

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA PORTUGUESA

RAQUEL ALVES FRANCO

LITERATURA E CINEMA NO UNIVERSO QUEIROSIANO:
DUAS ADAPTAÇÕES DE *O CRIME DO PADRE AMARO*

Niterói, RJ
2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

RAQUEL ALVES FRANCO

LITERATURA E CINEMA NO UNIVERSO QUEIROSIANO:
DUAS ADAPTAÇÕES DE *O CRIME DO PADRE AMARO*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do Título de Mestre em Literatura Portuguesa

ORIENTADORA: Prof^ª. Dr^ª. Ceila Maria Ferreira Batista Rodrigues Martins

Niterói, RJ
2009

RAQUEL ALVES FRANCO

LITERATURA E CINEMA NO UNIVERSO QUEIROSIANO:
DUAS ADAPTAÇÕES DE *O CRIME DO PADRE AMARO*

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal Fluminense, como requisito para
obtenção do Título de Mestre em Literatura
Portuguesa

_____ em fevereiro de 2009

BANCA EXAMINADORA

Prof.^{fa}. Dr.^a. Ceila Martins - Orientadora
UFF

Prof.^{fa}. Dr.^a. Sônia Monnerat Barbosa
UFF

Prof.^{fa}. Dr.^a. Gumercinda Nascimento Gonda
UFRJ

Niterói, RJ
2009

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, por me dar força e entendimento ao longo dos dois anos de dedicação exclusiva para a concepção desse trabalho.

A meus pais, Marlette e Ary, que sempre me incentivaram e motivaram a perseguir meus sonhos. Que este trabalho possa ser uma recompensa a todo o esforço, apoio financeiro e privações que vocês fizeram ao longo de toda minha vida estudantil.

A minha avó Yvonne, *in memoriam*, que desde cedo me ensinou que o conhecimento é o verdadeiro poder que dispomos para mudar o mundo; por me guiar, em muitas tardes, pelo doce prazer da leitura, que se tornou fundamental em minha vida.

A meu noivo Guilherme, por todo auxílio, compreensão, paciência e amor que teve comigo nesses meses de total dedicação, crises, ansiedades e preocupações.

A meus irmãos, Ronni e Gisele, por todos esses anos de convivência e todas as turbulências que compartilhamos ao longo da vida.

A meus primos, primas, tios e, principalmente tias, por seu apoio, incondicional e afetuoso, constante.

A meus amigos pela compreensão em muitas de minhas ausências em razão do trabalho que aqui se concretiza.

Aos demais professores que cruzaram meu caminho do saber desde o pré-escolar até esse momento de pós-graduação; por terem se empenhado em me ensinar a desbravar o mundo por meio do conhecimento.

A Professora Ceila Martins por embarcar comigo nessa jornada, por seu constante apoio e incentivo sincero a seus alunos, por sua orientação paciente, dedicada e companheira ao longo desses dois anos de intenso trabalho.

“A obra não é jamais a mesma quando inscrita em formas distintas, ela carrega, a cada vez, um outro significado.”

(Roger Chartier)

“O romance O Crime do Padre Amaro (grifo do autor) tem, de facto, um destino singular e, antes disso, um trajecto de longa incubação.”

(Carlos Reis & Maria do Rosário Milheiro)

“O filme se torna uma coisa diferente da mesma forma que uma pintura histórica se torna algo diferente do evento histórico que ilustra.”

(George Bluestone)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1- Contextualização histórica: Realismo e Naturalismo no século XIX	14
1.1 Tendências da Literatura queirosiana: Positivismo e Idealismo	17
1.2 Conferências do Casino: ideais juvenis revolucionários ou gênese de um novo estilo?	27
1.3 Os três Amaros: problemática das três versões de <i>O Crime do Padre Amaro</i>	30
CAPÍTULO 2- Adaptação Cinematográfica: questões e percursos metodológicos sob a ótica da Crítica Textual	36
2.1 Adaptação e Crítica Textual: relações, tessituras e conceitos de Texto, Paratexto e Intertextualidade	43
2.2. Adaptação como processo intertextual na história da transmissão textual: relações livro – papel / filme - tela	53
2.3 Transformando livros em filmes: percursos e definições metodológicas para o estudo da adaptação... ..	60
2.4 Teorias contemporâneas de adaptação Cinematográfica de uma obra literária	61
2.4.1 Adaptação como um processo de transcodificação.....	63
2.4.2. Adaptação como tradução	64
2.4.3 Adaptação como transmutação	65
2.4.4 Adaptação e seus dialogismos intertextuais	67
CAPÍTULO 3 - Do papel à tela: O Crime do Padre Amaro nos cinemas do século XXI	75
3.1 Intencionalidade e influência: um <i>olhar</i> histórico sobre a construção de uma obra de arte	78
3.2 O olhar cinematográfico intencional: o plano-ponto-de-vista (PPV) na ficção cinematográfica.....	81
3.3. Cenas portuguesas no México: o <i>olhar estrangeiro</i> e o ponto de vista.....	87
3.4 Do século XIX ao XXI: espaço e tempo entre o livro e o filme portugueses.....	92
3.5 Focos narrativos: adaptações e suas divergentes reações.....	98
CAPÍTULO 4 - Análise fílmica: Amaro e Amélia na Literatura e no Cinema.....	102
4.1. Algumas considerações sobre as personagens Amaro e Amélia:	102
4.2. Duas cenas e um mesmo objeto: a construção do carácter “dos Amaros” no Cinema	104
4.3. Construção da cena: representações da chegada de Amaro a Leiria	116
4.4 2002 e os apelos do corpo contra os ideais do coração: um Amaro em conflito	123
4.5. 2005 e a carnalidade a flor da pele: Amaro e a satisfação de seus desejos	138
CONSIDERAÇÕES FINAIS	148

A humanização da figura de Amaro por Eça: o inverso processo de desumanização proposto pelo Cinema	148
BIBLIOGRAFIA	153
FILMOGRAFIA	159

RESUMO

Este trabalho é um estudo de duas adaptações para o Cinema do romance *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós por meio do exame de algumas cenas consideradas por nós como emblemáticas no sentido de expressarem com clareza aspectos fundamentais do caráter da personagem que dá nome ao romance: o Padre Amaro. Esse romance foi longamente trabalhado pelo autor, e, teve três versões, cada uma delas publicadas em 1875, 1876 e 1880. Para realizarmos essa dissertação, utilizamos conceitos ligados à Crítica Textual, como os de texto e de fidelidade textual, e ao estudo de adaptações de obras literárias para o Cinema, como os conceitos de adaptação de uma obra literária para o meio audiovisual, a saber: os de transmutação, transcodificação e tradução entre linguagem literária e cinematográfica. Pudemos verificar que, em relação a Amaro, ao longo das três versões do romance construídas pelo autor há, claramente, um processo de humanização da personagem que irá também ser um dos exemplos do percurso de distanciamento, do escritor, do Naturalismo. Nas adaptações, verificamos o processo oposto, ou seja, há a desumanização da personagem.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Crítica Textual; Cinema

ABSTRACT

This work is a study of two cinematographic adaptations of the novel *The Crime of Father Amaro*, of Eça de Queirós through the exam of some scenes that we considered emblematic in the sense of express clearly fundamental aspects of the character of the character who gives name to the novel: Father Amaro. This novel was length worked for the author, and, had three versions, each one published in 1875, 1876 and 1880. For we perform this dissertation, we utilize concepts connected to Textual Critic, like the text and textual fidelity, and for the study of adaptation of novels into film, like: transmutation, transcodification and traduction between literary and cinematographic languages. We could verify that, in what concerns Amaro, a long of the three versions of the novel builds by the author is, clearly, a process of humanization of the character that will also be one of the examples of the route of distance, of the writer, of the Naturalism. In the adaptations, we verify, the opposite process, which means, there is an dehumanization of the character

KEYWORDS: Literature; Textual Critic; Cinema

INTRODUÇÃO

Nessa dissertação serão abordadas duas adaptações da obra *O Crime do Padre Amaro* para as telas do Cinema focando a relação entre as adaptações cinematográficas homônimas de 2002 e 2005 e as diferentes versões do romance, três ao todo, trabalhadas e retrabalhadas por Eça de Queirós e publicadas respectivamente em 1875, 1876 e 1880.

Nosso trabalho partirá de questões básicas como o ponto de vista no Cinema narrativo-representativo, as relações intertextuais existentes entre Cinema e Literatura para chegar à análise de um dos resultados da construção e reconstrução textual, empreendida por Eça de Queirós, ao longo de uma década de reelaboração da obra: a humanização da personagem Amaro. Concomitante a tal procedimento, analisaremos, a partir de algumas cenas reproduzidas das telas do Cinema, o processo inverso, ou seja, o de desumanização do Padre Amaro, desencadeado pelas adaptações em questão a partir de algumas cenas reproduzidas nas telas do Cinema, realizamos este trabalho.

O romance *O Crime do Padre Amaro* foi inicialmente publicado em 1875, na *Revista Ocidental*, em Portugal, sem a autorização de Eça de Queirós, que viu as cópias enviadas a seu amigo Jaime Batalha Reis serem publicadas sem ter recebido as provas antes, como havia combinado. No ano seguinte, em 1876, Eça publica uma nova versão do romance, a primeira edição em livro; mais extensa, com 362 páginas, e contendo significativas mudanças no enredo e na composição de algumas personagens. Quatro anos depois, em 1880, após a publicação de outras obras, entre elas *O Primo Basílio* (1878), Eça publica uma nova versão da obra com significativas alterações na trama, e também mais estendida, com 674 páginas agora; a segunda edição em livro. No ano de 1889, Eça retomará ainda a mesma obra para alguns ajustes, e uma nova edição surgirá; edição e não versão, pois não foram feitas alterações no enredo.

Após algumas adaptações para o teatro, no ano de 2002, *O Crime do Padre Amaro* ganhou as telas de cinema e uma co-produção entre México, Espanha, Argentina e França,

com roteiro de Vicente Leñero, dirigido pelo mexicano Carlos Carrera e rodado no México. Essa adaptação da obra de Eça de Queirós causou grande controvérsia despertando a ira de vários fiéis católicos ao redor do mundo, e, principal e mais ferozmente no México (país católico ultraconservador). Os escritórios da distribuidora receberam, nos Estados Unidos, entre 200 e 300 cartas diárias, em Los Angeles e Nova York de pessoas protestando contra a exibição do filme. O número mal pode ser comparado aos protestos muito mais violentos que vieram do México, quando a Igreja Católica conclamou um boicote ao filme, tendo antes tentado conseguir a proibição de sua exibição junto ao governo do País, sem sucesso. Algumas igrejas distribuíram folhetos para afirmar que o filme defende o uso de drogas e a prostituição, o que é inverídico. Entretanto, a controvérsia só fez despertar e muito o interesse do público que lotou as salas de cinema no México. Com três milhões de espectadores no mundo em algumas semanas de exibição, a película conquistou o público. O filme foi indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro no ano de 2003, ao Globo de Ouro nessa mesma categoria, ao prêmio Goya, na Espanha, de melhor filme em língua espanhola, e também indicado a Concha de Ouro no Festival de San Sebastián, e, embora não tenha ganhado, desfrutou uma carreira muito bem sucedida: ganhou o prêmio de melhor roteiro no Festival de Havana e oito prêmios Ariel, no México, entre eles os de melhor direção e de melhor roteiro adaptado.

Já a adaptação portuguesa de 2005, uma live-adaptação para os dias atuais do diretor Carlos Coelho da Silva, surgiu como um projeto da SIC de produzir uma minissérie e um filme sobre *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós, na tentativa de reproduzir a figura de Amaro, e suas atitudes, no mundo de hoje. A película estreou nos cinemas portugueses em 27 de outubro de 2005. Mais tarde, foi exibida na SIC a minissérie em seus 180 minutos originais, em quatro capítulos. Com um elenco repleto de nomes conhecidos nas telenovelas portuguesas, atores estreantes oriundos do mundo da moda e uma dinâmica de filmagem televisiva, o filme atraiu a curiosidade do público. Embora seja uma adaptação muito mais polêmica com cenas picantes de sexo, jovens envolvidos com o tráfico de drogas e de armas e a periferia de Lisboa, o filme não provocou nenhum tipo de reação ou boicote por parte da igreja ou de seus fiéis. Ao contrário, o filme bateu o recorde de público para os cinemas portugueses contabilizando mais de trezentos mil espectadores. As críticas oscilam ao classificar o filme como uma boa adaptação para os dias atuais, e, uma péssima leitura da obra original. Acusada de ser um projeto estritamente comercial da emissora SIC, a película foi indicada ao Globo de Ouro português nas categorias melhor beijo (entre Jorge Corrula e

Soraia Chaves, o casal de protagonista Amaro e Amélia respectivamente) e melhor vilão do ano (para Nicolau Breyner, intérprete do Cônego Dias).

Conforme demonstraremos ao longo dessa dissertação, a adaptação cinematográfica de uma obra literária envolve diversos processos estético-culturais que transformam a obra literária em um emaranhado de representações *interdialogicas* deslocadas no tempo, e muitas vezes, no espaço com relação a seu original. A adaptação figura então como um processo de escolhas que representam a *recriação* de uma obra; uma *releitura* ao longo do tempo.

Este trabalho aborda as linguagens verbal e não-verbal, considerando a relação entre Literatura e Cinema como uma forma de diálogo entre artes distintas. Há diversos enfoques para se analisar essa relação. Aqui, caberá apenas a interpretação da narrativa de pequenos excertos do romance *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós, e a relação destes com cenas do filme homônimo, de Carlos Carrera e de Carlos Coelho da Silva. A discussão sobre a apropriação de textos literários para o cinema traz à baila não só o específico da linguagem cinematográfica, como também a fidelidade do filme com a obra literária. Tentaremos argumentar ao longo dessa dissertação, a construção de algumas cenas no filme, como representação de trechos-chave da obra em questão.

Na tentativa de embasar essa discussão a metodologia utilizada para tal será:

No primeiro capítulo, faremos uma contextualização do realismo e do naturalismo do século XIX, escolas estas temporalmente associadas ao momento de produção da obra literária em questão. Abordaremos também a problemática construção e reconstrução de *O Crime do Padre Amaro* em três versões elaboradas ao longo de uma década. Para tal, utilizaremos uma visão ligada à Crítica Textual de autores modernos e sua preocupação com a história da transmissão textual. É patente, neste trabalho, que não podemos deixar ao largo de uma análise de um texto literário a história da sua transmissão. No caso de *O Crime do Padre Amaro*, não podemos ignorar a existência de três versões da obra.

Mais adiante, no segundo capítulo, escreveremos a respeito da adaptação cinematográfica sob conceitos de teóricos como Gerard Genette, Julia Kristeva, Roland Barthes e Mikhail Bakhtin e de intertexto, na Literatura e no Cinema, sobre o prisma de teóricos como Linda Hutcheon. Também será examinada a adaptação como um processo

intertextual e a adaptação segundo a óptica da Crítica Textual. Além disso, versaremos sobre os conceitos de adaptação como transcodificação, transmutação e tradução entre linguagens, para traçar as definições metodológicas no estudo da adaptação de obras literárias em filmes, com uma pequena apresentação das principais teorias contemporâneas sobre adaptação cinematográfica.

No terceiro capítulo, discutiremos a chegada ao cinema da obra *O Crime do Padre Amaro* de Eça de Queirós, tendo como pressupostos teóricos textos de Michael Baxandall, Roger Chartier, André Bazin e Robert Stam. Não deixaremos de comentar as contrastantes reações que a adaptação de um livro para as telas do cinema podem causar em termos de fidelidade narrativo-literária e aceitação do público.

Finalmente, no quarto capítulo, pretendemos nos ater a análise fílmica em si; a análise da construção dos personagens nas seguintes cenas: a chegada de Amaro a Leiria / Los Reyes / Periferia de Lisboa, e, importantes trechos / cenas das obras como a cena da profanação religiosa do manto da Virgem participando do ato sexual entre Amaro e Amélia. Ater-nos-emos com mais profundidade a uma análise de cada adaptação por meio de algumas cenas escolhidas e seus contrastes representativos com os correspondentes trechos da obra literária. Sendo assim, um estudo em torno dos resultados opostos desencadeados pelo autor, na concepção e reelaboração de sua obra, e, pelo Cinema, em suas duas adaptações no século XXI, se torna um aspecto fundamental para a compreensão da grandeza daquele que foi, segundo Oliveira Martins, um dos amigos diletos do autor de *O Crime do Padre Amaro*, “o único romance que Eça trouxera no ventre” (REIS/CUNHA, 2000, p. 16).

Após o quarto capítulo, teremos as Considerações Finais, a Bibliografia e a Filmografia.

CAPÍTULO 1- Contextualização histórica: Realismo e Naturalismo no século XIX

Na segunda metade do século XIX ocorre o despontar de movimentos de caráter social imbuídos de uma intenção de representatividade objetiva de questões que refletiam a experiência urbana frente a novas filosofias e movimentos que impactaram as classes intelectuais nas últimas décadas do referido século. Inseridos em uma atmosfera de descrédito e esterilidade do pensamento crítico, seduzidos por uma visão mais científica e racionalista da humanidade, que enxergava o progresso como a dominação humana sobre a natureza; a classe intelectualizada, recém-saída das universidades, inebriava-se dos ideais libertários em um assomo de modernidade claramente baseado no socialismo científico, evolucionismo positivista e na visão determinista de mundo.

O século XIX foi um momento no qual a Europa presenciou amplo desenvolvimento tecnológico e industrial, determinantes para sua evolução econômica e afirmação continental. Ao mesmo tempo em que crescia internamente, o continente se expandia para fora de seus domínios, conquistando territórios e novas riquezas na África e Ásia; um novo momento fruto do colonialismo do Antigo Regime. Em meio às transformações ideológicas nas quais estavam inseridos, os pensadores e intelectuais europeus utilizaram-se do conceito de *científico* para tentar compreender seu tempo. Esta maneira de compreender o mundo, baseada no cientificismo, que transforma as realidades sociais frutos de certa ordem histórica não absoluta, em verdades absolutas e incontestáveis porque comprovadas pela ciência; tornou-se em pouco tempo a tônica de todo o pensamento do Velho Continente espalhando-se para diversos campos do saber. Nessa mesma época a sociedade europeia vive um intenso processo de reorganização não apenas ideológico, mas político, que desencadeou uma maior consciência sobre as lutas sociais amplamente difundidas pelo socialismo científico de Karl Marx. Impulsionada pelas idéias revolucionárias do marxismo, nesse período, a burguesia assume um patamar de classe hegemônica em diversos países, proporcionando assim, o desenvolvimento e a expansão do ideal capitalista de valorização dos bens materiais e da vida terrena de consumo. O papel dominante da Igreja sobre o Estado vai se deteriorando ao passo que a própria imagem da instituição Igreja Católica associa-se à imagem do Idealismo que imperava na primeira metade do século XIX.

Em contrapartida, a visão positivista ocupa a segunda metade do século XIX como uma espécie de reação ao idealismo que dominou a primeira metade do mesmo. Além de ser uma reação contra este idealismo, o positivismo é, acima de tudo, a valorização da experiência, calcada no expressivo progresso das ciências naturais, principalmente das biológicas e fisiológicas. Tenta-se aplicar os princípios e os métodos daquelas ciências à filosofia na esperança de alcançar resultados tão precisos para as questões intelectuais quanto os das questões naturais. Ao adotar o método das ciências naturais para enxergar a realidade, os teóricos positivistas entendiam haver uma relação clara e evidente entre as *ciências da sociedade* e as *ciências da natureza*.

O movimento positivista teve como fenômeno difusor o desenvolvimento dos problemas econômico-sociais que dominaram os acontecimentos de um período de sensível mudança tecnológica; as máquinas a vapor deram lugar a uma energia mais leve, sofisticada e prática: a eletricidade; que estabeleceu não só uma visão diversa de mundo como também de perspectiva e de distância. Um novo momento estabelecia-se proporcionando ao homem novas conexões e um estreitamento das relações interculturais, graças à sensação de encurtamento do mundo que a eletricidade gerou. Com a grande valorização da atividade econômica, impulsionada pela rápida propagação dos valores idealísticos do capitalismo industrial, produtor de bens materiais, torna-se natural e até mesmo necessária a busca por uma base filosófica positiva, naturalista e materialista que se adapte às recentes ideologias econômico-sociais, no século XIX, tido como o “século da iluminação da ciência”.

Nesse ínterim, o determinismo surgirá como outro importante agente de mudanças na concepção do homem sobre suas origens e influências. Difundido por Taine e apoiado sobre a tríade *raça – meio - momento histórico e cultural* e seu predomínio sobre a humanidade, o pensamento de Taine submete o homem a fatores determinantes que justificam seu comportamento e suas atitudes apoiando-se em conceitos como a hereditariedade e o condicionamento do meio na moldura do caráter e ações humanas. Uma doutrina que afirma que todo agir humano é determinado por suas variáveis biológicas resultando em mecanismos genéticos ou em influência do meio na determinação de um indivíduo. Nesse sentido, as escolhas humanas não seriam fruto do livre-arbítrio humano, dádiva divina amplamente defendida pela Igreja Católica que contraria o sentido estrito da palavra; a afirmação de que uma relação é determinada apenas com a existência de uma ligação necessária entre uma causa e seu conseqüente efeito.

O pensamento positivista - determinista estabelecia que o saber, baseado nas leis científicas e no saber que se relacionava diretamente com sua utilidade efetiva, era superior ao saber teológico ou etéreo. Todos se voltam para explicar o universo através da Ciência, tendo como guias o Positivismo, o Darwinismo, o Naturalismo e o Cientificismo. O evolucionismo postula também que a seleção natural do homem na sociedade é o veículo de transformação das espécies. Sendo a ciência considerada o único meio legítimo de conhecimento da realidade, não há nesse momento, lugar para a emoção. Para o Positivismo, só tem sentido tecer afirmações sobre o que é *observável*; verificável; uma sentença “sem sentido” é aquela para a qual não há um método de verificação, um método que avalie sua veracidade.

A arte conceituada como *realista* vê o homem como produto do meio ambiente em que vive, e também, como produto da cultura a qual está sujeito; englobando educação e ambiente cotidiano. A arte dita *realista* parece guiar-se por uma grande preocupação: corrigir os desvios da sociedade a partir de uma visão analítica dos fatos e do homem. A *observação* ocupa, assim, o lugar que no Romantismo pertencia à *imaginação*. Por volta dos anos 70 do século XIX, o progresso definitivo das cidades, a industrialização, o avanço das ciências e o florescimento de novas correntes filosóficas criaram um ambiente hostil ao sentimento romântico. Portanto, o principal fundamento dos movimentos Realista e Naturalista foi a reação natural à atitude emocional e idealística diante da vida que predominou ao longo da primeira metade do século em questão. A reação *realista* nas artes primava por realçar o cotidiano e o social, tendendo a ser politicamente mais progressista, tendo em vista o momento vivido de valorização do desenvolvimento, da busca pela modernidade. A perspectiva de que a Literatura seja “*científica*”, isto é, um meio de conhecimento da realidade, tem sua base na teoria da evolução das espécies de Darwin, que ofereceu novas perspectivas com base científica, concorrendo para o nascimento de um tipo de Literatura mais engajada, impetuosa, renovadora e preocupada com a linguagem; “Assim, a base realista do Naturalismo verifica-se na orientação anti-romântica e anti-idealista que o movimento naturalista cultivava; no seu propósito crítico e reformista; na preocupação em adotar, em relação ao real observado, uma atitude desapassionada e mesmo objectiva.” (REIS, 2001, p. 446) A hereditariedade é vista como rigoroso determinismo a que se submetem as personagens literárias, subordinadas também, ao meio que lhes molda as ações inevitavelmente à mercê da sucessão dos fatos e das circunstâncias ambientais.

Além de estabelecer toda sua ação sob o senso do real, a Literatura desse período tem a intenção de expressar tudo com clareza, demonstrando cientificamente às reações humanas quando submetidas a experiência da convivência social. O romance sob a tendência naturalista manifesta preocupação social funcionando como um espelho para a crítica social; denunciando a exploração do homem pelo homem, pela modernização, ressaltando também o surgimento de atitudes instintivas de sobrevivência do próprio homem em seu meio.

1.1 Tendências da Literatura queirosiana: Positivismo e Idealismo

No ano de 1893, Eça de Queirós publica “Positivismo e Idealismo” no *Jornal Gazeta de Notícias*, uma análise mais aprofundada do questionamento do movimento naturalista pela perspectiva dos estudantes franceses. Saudoso, Eça vislumbrava uma juventude que desvalorizava gradualmente a conquista do ideal de *livre-pensamento* de sua geração para, em contrapartida, retornar ao racionalismo cristão de cunho metafísico. A experiência da ciência, exterior ao homem, dava lugar ao sentimentalismo etéreo das emoções humanas. Afirmando que a negação dos ideais positivistas se submetia agora à ascensão de um sentimento religioso de busca espiritual, nesse ensaio, Eça avalia a realidade pelo seu novo caráter emocional e imaginativo; mas sem, no entanto, descartar a lógica objetiva da razão. Porém, vislumbra um futuro permeado pela ausência da racionalidade científica do homem:

Estes são os factos visíveis e diurnos. E deles provém a preocupação dos bons espíritos, que já passaram os cinqüenta anos, a respeito desta geração nova que chega, que vai *entrar na carreira*, como diz a Marselhesa, e dominar intelectualmente o seu tempo. Quais serão as suas idéias (era a pergunta incessante) e quais, portanto, as formas que ela manterá ou inovará na sociedade? Todos pensavam que ela continuaria a revolução, só acreditaria na ciência e nos laboratórios e seria jacobina, positivista e naturalista. Mas eis que de repente ela se revela, e, por meio de bengaladas enérgicas, manifesta que a sua tendência é espiritualista, simbolista, neocristã e místico-socialista. (QUEIRÓS, s.d., p.193)

O trecho acima citado foi escrito por Eça de Queirós na década de 90, portanto, já distanciado do intenso momento estético-revolucionário que sua geração defendeu através da aclamação dos princípios científicos. Mais distante ainda é o olhar que Eça, estrangeiro habitando já há alguns anos em Paris, conjuga as definições de positivismo e idealismo diretamente relacionadas aos conceitos de objetivismo e subjetivismo respectivamente. Um Eça estrangeiro, que lança um olhar distanciado, e, portanto exterior, e retrospectivo não

apenas sobre sua juventude revolucionária, como também sobre sua cultura. Escritor com uma visão mais amadurecida de seus ideais juvenis que evocavam a submissão do espiritualismo romântico pelo racionalismo científico das observações sobre a realidade cotidiana do homem, Eça agora parece aceitar a junção do método positivista com a intuição e emoções que eram resgatadas pela nova geração.

Curiosa é a relação de Eça com a religião e com os filósofos franceses de meados do século XIX. Em um trecho de seu texto *Positivismo e Idealismo*, de 1893, Eça faz uma interessante observação acerca da relação entre a doutrina positivista e as religiões de sua época:

Tão tumultuosamente essa geração nova apetece o divino- que, à falta dele, se contenta com o sobrenatural. Assim sucede que, enquanto alguns rondam já com os braços em cruz, em torno do cristianismo, e outros mais ousados penetram na Índia a procurar o budismo - há um número considerável que se senta em torno de uma mesa ou de um chapéu, e se instala confortavelmente no espiritismo. Em Paris, em todas as grandes cidades, onde o materialismo excessivo exasperou as imaginações, não se vêem senão homens inquietos batendo de novo à porta dos mistérios. (QUEIRÓS, s.d., p. 256)

Eça vislumbra uma nova submissão da juventude à religiosidade, ao metafísico em detrimento da razão humana. Não obstante, novamente Paris surge como o *lugar* de transição, questionamento e tendências revolucionárias; o *lugar* onde Eça está, mas, não pertence; lugar que o escritor usa como referência para os acontecimentos finais, no capítulo XV da terceira versão da obra, de *O Crime do Padre Amaro* ao colocar em evidência as circunstâncias que permearam um casual encontro entre “amigos” em uma *pacata* Lisboa alvoroçada pelos acontecimentos de uma Paris revolucionária:

O Chiado lamentava com indignação aquela ruína de Paris. (...) Num grupo ao pé da Casa Havanesa os questionadores politicavam: pronunciava-se o nome de Proudhon que, por esse tempo, se começava a citar vagamente em Lisboa como um monstro sanguinolento; e as invectivas rompiam contra Proudhon. A maior parte imaginava que era ele que tinha incendiado. (REIS/ CUNHA, 2000, pg. 1021)

Proudhon em Eça faz aqui uma direta alusão ao ideário proudhoniano de revolução às avessas: a consciência social do progressivo processo evolutivo de mudança como um ato associado ao vandalismo do pensamento libertário. No entanto, Proudhon interroga-se sobre o sentido das mutações sociais em meados do século XIX. Pensa que através da confusão dos acontecimentos se revela uma ruptura entre dois tempos: o universo do passado, dominado

pelas religiões, e o mundo futuro do qual sobra resgatar a “filosofia popular”. Para além da crítica das religiões, Proudhon desenvolve a tese segundo a qual a religião não é uma dimensão secundária relegada apenas ao domínio do privado; ela é muito mais que um poder particular, é o “poder espiritual”. O monoteísmo cristão, por exemplo, mostra que a religião pode ser onipresente à vida cotidiana, da organização do trabalho ao regime político, dos costumes plurais à vida privada. A religião não é, portanto, uma instância unilateral fruto de uma escolha pessoal e inalienável; ela é muito mais que um conjunto de crenças, pois penetra em todas as dimensões da existência, do consciente ou do inconsciente e da organização social.

Os princípios revolucionários se opõem radicalmente aos princípios religiosos e às doutrinas da transcendência. A revolução opõe-se ao princípio da preponderância da Razão, da Verdade e da Justiça. A história das religiões demonstra, por exemplo, como os *espaços*, contribuem para a conservação dos hábitos, inconscientes, como: os *lugares* das pessoas em uma cerimônia ritual, o *lugar* central do padre, o *lugar* dos pobres no fundo da Igreja. Ainda segundo Proudhon, da mesma maneira que a *injustiça religiosa* se tornava presente em toda a *organização social*, a *justiça revolucionária* deveria *inspirar* toda a *organização social*, mas, segundo princípios radicalmente opostos. Como a concepção religiosa fundava-se na desigualdade econômica e no poder do capital, o princípio revolucionário da Justiça, deveria então, fundar-se na igualdade dos homens e no trabalho. Para Proudhon, a Justiça revolucionária deveria primar apenas pelos princípios racionais:

É neste contexto que as grandes orientações que atravessam a Geração de 70 – positivismo, socialismo proudhoniano, ideário republicano -, nem sempre convergentes ou harmoniosamente congraçadas, tentam ser alternativas para a apatia ideológico-social em que estagnara a Regeneração, apatia que será, por espírito de rebeldia e ânsia de renovação, uma das grandes motivações das Conferências. (REIS, 1990, p. 46)

O “projeto realista” aparece na mente de Eça de Queirós associado às idéias estéticas de Proudhon; estas são muito próximas a concepção de “realismo literário”. A conferência *A Nova Literatura: O Realismo como Nova Expressão da Arte*, que Eça de Queirós apresenta no Casino Lisbonense em 1871, não é somente uma exposição das idéias de um pensador francês; foi, acima de tudo, uma crítica ao estado decadente das letras. Para Proudhon, o *realismo* ensinava simultaneamente ao artista a “expressar as aspirações de sua época” e a ter em conta que, a arte, é “uma representação idealizada da natureza e de nós mesmos, em

virtude do aperfeiçoamento psíquico e moral de nossa espécie” (*Du Principe de l'Arte et de sa Destination Sociale*) no que se opunha a Taine, que tinha por secundário o ideal moral. Para este, todos os temas eram dignos de ser pintados; para Proudhon, não. Nas supostas conclusões da conferência de Eça há afirmações expressas: Em primeiro lugar, o Realismo deve ser perfeitamente do seu tempo, tomar a sua matéria na vida contemporânea; em segundo lugar, o Realismo deve proceder pela sua experiência, pela fisiologia, ciência dos temperamentos e dos caracteres. Proudhon, no tratado *De la Justice dans la Revolution et dans l'Église* apresenta a Revolução como um vasto sistema filosófico no qual se enquadra a sociologia, a política, a economia, a moral, e também, a própria Literatura. Em suas *Notas Contemporâneas* Eça comenta:

Sob a influência de Antero logo dois de nós, que andávamos a compor uma ópera - bufa, contendo um novo sistema do Universo, abandonamos essa obra de escandaloso delírio - e começamos à noite a estudar Proudhon nos tomos da *Justiça na Revolução e na Igreja*, quietos à banca, com os pés em capachos, como bons estudantes. (QUEIRÓS, s.d., p. 355)

O suposto relato de sua conferência proferida no Casino possui pontos de contato com a acima referida obra de Proudhon; afirmações acerca da revolução e a visão da Literatura revolucionária. Entretanto, o filósofo francês publica, (publicação póstuma feita por seus discípulos) o *Du Principe de l'Art et de sa Destination Sociale*. Eça, que havia sido apresentado àquela leitura por Antero, parece encontrar nova matéria nessa nova obra. Os relatos feitos pelos jornais da época sobre sua conferência parecem revelar vastos pontos de contacto com o novo livro do pensador francês recém publicado postumamente por seus discípulos em 1865; o primeiro de uma série de póstumos. Nessa obra, Proudhon sujeita a arte ao pensamento de um destino social. Para ele, a arte futura deveria ser condição de aperfeiçoamento social, e o *realismo*, sua objetiva expressão; porém, a arte que não correspondesse a esse ideal, deveria ser considerada falsa. Ao longo de um estudo interpretativo da evolução histórica da arte, o filósofo francês pontua argumentos e considerações que hão de levar ao estabelecimento de um critério de criação artística tendo em vista unicamente seu destino social. Essas concepções proudhonianas assentam-se em três noções fundamentais: a *Consciência*, a *Justiça* e a *Igualdade*. A *Consciência* é o sentimento que o homem tem de seus direitos, deveres e conseqüentemente, de si mesmo. Ora, cada homem, supõe Proudhon, sente-se como a sua própria *Consciência*, a dignidade e os direitos do seu semelhante; à objetivação da consciência, ele dá o nome de *Justiça*. A *Justiça* impõe o

respeito recíproco e conduz inevitavelmente à *Igualdade*, porque nos leva a exigir dos demais o mesmo que eles exigem de nós, e, porque nos leva a respeitá-los como indivíduos tanto quanto a nós mesmos; uma vez que a *Consciência* se tem de supor idêntica em cada um. Por outro lado, desde que a *Consciência* seja uma noção imediata, consubstancial à própria natureza humana, e a *Justiça* figure como sua face social, a *Igualdade* fatalmente se realizará. Nada impedirá que ela se realize; mas essa realização será gradual e evolutiva. Por isso Proudhon *não* acredita em subversões perturbadoras, por representarem uma violação do princípio da *Justiça*: revolução é para ele sinônimo de evolução no sentido de *Igualdade*; indo além, o filósofo apenas considera saudável uma sociedade a partir do momento que nela exista, mesmo que convivendo com uma inércia conservadora, um impulso evolutivo de renovação (em Portugal projeto político-literário). Em nome deste princípio da *Justiça* e desta lei da *Igualdade* critica Proudhon a organização social-econômica da sua época. A mesma crítica se presta a grande indústria, cujos meios de produção, segundo Proudhon, deviam estar nas mãos de companhias de trabalhadores. Proudhon nega-se, portanto, a toda organização estadista e à coletivização; e o seu ideal seria muito próximo a visão socialista de mundo, na qual os bens deveriam ser repartidos por entre aqueles que os produzem, e não serem concentrados nas mãos de uma minoria capitalista; a idéia base do cooperativismo. Encontramos em toda esta teoria ao longo da obra de Eça de Queirós como membros dispersos, que, reunidos, permitem perceber o conjunto da construção:

Com o realismo de inspiração flauberiana e de coloração ideológica proudhoniana (e logo depois com o naturalismo), aprofunda-se o sentido da militância e aperfeiçoam-se os instrumentos e estratégias propriamente literários que o deviam servir, de acordo com uma concepção empenhada do fenómeno literário: é Eça de Queirós quem aponta nessa direcção, pela sua prática literária e pela sua reflexão doutrinária. (REIS, 1990, p. 49)

A par dos objetivos da revolução considera Eça o próprio processo da Revolução como fator determinante de mudança e de dissociação da apatia na qual a sociedade portuguesa estava imersa. Eça aceitou, compreendeu e compartilhou duas noções fundamentais de Proudhon a este respeito: que a revolução significa evolução gradual, contínua e inevitável, e que a revolução se operará não por uma transformação política ou social; mas sim, por uma transformação fundamentalmente econômica e “tecnológica”:

Seja como for é significativo que o Proudhon que aqui aparece mencionado seja precisamente o que se harmoniza com o anticlericalismo dominante em várias obras de Eça – e antes de todas n’*O Crime do Padre Amaro*. Por outras palavras: no que a

gênese d'*O Crime do Padre Amaro* diz respeito, não é tanto o Proudhon apologista do mutualismo e do cooperativismo que está em causa; no pensador francês e em obras como *De la justice dans la Révolution et dans l'Église*, se sobressai a contestação da autoridade eclesiástica, enquanto anulação do arbítrio individual e do factor de distorção e mesmo de bloqueamento da justiça terrena. (REIS, 2000, p. 59)

Eça percorre em Portugal momentos de transição entre as lutas dos liberais e as facções que representavam a velha monarquia deposta pela revolução de 1820, a Questão Coimbrã, mas em meado da década de 70 do século XIX, inicia a peregrinação inerente à carreira diplomática que escolhera desenvolvendo, portanto, um olhar estrangeiro, deslocado geograficamente de sua terra natal e dos movimentos ideológicos dos quais fez parte em sua juventude. Aparentemente, Eça de Queirós passou os anos mais produtivos de sua vida literária em Havana, Inglaterra, como cônsul de Portugal em Newcastle e em Bristol, e em Paris; escreveu então, alguns dos seus trabalhos mais importantes ausente do meio que tanto o influenciara. Portanto, estabelecendo um olhar exterior a diegese (ao mundo ficcional que cria), retratou uma cultura que embora integrasse suas origens, unia-se ao escritor através de suas lembranças; a *memória* desde logo se fez perfeita aliada à sua visão cosmopolita de *cidadão do mundo*. Eça aprimorara seu estilo à distância, e talvez, esta distância tenha sido o fator determinante para a *reconstrução* desse olhar exterior a si mesmo, presente em momentos decisivos em sua pátria, ausente em suas reivindicações ideológicas; “Em suma, parece certo que, por algum tempo, como sucede sempre nas épocas, como esta, de grandes dissoluções de doutrinas, o mundo será atravessado, senão purificado, por um forte vento de idealismo...” (REIS/ CUNHA, 2000, p. 196). O escritor português adota aqui um ponto de vista, associado diretamente à idéia de visão, como um espectador que assiste um desenrolar de cenas em um espetáculo, preconizador de um futuro que faz um movimento de retorno ao passado para resgatar uma visão de mundo calcada no subjetivismo metafísico tão contrário aos discursos do real que o escritor extraíra em suas memórias. Eça vê, analisa, mesmo deslocado territorialmente, uma cidade que *é o texto* e não que *faz parte* do texto. Para ele, um dos principais papéis da arte tida como *moderna* baseia-se essencialmente na experimentação, nas abordagens comparativas que dialogam com os discursos extraídos do real que se lhe apresentam como *realismo*.

A idéia central desse fato evoluiu até a publicação póstuma do texto intitulado *Idealismo e Realismo*. Escrito em 1879, teve sua publicação efetuada postumamente em 1929, pelo filho de Eça, no volume *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais Páginas Esquecidas*

e teve seu título (*Idealismo e Realismo*) atribuído por seu primeiro editor. Sabemos que Eça intentava utilizar este texto como o prefácio à 2ª edição de *O Crime do Padre Amaro*, porém o autor apenas utilizou trechos deste texto para compor a nota prefacial de sua nova edição em livro; talvez pelo tom ácido e irônico do mesmo, como no trecho em que distingue o *idealista* do *realista*; “O idealista deu-te uma *falsificação*, o naturalista uma *verificação*. Toda a diferença entre o Idealismo e o Naturalismo está nisto. O primeiro falsifica, o segundo verifica.” (QUEIRÓS, 1929, p. 176). Lançando mão dos termos *falsificação* e *verificação* toda uma imagem de ideal realista foi construído através desta relação dicotômica que se estabeleceu entre *falso - ideal, romântico - verdadeiro, verificável - realista*. No campo estético, pois, o embate entre o realismo e o idealismo é uma constante, e Eça, como também os pensadores de seu tempo, tentava criticar as injustiças sociais e as mazelas humanas, sem que tal crítica se revertesse em meio de transformação do dito real. Eça de Queirós não é apenas um analista que possuía uma finalidade ética e social a atingir; o consciente de Eça trabalha também por certa “moralização” da sociedade portuguesa, por isso, sente necessidade de buscar em filósofos como Proudhon, Taine e Comte, ideologias revolucionárias para a reforma social que urgia em solo português.

São claras as dimensões sócio-políticas e reformistas na obra do autor, primeiro porque o contexto histórico permitiu, e, segundo por ser de fundamental interesse para o contexto no qual estava inserido, devido à crise dos valores e da ética na sociedade portuguesa de sua época. Eça parecia preocupado com o estado de conformismo social e político da sociedade portuguesa que estagnara nos tempos áureos do reino português. As decadências moral e política, descritas ao logo de suas obras, refletem a preocupação com o futuro carente de reformismo social e político.

Sua crítica dos valores e da moral do pequeno burguês está baseada no princípio político, social e religioso da *falsa moral* burguesa. Mergulhando no pensamento filosófico deste período, sofreu influências das teorias sociais reformistas no sentido mais tradicional; e não, do socialismo radical ou utópico. Esta parece ser uma abordagem sofisticada das sociedades modernas, com a evolução da democracia e do Estado de direito liberal que foi desenvolvida para separar o estado público e o estado privado dos indivíduos; sobretudo, em termos políticos e sociais das classes alta e média com o surgimento das idéias liberais-burguesas a partir da Revolução Francesa. Ainda em *Idealismo e Realismo*, sobre a burguesia,

Eça é bem enfático ao inserir-se nesse contexto, aproximando-se da realidade burguesa de sua pátria:

Nós, porém, burgueses que não vivemos em comunicação permanente com o Ideal, que nunca recebemos o beijo da Musa, a quem a forma aérea jamais disse:

Poete, prends ton luth et me donne un baiser.

nós, homens, consentimos em ser julgados por homens. Estudando a realidade humana e social, aceitamos como um favor um conselho, uma prática, todas as admoestações daqueles que, vivendo na humanidade e na sociedade, têm uma experiência própria dessas realidades. (QUEIRÓS, 1929, p. 169)

Logo, o que Eça buscava nada mais era que mudanças radicais no seio da sociedade portuguesa e, para que tais mudanças acontecessem, haveria necessidade de que o meio intelectualizado português atingisse as classes menos privilegiadas, mantidas num processo de alienação político-religiosa, que se impunha à sociedade portuguesa. Tomando-se por base todos os aspectos analisados – sobretudo a realidade social e política portuguesa do século XIX, o surgimento ideológico da tendência realista em solo português, as conferências do Cassino Lisbonense de 1871, bem como o processo de criação queirosiano, inserido na proposta de uma estética revolucionária chamada de *realista* – podemos compreender o verdadeiro intuito de Eça de Queirós para o surgimento e a afirmação de um novo momento em Portugal. Eça jamais se distanciou daquilo que, conforme sua visão de mundo – social, política, econômica e religiosa – deveria ser discutido, trazido à tona, denunciado e, sobretudo, questionado principalmente em relação ao estado decadente de estagnação que a sociedade portuguesa vivia. Esses fatores nos levam a crer que o próprio autor, após envolver-se profundamente com outros jovens intelectuais de sua época também recém-saídos da universidade, e inebriados por pensamentos revolucionários e filosofias que pregavam profundas mutações no seio das sociedades; criticando abertamente a sociedade portuguesa, da qual participava através de seu olhar estrangeiro – devido a suas andanças como diplomata –, volta-se para essa mesma sociedade com olhos saudosos e críticos; como se assumisse um retorno ao meio do qual se distanciara fisicamente, no borbulhar de sua evolução como escritor; um visionário que vislumbrava um novo projeto estético-literário; “Creio que em Portugal e no Brasil se chama Realismo, termo já velho em 1840, ao movimento artístico que em França e em Inglaterra é conhecido por ‘Naturalismo’ ou ‘Arte Experimental’”. (QUEIRÓS, 1929, P. 171). Curiosa é a relação de Eça com o “Realismo” que nesse trecho se explicita claramente. O escritor ausenta-se da nomenclatura classificatória de *realismo*. Ao afirmar “se chama Realismo”, Eça opta por deslocar seu olhar para o exterior, ausentando-se

dessa concepção nominal *realista* tão comum à época para designar o projeto estético-literário que se propunha a construir.

O escritor vai além ao dizer que o uso do termo *Realismo* já estava ultrapassado, “já velho em 1840” imprimindo um caráter de desgaste ao termo. No longo texto reproduzido abaixo, Carlos Reis justifica o surgimento do termo *realismo* relacionando-o a dois determinantes fatores que contradizem levemente o tom irônico de Eça ao indicar o uso ultrapassado e inadequado da terminologia *realista*:

Enquanto conceito periodológico, o Realismo tem uma origem francesa relativamente bem determinada e conxiona-se de formas diversas com o Romantismo e com o Naturalismo: com o Romantismo, essa relação é de confronto e de superação, tanto no plano ideológico-doutrinário como, obviamente, no das práticas literárias; com o Naturalismo, essa relação é de convergência parcial, uma vez que o Realismo funda e consolida procedimentos técnicos-literários depois reajustados e ideologicamente refinados, em contexto e com propósito naturalista.

A mencionada origem francesa do Realismo atesta-se na actividade doutrinária de Duranty e Champfleury, o primeiro ao editar uma revista precisamente intitulada *Réalisme* (1856-1857), o segundo ao publicar um conjunto de ensaios também com o título *Le Réalisme* (1857). Desde então, vão-se clarificando as orientações fundamentais do movimento realista, orientações que podem estabelecer-se em termos muitos gerais que trataremos de aprofundar: o Realismo valoriza a **observação** como instrumento de conhecimento, conduzindo à análise dos costumes constitui o suporte metodológico de uma **crítica social** de intuito reformista, num quadro ideológico **anti-idealista** e **anti-romântico**. (REIS, 2001, p. 436)

Eça de Queirós desenvolveu a sua obra de acordo com as coordenadas do programa estético-realista (realismo: representação, lugar de observação, reprodução experimental) ao qual se propôs; fato que confere ironia ao discurso apreendido da realidade, de seu contato unilateral e pessoal com o real, que o escritor vai moldando ao longo de sua jornada evolutiva literária. Esta caminhada lhe confere uma singular dimensão estética; insinua nela a imprevisibilidade latente de seu percurso não apenas como escritor, mas também enquanto ser pensante deslocado no espaço, evocando na mente memórias que o conectassem à sua pátria; uma realidade distante em sua vida desarraigada de constância, carente de permanência e identificação materna que Eça busca compensar por meio de seus escritos; da evocação companheira de sua língua-materna. É visível que o projeto realista de observação e de análise sistemáticas do Portugal da época motiva e informa a escrita queirosiana; o leitor reconhece com clareza os fatos, a opinião e a interpretação argumentativa formulada, ou seja, a *lente* do olhar exterior. Ausente de sua própria pátria, deslocado física e geograficamente, esse olhar,

mediado pela *lente* da memória, filtra a observação transformando o visível; reelaborando o discurso que apreende do *real*, de sua terra, sua gente, impressões de um discurso em um país, um Estado, uma cidade (leia-se Portugal, Estado português na relação política de poder da igreja enquanto participante ativa do Estado, e Lisboa, respectivamente) que não apenas possui um lugar, um *locos*, no texto; mas que *é* o próprio texto, o próprio discurso. Para Eça de Queirós, ainda em *Idealismo e Realismo*, não existe um intuito de formação estética realista no sentido de imitação do real. Este texto, como dito anteriormente, foi produzido pelo escritor em meio ao processo reelaborativo ou de reconstrução, que descobriu ao longo da evolução criativa, de *O Crime do Padre Amaro*, processo que levou quase uma década e que, além de evidenciar o retrabalho em seus textos, comum a partir de então a toda a produção eciana seguinte, evidenciou também sua perspectiva objetiva sobre as influências estéticas que lhe inspiraram, optando por ligações mais profundas ao movimento naturalista e ao caráter científico- filosófico- experimental do movimento positivista:

Não - perdoe-me – não há Escola Realista. Escola é a imitação sistemática dos processos dum mestre. Pressupõe uma origem individual, uma retórica ou uma maneira consagrada. Ora o Naturalismo não nasceu da estética peculiar dum artista; é um movimento geral da Arte, num certo momento da sua evolução. (...) O naturalismo é a forma científica que toma a arte, como a república é a forma política que toma a democracia, como o positivismo é a forma experimental que toma a filosofia. (QUEIRÓS, 1929, p. 173)

Esta estreita relação entre arte e sociedade conduziu Eça a um realismo que tendia a desvalorizar toda a arte que enfatizava as formas ou apelava a emoções não condizentes com o estado de positividade e moralidade para o qual a sociedade futura parecia caminhar. Em meio ao movimento de reforma social e ideológica que foi a Geração de 70, Eça surge nas Conferências do Casino como paladino de uma nova forma de arte. Todavia, apesar de defensor de uma nova estética, o autor manteve uma posição crítica com relação aos preceitos do Naturalismo. O autor d'*O Crime do Padre Amaro* vê como inconciliáveis as rígidas normas doutrinárias naturalistas e a cena cultural portuguesa. Portanto, não causa surpresa o fato da terceira versão do romance ser mais equilibrada, expurgada do zelo determinista e do bisturi anatômico que atingia acidamente os pilares da sociedade da segunda metade do século XIX: o Estado (leia-se, a política) e a Igreja.

1.2 Conferências do Casino: ideais juvenis revolucionários ou gênese de um novo estilo?

As Conferências do Casino, em 1871, ano em que ocorreu a Comuna de Paris, foram ocasião para um grupo de jovens recém-saídos da Universidade se unirem em torno de um programa estético que gerou uma identidade e, depois, lhe justificou a nomeação: a Geração de 70. Foi, então, que o grupo de jovens escritores e intelectuais, reunidos em Lisboa após concluírem os seus estudos em Coimbra, tendo sido Antero o grande impulsionador desde os tempos universitários, incentivando os demais membros do grupo, à conversão aos ideais proudhonianos. A concepção primeira destas palestras surgiu em uma reunião do Cenáculo (grupo do qual faziam parte Antero de Quental, Jaime Batalha Reis e Eça de Queirós, entre outros). Antero e Batalha Reis alugaram a sala do Casino Lisbonense, no Largo da Abegoaria, que atualmente chama-se Largo de Rafael Bordalo Pinheiro (em evidente alusão ao cartunista Rafael Bordalo Pinheiro, maior expositor das Conferências do Casino nos jornais). Diversas foram as idades, origens, experiências e tendências, mas a proclamação desse ideário uniu esse improvável grupo e permitiu-lhes trazer um vento de mudanças que atingiram a inércia criativa e intelectual que predominava na sociedade portuguesa da época. A propósito dessas conferências, Carlos Reis registra uma importante informação em uma nota prévia de sua obra *As Conferências do Casino*:

Nota Prévia

Nesta segunda parte incluem-se, além do programa divulgado em 16 de maio de 1871, os textos das Conferências do Casino ou, na sua falta, sínteses das intervenções dos conferencistas, nos casos em que estes não deixaram testemunho escrito dessas intervenções.

No que a essas sínteses diz respeito, adoptam-se as reconstituições levadas a cabo por António Salgado Júnior na sua obra *História das Conferências do Casino* (Lisboa, 1930), ainda hoje uma referência muito útil para o estudo dessa matéria. Para conseguir essas reconstituições, Salgado Júnior procedeu à consulta dos jornais que, na época, deram notícia não raro desenvolvida e incluindo resumos circunstanciados das diversas conferências. (REIS, 1990, p. 89)

De acordo com a informação de Carlos Reis, não houve nenhum registro escrito, facultado pelo próprio autor, da conferência de Eça proferida na ocasião no Casino. As impressões que ficaram para a posteridade, de um Eça revolucionário que a partir de sua conferência no Casino lisbonense desenvolve todo um projeto de Literatura *realista* é subjetivo; tendo em vista que o que conhecemos como as falas de Eça durante a conferência são reproduções de olhares de terceiros e não um registro fidedigno deixado pelo autor.

Portanto toda construção de um discurso *realista* que geralmente se atribui a Eça de Queirós é questionável uma vez que reproduções do seu discurso foram divulgadas na mídia da época atribuindo características *realistas* em seus escritos posteriores; porém, como classificar de *realista* um autor que, como foi exposto anteriormente, explicitamente rejeitou não apenas o rótulo, como também a terminologia *realista* que dizia estar ultrapassada “já em 1840”¹? A reconstituição de António Salgado Júnior, mencionada por Carlos Reis em trecho citado acima, é o único relato que possuímos de tal texto eciano; um trabalho de *garimpagem* de reportagens publicadas nos principais jornais da época que noticiaram as conferências:

Para isso impunha-se um trabalho que o sr. Antonio Cabral apenas começara: a consulta dos jornais que andaram em volta da questão. – Como vai ver-se, foram eles quâsi os únicos elementos de que nos servimos para a reconstituição do momento. Havia, porém, uma parte do trabalho, a mais melindrosa, que oferecia uma certa responsabilidade quando realizada sobre os jornais: era a da reconstituição das conferências que não foram depois publicadas por seus autores. Essa responsabilidade foi medida. Podíamos com ela. – Havia a tradição dos bons relatos do *Diário de Notícias*. Verificamos mesmo que era essa a opinião dos demais jornais da época. Alguns deles disseram até que surgia em Eduardo Coelho um *talento novo e originalíssimo*: o de extractar conferências. Em vista disso, acreditamos o *Diário de Notícias* como guia e aferidor dos demais elementos de reconstituição que tínhamos e que apontamos junto a cada conferência reconstituída, e realizamos a tarefa. (JÚNIOR, 1930, p. 7- 8)

Mais adiante, António Salgado, após pesquisas em jornais e textos de intelectuais da época sobre suas impressões da conferência que Eça, n’*As Farpas* em 1871, chama de *A afirmação do realismo como nova expressão da arte*, esclarece o percurso de busca pela gênese da conferência de Eça:

Nos dias imediatos a conferência foi dada a conhecer ao público por um resumo pequeno mas sistematizado que o *Jornal da Noite* (14-15 de Junho) diz terem-lhe enviado; por um relato circunstanciado do *Diário Popular* (15 de Junho) e por outro ainda mais desenvolvido do *Diário de Notícias* (15 de Junho). Como porém os críticos achassem a esta conferência um certo sabor, os seus princípios e intuítos, algumas suas frases, - tudo foi divulgado em artigos críticos: - é que acontece com o folhetim de Alberto de Queiroz, *A Conferência do Sr. Eça de Queiroz*, saído a 13, nessa mesma *Revolução*, um a 16, outro a 24, em que Luciano Cordeiro fala da conferência sob o título – *Uma prelecção litterária*. (JÚNIOR, 1930, p. 48-49)

Considerado um dos pilares da construção de uma *nova* estética *realista*, a conferência de Eça proferida no Casino nada mais é do que a reprodução jornalística do discurso que Eça apreendeu do “*real*”; seus ideais revolucionários repletos de proudhonianismos, taineanisms

¹ *Ibid* (Queirós, 1929, p. 171)

e *contismos* proferidos por uma juventude imediatista e idealizadora que ansiava por qualquer radicalismo que os livrasse da sombra do subjetivismo romântico e os trouxesse para o objetivismo experimento-racional do socialismo científico largamente propagado ao longo da segunda metade do século XIX. Nesse ínterim, Eça de Queirós desenvolveu sua obra, em grande parte, de acordo com as coordenadas desse mesmo programa, com uma fina ironia que lhe permeia o discurso, e, confere-lhe uma singular dimensão paródica, insinuando assim, uma imprevisibilidade literal que finda por acarretar complexidade estética e, certo ludismo. As Conferências do Casino foram mais uma forma de manifesto de geração, sobre a sociedade portuguesa e também, uma forma de debater as inquietações que pairavam entre os intelectuais da época. O projeto de observação e análise sistemáticas da sociedade portuguesa, sem dúvida, motiva e inspira a escrita queirosiana visivelmente. As Conferências orientaram esse olhar em direção a busca da imagem mais significativa e expressiva de compreensão desse discurso extraído do real.

Era sobre a revolução *interior*, o vazio das consciências que Eça falava. Como Proudhon, o escritor também acreditava que o *anseio revolucionário* era um fator permanente e inerente à natureza e à transformação constante dos seres; porém, essa revolução deveria ocorrer de dentro para fora; do *sujeito* para o *mundo exterior*. Se por um lado, a revolução ansiada por Eça e seus companheiros resultava em conservadorismo e em um comportamento egocêntrico-artístico, por outro lado, o futuro que os esperava imprimia ao seu idealismo um papel renovador e avesso às tradições. O *ser* tornava-se uma ilusão, uma realidade lógica e representativamente nominal. Apenas o *não-ser*, nesse caso a *revolução*, era considerado integrante absoluto do discurso apreendido do real. Segundo Eça, a obra de arte não é um fenômeno isolado socialmente, e sim, intimamente ligado ao progresso e à decadência das sociedades. Não é um produto exclusivo da *individualidade artística*, mas sim, dos movimentos, das ações, produzidos pela sociedade da qual os seres são participantes ativos, portanto, a vontade individual na produção da obra de arte é secundária. O papel decisivo, nessa relação, deriva de um conjunto de causas e condições sociais permanentes, acidentais ou históricas que transcendem a vontade do indivíduo. Não há, pois, uma arte estritamente individual, criações puras do espírito humano; segundo Eça, sua geração não se autoproclama católica ou romântica, porém distingue-se ao ter em mente, e difundir massivamente, a Revolução como único processo viável para a concretização da *real* mudança. Esse ambiente, sedento por transformações profundas no marasmo intelectual e crítico no qual a sociedade portuguesa estava mergulhada, tornou-se solo fértil para o surgimento de um projeto de

questionamento social-literário. Pode dizer-se que a sociedade portuguesa do século XIX é o verdadeiro objeto de observação queirosiana, o pretexto em torno do qual se vai desenvolver toda a obra de Eça de Queirós e na qual ela se insere, bem como o olhar, mesmo que deslocado geograficamente, do próprio escritor. A minúcia, o humor e a paródia são atributos que caracterizam a forma como nos é apresentado o discurso sobre essa sociedade, visão de uma época que o autor pretendeu, através de suas observações ácido-experimentais, moralizar. Abundante em descrições das classes que compõem o espectro social oitocentista, os chamados tipos sociais, a generalidade das personagens eclesiásticas, personalidades isentas de grande caráter, a burguesia e seus criados; Eça inaugura um estilo, um projeto, de maneira um tanto quanto controversa, com a publicação de *O Crime do Padre Amaro*, em 1875.

1.3 Os três Amaros: problemática das três versões de *O Crime do Padre Amaro*

O romance *O Crime do Padre Amaro* veio a conhecimento do público em três versões retrabalhadas por Eça de Queirós ao longo de quase uma década. Uma das características mais marcantes em Eça é o trabalho constante e periódico em seus escritos:

O romance *O Crime do Padre Amaro* tem, de facto, um destino singular e, antes disso, um trajecto de longa incubação [...] o escritor praticamente inaugura aqui o que viria a tornar-se o seu modo de trabalho usual, que agora conhecemos como uma minúcia que até há pouco era substituída por conjecturas sem grande base material. Assim, a partir do manuscrito enviado para a tipografia, manuscrito em estado muito imperfeito, em diversos aspectos, o escritor procedia quase sempre a uma autêntica reescrita, de alcance frequentemente considerável; essa reescrita, muitas vezes necessária até para incutir ao texto a coesão morfosintática que não raro faltava ao borrão inicial, exercia-se sobre provas tipográficas sujeitas a modificações substanciais, se é que não, por vezes, substituídas por todo um novo texto, com as demoras e custos que um tal comportamento naturalmente ocasionava. (REIS, 2005, p. 3)

Uma primeira edição foi publicada, em capítulos semanais, em folhetim, em 1875, porém sem a prévia autorização do autor, que ao enviar partes de seu texto para que o editor lhe fornecesse as provas tipográficas, viu sua obra ser publicada sem que a tivesse terminado. A história da publicação de *O Crime do Padre Amaro* inicia-se em 1875. Eça havia exercido funções de administrador do conselho de Leiria, local do romance que une um padre e uma jovem devota que viria a morrer, tal como o futuro deste amor, uma criança, que o pai não desejará. É esta linha diegética que surge na *Revista Ocidental*, sob a tutela de Antero de

Quental e Jaime Batalha Reis, sem a autorização direta do autor, em um episódio que culminará com a intervenção do próprio pai de Eça, e que este desejava rever e melhorar, como diz numa carta a Batalha Reis, em oito de Fevereiro de 1875. O autor, ausente por conta de sua carreira diplomática, então cônsul em Newcastle-on-Tyne, Inglaterra; ausência esta que marcará profundamente a história literária e influenciará o olhar de Eça sobre sua própria cultura; “Eça tentou refugiar-se dessa solidão vivendo em Portugal através da sua Arte e entregando-lhe tôdas as energias e tôda a sua alma.” (ROSA, 1963, p. 25). Em 1876, uma segunda versão é publicada em livro, alterada e autorizada pelo autor.

Versão, segundo Carlos Reis, pois nessa publicação ocorreram alterações importantes no curso da trama, e na própria estrutura do romance, com abundância de temas chocantes e detalhes, como também no caráter das personagens: Amaro, em um retrato que vai do romântico ao ironicamente embrenhado de cinismo, se envolve com uma jovem e bela beata, que engravida. Para esconder seu pecado o padre comete infanticídio; afoga a criança não desejada, fruto do amor proibido que se tornara seu pecado, personificando sua culpa contrariando sua opção de vida celibatária. O descritivismo de Eça, embora muitas vezes polêmico, era condizente com sua vinculação ao estilo naturalista que lhe era comum; “A minuciosidade dos pormenores é tão abundante que qualquer pintor seria capaz de o reproduzir integralmente na tela, sem ter que recorrer à invenção. As pinceladas sucedem-se, num crescendo de crueza naturalista...” (ROSA, 1963, p. 23). Numa concepção determinista e evolucionista, enfatizam-se os fatores educacionais, a hereditariedade e a influência do meio que resultam, por exemplo, num desenho de um protagonista, Amaro, com a melancolia e sensualidade a aliarem-se a um ambiente propício que só poderá determinar as suas futuras ações:

É inequivocamente nesse sentido que apontam os romances de Eça publicados na década de 70 e, antes de todos, *O Crime do Padre Amaro*. Em 1875, a sua primeira versão colabora no lançamento da *Revista Ocidental* de Oliveira Martins, tentativa cultural de recorte iberista que, além de Antero, Batalha Reis, Gomes Leal (autor, nesse ano de 1875, das *Claridades do Sul* e Manuel Arriaga, entre outros, contou com a colaboração de nomes espanhóis prestigiados (Pi y Magall, Cánovas del Castillo, etc.). O radical anticlericalismo do romance de Eça não está só: ainda em 1875, António Enes publica a peça *Os Lazaristas*, violentamente panfletária e antijesuítica. De resto, a atmosfera anticlerical que em certos meios se respirava não era, por certo, estranha à crescente implantação de doutrinas e partidos como o Partido Operário Socialista (1875) e o Partido Republicano, fundado em 1876 com Oliveira Marreca, Latino Coelho, Elias Garcia, etc. (REIS, 1990, p. 35-36)

Na terceira versão da obra, publicada em 1880, e reeditada em 1889 pelo próprio autor, vemos um Eça mais amadurecido, refinado em sua ironia e sarcasmo, sutil, ao abordar acontecimentos como o sacerdócio sem vocação natural, a corrupção e a disputa de poder na Igreja Católica, uma educação religiosa que eleva o padre à condição de figura divinizada, e o questionamento social sobre o celibato. Nesta terceira versão, Amaro não comete o infanticídio; mas o autoriza em uma postura cínica e indiferente aos princípios que prega enquanto ministro dos valores divinos. *O Crime do Padre Amaro* é um romance de tese, tal qual *O Primo Basílio*, do mesmo autor:

Neles circulam tipos que reclamam uma representatividade social e cultural ajustada ao propósito crítico que inspirava ambos os romances: o conselheiro Acácio, D. Josefa Dias, Julião Zuzarte, o cônego Dias, Ernestinho Ledesma, o Dr. Godinho ou Basílio de Brito representam comportamentos e mentalidade típicas que fazem de ambos romances repositórios muito sugestivos de cenários humanos que deveriam ser corrigidos. (REIS, 2000, p. 17)

A primeira versão da obra revela-se com um fio narrativo funesto e ainda não totalmente comprometido com o discurso do Naturalismo.² Este tom revela-se, sobretudo, no desenho de Amaro e no fato de ainda não ser nítida a sua relação com o meio envolvente. Eça revela já, no entanto, a sua faceta de crítica social, quanto à problemática do sacerdócio, seguindo o adultério e a ironia mordaz que lhe são peculiares. A terceira versão, publicada em 1880, reflete um Eça maduro primando ainda pelo modelo de romance experimental. O escritor aprofunda os fatores sociais, o sacerdócio sem vocação e a verdadeira educação religiosa que eleva o padre à figura divinizada. Não abandonando o ideário de Proudhon quanto à pedagogia social, todavia, Eça começa a afastar-se da concepção absolutamente Naturalista. Surge aqui a focalização interna e subjetiva das personagens. Em resumo, o cerne naturalista centrado num narrador onipotente e onisciente, que traça as premissas que afetarão as personagens começa a desvanecer-se. A intriga da obra revela agora uma dependência mais harmoniosa com o ambiente, a formação e a hereditariedade. Eça, no início da década de 80, revela já certo descrédito em relação ao ideário naturalista que também perdia o seu fulgor na Europa. *O Crime do Padre Amaro* revela-se, então, um texto profícuo para o estudo do fenômeno da relação de interdependência que se estabelece entre escritor e leitor crítico na comunicação literária:

² Para a primeira versão verificar a edição de Helena Cidade Moura.

Na narrativa de Eça, como na tragédia antiga, há preponderância de acção e de diálogo dramático. A técnica do romancista, embora inspirada nos modelos franceses, principalmente em Flaubert e Zola, é mais dramática havendo cenas-chave que implicam mudanças e constituição de fases bem distintas dentro da acção dramática. (...) *O Crime do Padre Amaro* é uma tragédia que trata um tema funesto e inquietante: um crime deliberado de infanticídio que é perpetrado na 1ª e 2ª edições por Amaro e, por interposta pessoa, “a tecedeira de Anjos”, na 3ª edição. Como é habitual na maioria das tragédias o que é estudado principalmente é a psicologia de várias personagens masculinas. (LUZES, 2001, p. 210- 211)

O romance *O Crime do Padre Amaro* é o recorte social escolhido para observação crítica da sociedade portuguesa de sua época, por Eça de Queirós. A proposta eciana de *reforma* dos esquemas mentais pré-concebidos da vivência nacional portuguesa através da Literatura parece esvair-se paulatinamente após os anos oitenta do século XIX. Severa crítica de denuncia social, libelo contra as tentações mundanas, a obra se afigura como uma crônica de costumes de uma região interiorana portuguesa, Leiria, que ganha um carácter universalista em um enredo que parece suscetível de se desenrolar em qualquer cidade do mundo.

Livro escrito com profunda ironia e mordacidade, a acção passa-se em Leiria, em finais do século XIX, uma cidade provinciana na qual, devido à oferta cultural escassa, o principal passatempo e atrativo era o olhar voyeurístico sobre os escândalos sexuais, não mencionados, mas sabido por todos, dos habitantes da cidade, principalmente dos clérigos, a par dos rituais religiosos, rigorosa e mecanicamente cumpridos. O falso controle social é acirrado, e o desvio à norma, impecavelmente punido.

A trama constrói-se à volta do jovem Padre Amaro – que vem para Leiria a fim de substituir o falecido e velho pároco – e de Amélia, a bela filha da amante do cônego Dias, um clérigo amante dos prazeres da cama e da mesa. Amélia cresceu rodeada de padres e de imagens sacras, relicários; sufocada e adestrada por toda uma Literatura beata, sonha, ao despontar dos primeiros impulsos sexuais da sua controlada e casta adolescência, em desposar uma figura, uma imagem de ideal masculino que acaba por projetar em Amaro. Este por sua vez, dono de uma beleza delicada, que apesar do aspecto distinto, é um homem dividido: tolhido e resignado pelo significado estrito da palavra privação – proveniente do tempo em que esteve a cargo dos tios, cuja avareza e secura o esmagavam – e, simultaneamente, dominado pela ânsia de luxo – adquirido na infância enquanto viveu com a sua abastada madrinha. É pela intervenção do Conde de Ribamar, marido de uma das filhas de sua falecida madrinha, que Amaro consegue ser destacado para a paróquia de Leiria, onde irá desfrutar de uma situação econômica, senão abastada, ao menos bastante confortável.

A atração entre o par (Amélia representa a típica portuguesinha por quem, a mercê da educação e da cultura em que cresce, Amaro parece cultivar um sentimento misto de desejo, luxúria, e de pena que estabelece-se de maneira quase que instantânea. Ambos utilizam o olhar para estabelecerem, ao longo da narrativa, uma perseguição mútua durante os serões em casa da S. Joaneira, a mãe de Amélia, onde Amaro inicialmente se hospeda. Mais tarde, no desenrolar do romance, o inevitável acaba por acontecer no casebre onde habita o velho sineiro, o Tio Esguelhas, o inocente cúmplice dos amantes. A sua filha deficiente, é um excelente pretexto para Amélia justificar suas idas à casa do sineiro; Antônia ou Totó, apesar de física e intelectualmente limitada, não deixa de se aperceber dos verdadeiros motivos das visitas do casal. E mais uma vez a preponderância do *olhar* é nítida nessa personagem: ela segue-os com o *olhar* a todo o momento adivinhando seus movimentos, sem se coibir de manifestar um ódio visceral a Amélia por esta servir-se da sua doença como álibi para os encontros amorosos com o padre, a quem Totó, através do *olhar*, também deseja.

Amaro parece amar Amélia, mas não o suficiente para desistir dos privilégios que a posição de padre, o *status*, e o poder que a batina lhe confere, o seduzem de tal maneira que a honra e a vida de uma jovem adolescente religiosa são relegadas ao segundo plano em prol da satisfação de seus desejos carnis. A paixão de Amaro por Amélia é egoísta e possessiva, pois Amaro sabe até que ponto sua posição nessa aventura é frágil. Amaro não hesita em utilizar suas conexões no mundo eclesiástico para destruir o rival – o intelectual João Eduardo, namorado rejeitado e um tanto patetizado por Amélia. É pelo poder da escrita que João Eduardo, assim como Eça, desmistifica o clero de Leiria denunciando os aspectos mais venais da classe. O caráter de Amaro é violento, tortuoso, obscuro. É devido à fraqueza de caráter que Amaro sucumbe à tentação de um crime, com o objetivo de salvar a sua reputação e conservar os privilégios inerentes ao seu status de padre: entregar o filho recém-nascido a uma “tecedeira de anjos”. A covardia de Amaro só é excedida pelo seu egoísmo. A narrativa está cheia de presságios – habitual em Eça de Queirós – o *olhar* de maldição que a Totó lança aos secretos amantes e, sobretudo, ao *jogo de olhares* proibidos e furtivos que introduzem o leitor nessa esfera lasciva de desejo proibido; tão esquematicamente planejada pelo escritor. Enquanto isso, o sonho erótico de Amaro no qual mistura o sagrado e o profano ao possuir Amélia no purgatório debaixo do *olhar* divino, sofrendo, também ele, o agulhão do remorso ou, mais propriamente, do medo da punição divina. *O Crime do Padre Amaro* é, sobretudo, um manifesto contra o clero, cujo principal objetivo se traduz na manutenção do *status quo* isto é, da ordem pré-estabelecida e das velhas elites no poder. Trata-se de uma

ácida crítica explicitamente dirigida à classe eclesiástica, ao expor a forma como o clero arranja justificações divinas para a manutenção das desigualdades sociais.

O autor, ao mostrar simultaneamente a forma como a dinâmica do confessionário evoluía, como o sistema de confissão constituía um excelente canal de espionagem ao fomentar a delação e a manipulação política servindo aos interesses da elite conservadora, o qual incumbia ao clero o cargo de “orientar” os fiéis, em sua maioria mulheres de homens influentes politicamente, na tomada de decisões políticas (mulher do Dr. Gouveia que se confessava com padre que padre Natário se aproxima para destruir João Eduardo). No final do romance, assiste-se ao encontro de Amaro, do Cônego Dias e do Conde de Ribamar debaixo da estátua de Camões, símbolo da identidade nacional portuguesa. O trio disserta sobre a política europeia e a situação econômica do país debaixo do frio e imóvel olhar da estátua de Camões, cuja expressão quase que de desprezo, parece sublinhar o acentuado declínio social e ético da nação.

CAPÍTULO 2- Adaptação Cinematográfica: questões e percursos metodológicos sob a ótica da Crítica Textual

A produção artística de uma dada sociedade em uma dada época está diretamente relacionada aos seus valores. Segundo Pierre Bourdieu; “A história da vida intelectual e artística das sociedades europeias está relacionada com a história das transformações da função do sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura dos bens”. (BOURDIEU, p. 43). Mais adiante, Bourdieu mostra o começo de uma nova concepção de arte e de artista; “o processo tem início na Florença do século XV, com a afirmação de uma legitimidade propriamente artística, que concede ao artista o direito de legislar com exclusividade em seu próprio campo: o campo da forma e do estilo”. (BOURDIEU, p. 45). Portanto, desde o século XV, o homem enquanto artista adquiriu certa autonomia em sua produção, ao mesmo tempo em que a sociedade começa a valorizar suas criações de maneira diferente. Ivo Castro, um dos maiores teóricos da Crítica Textual na atualidade, afirma que “A escrita é uma tecnologia que permite ao homem representar o seu pensamento, sem intervenção da oralidade”. (CASTRO, 1990, p. 23). A escrita, portanto, a produção literária, adquire um status de bem material uma vez que o autor é responsável por retratar sua visão de sua época na sociedade na qual está inserido.

Ivo Castro vai além e em seu ensaio *Enquanto os escritores escreverem... (situação da Crítica Textual moderna)* ao denominar o crítico textual como “arqueólogo dos documentos gráficos quer como terapeuta do texto” (CASTRO, 1990, p. 21). O papel do crítico textual, e conseqüentemente da Crítica Textual, passa a ser vislumbrado como o de um restaurador que “retrabalha” o texto em busca sempre de uma aproximação da situação verdadeira do texto, em relação à vontade de seu autor, que ainda, segundo Ivo Castro, reconstitui o texto em busca de sua forma autorizada, decifrando passagens complexas em manuscritos ou investigando o texto considerado como “original” baseando-se na última vontade expressa pelo autor. Um trabalho árduo que muitas vezes esbarra na escassez de manuscritos autógrafos, que em séculos passados eram destruídos em sua maioria, quando a obra estava finalizada e copiada para distribuição, ou em dificuldades advindas do próprio descaso do autor em preservar seus manuscritos, e / ou do meio cultural no qual ele estava

inserido. Ou então em casos nos quais nunca houve um manuscrito com a grafia do autor, fato corrente em manuscritos antigos, conforme diz Ivo Castro; “O modo mais comum de pôr palavras por escrito era ditá-las a um escriba (Clanchy, 1979, 97). Nem todos os textos literários terão, assim, existido em forma autográfica”. (CASTRO, p. 7). Nesse último caso em específico, ainda contamos com a possibilidade de intervenção de outros na obra, ou com os comuns erros de transcrição nas cópias, ou ainda com erros de impressão em gráficas, em épocas mais modernas.

Na visão de Ivo Castro, todas as versões de um texto autógrafo são autorizadas por terem, de algum modo, passado pelas mãos e olhos do autor. Bowers respondeu a esta questão com a teoria da intenção final: o testemunho mais autorizado de um autor é aquele que contém sua última intenção com relação à *substância* e à *forma* da sua obra. A obra, portanto, está interligada a seu autor direta ou indiretamente. O trabalho da Crítica Textual se resume a também buscar essa, por vezes tênue, ligação existente entre o autor e sua obra. Mais adiante, Ivo. Castro, aliando as terminologias *Crítica Textual* e *Filologia*, afirma que “A segunda tarefa da Filologia é a reconstituição da gênese: trata-se, a partir do testemunho imóvel do manuscrito, de fazer reviver a história, ou seja, a cronologia das operações do espírito e da caneta”. (CASTRO, 1990, p. 3). A história está vinculada à produção literária tanto quanto a narrativa o está aos fatos históricos.

Literatura e História estão interligadas e valorizadas pela Crítica Textual, que acaba por funcionar como uma aliada no processo de reconhecimento histórico dos textos literários e também, em uma narrativa histórica que nos permite reconhecer e legitimar nossa sociedade em virtude dos acontecimentos por elas retratados. Essa interdisciplinaridade, tendência atual, chamou atenção de Roger Chartier que logo no início do trabalho anteriormente mencionado afirma que:

A reclassificação das disciplinas transforma a paisagem científica, questiona as primazias estabelecidas, afeta as vias tradicionais pelas quais circulava a inovação. Os paradigmas dominantes, que se ia buscar nos marxismos ou nos estruturalismos, assim como no uso confiante da quantificação, perdem sua capacidade estruturadora. (CHARTIER, 1994, p. 99)

Muitos conceitos antigos se reestruturam a partir de uma nova concepção, de um novo entendimento do homem sobre suas manifestações culturais e o impacto que elas causam na

sociedade. Chartier aprofunda-se mais na questão quando diz que “Seriam múltiplos os exemplos desses novos recortes em que são necessariamente articuladas estruturas objetivas e representações subjetivas. Um deles é o espaço de trabalho que liga Crítica Textual, história do livro e sociologia cultural”. (CHARTIER, 1994, p. 108). Essas interligações não podem ser descartadas quando abordamos o papel da Crítica Textual em nossa sociedade atual.

O resgate de textos em sua forma original, leia-se autorizada pelo autor, nos proporciona uma visão mais segura e fiel aos acontecimentos históricos de uma época, bem como o comportamento social que se estabelecia no tempo em que foram escritos. Porém, este trabalho faz-se ainda mais necessário, se levarmos em consideração o fato de que uma obra alterada pode levar a equivocada impressão, não apenas da vontade explícita do autor, como também, toda a compreensão sobre suas impressões de uma época, e, a respeito do seu trabalho artístico.

Quanto à relação entre Literatura e Cinema, ela advém desde as origens do Cinema, e o termo adaptação sugere a transmutação da palavra em imagem, além de permitir a reflexão sobre questões como a fidelidade narrativo-literária e as opiniões contrastantes acerca dos olhares envolvidos em uma leitura cinematográfica de uma obra literária. Portanto, a relação entre Literatura e Cinema, mediada pelo olhar investigativo da Crítica Textual, avalia as concepções do filme como um texto; a transposição do texto escrito, e de todo o universo imaginado por um escritor em sua obra, em imagem, movimento e som.

É prática corrente a avaliação e reivindicação da transposição fílmica de textos literários fazer-se a partir do critério da fidelidade, como se este fosse capaz de validar todos os fenômenos inerentes ao processo de adaptação de textos literários para o Cinema. Literatura e Cinema assemelham-se, especificamente, por seu caráter narrativo, sendo indissolúvel a relação que se estabelece entre enredo e narrativa. Por vezes, compreende-se o ato de adaptar uma obra literária para o meio audiovisual como uma espécie de tentativa de tradução literal; uma *cópia*. Compreendida assim, a adaptação para o Cinema de uma obra literária, adquire *status* de mera reprodução absoluta do texto, escrito pelo escritor, com a intenção de ser uma direta “edição” do texto literário.

A procura do conceito de fidelidade não é fator de contestação quando assumida pela singularidade de uma adaptação; pois cada realizador (diretor, roteirista) que adapta pode optar por aproximar-se, ou não, do texto literário. Em caso de optar pelo conceito de fidelidade, o realizador julgará ser uma transposição intersemiótica; fiel àquilo que leu; tendo sua leitura entendida sobre o ponto de vista individual e pessoal. Por esta razão, muitos exemplos de adaptações cinematográficas ilustram *concretizações* diferentes de uma mesma obra literária. Portanto, partindo do pressuposto que a própria linguagem literária é plural, podemos falar em fidelidade como um conceito plural ou em fidelidades; decorrentes do surgimento do texto literário em contextos sócio-culturais historicamente definíveis em um determinado tempo e espaço:

O texto literário configura um universo de natureza **ficcional**, com dimensão e índice de particularização muito variáveis; ao mesmo tempo, ele evidencia uma considerável **coerência**, tanto do ponto de vista semântico como do ponto de vista técnico-compositivo; o texto literário deve ser entendido também como entidade **pluriestratificada**, ou seja, constituída por diversos níveis de expressão; por último, considerar-se-á ainda que o texto literário compreende uma dimensão virtualmente **intertextual**, na medida em que é possível relacioná-lo com outros textos que com ele dialogam e nele se projectam. (REIS, 2001, p. 169)

Defender uma fidelidade literal de um texto literário, é supor que a verdade desse texto existe e pode ser captada através de uma leitura atemporal de validade universal. Adaptar nestes termos seria um processo orientado por um conjunto de princípios assumidos como válidos com o intuito de *aproximar* o filme do livro; o que significaria a concepção de uma decodificação racional e objetiva de um objeto literário, objeto esse, que precisaria ser entendido como uma *entidade* de sentido estável e facilmente verificável. Em situação de adaptação cinematográfica, a Literatura tem em si a legitimidade de resguardar os possíveis relativismos do sentido textual do objeto literário, o que nos obriga a uma separação entre o ato de ler e o ato de adaptar. Importa saber que o objeto literário deve ser sempre entendido como algo passível de várias leituras, confirmando então seu caráter plural. Para a Crítica Textual, essa pluralidade se define em sua própria essência interdisciplinar, uma vez que trabalha com conceitos como: intenção final autoral, restituição e fixação da originária palavra escrita e preservação de patrimônio literário de uma língua:

A Filologia trabalha com textos no intuito de fixá-los, comentá-los, explicá-los aproximá-los o mais possível de seus leitores e de seu autor ou autora. Procura transpor, para um espaço de tempo contemporâneo aos receptores de um

determinado texto, a palavra escrita por um homem ou mulher que viveu em um passado distante ou próximo. Busca identificar e classificar as alterações realizadas pelos próprios escritores ou por revisores, editores, tipógrafos, copistas através das sucessivas cópias manuscritas ou edições impressas de uma obra. Restitui ou tenta restituir a palavra escrita e considerada definitiva pelo autor ao público leitor. Intenta vencer o ruído que separa um texto de seus leitores. (MARTINS, 2003, p. 204)

O filme, resultado de uma leitura particular de uma obra literária, deve ser compreendido como um novo *texto*, uma leitura semiológica de seu realizador feita em um contexto temporal e culturalmente singular; resultado de uma consciência artística intertextual. O texto literário, por ser plural, assim como sua *leitura representativa na forma fílmica*, projeta-se em outras esferas artísticas estabelecendo uma relação dialógica em uma rede de *multidiscursos* existentes tanto na linguagem literária quanto na audiovisual. O objeto em si não é o *texto literário*, mas sim, sua *literariedade* comumente chamada de “*espírito*” do texto; conceito este, que o diviniza e eleva a uma categoria imaterial e etérea, impossibilitando assim sua representação, releitura ou adaptação a outra linguagem que não a sua de origem primeira. O *texto* não mais passa a ser visto como produto, mas como produtor de diferentes discursos que vão além da compreensão artística de uma simples representação mimética.

No que diz respeito ao conceito de *adaptação*, temos que ter em conta que se está em contexto de arte, uma arte que procura interpretação para o texto, como também uma *reconfiguração estética*. Portanto, o fenômeno da adaptação está sempre ligado à relatividade e à criatividade: o realizador que adapta Literatura distancia-se do leitor lê a mesma Literatura, pois redimensionou o livro para uma nova obra de arte, uma nova criação individual. Cinema e Literatura têm diferentes relações com a questão da narrativa, tanto o texto literário como sua *adaptação* para o meio audiovisual são considerados obras de arte; e como tais possuem um caráter intercolaborativo que transcende suas próprias definições:

Com efeito, a obra de arte sempre tende para um estatuto de colaboração ('a collaborative status'), e a intenção autoral é apenas um fator, mesmo que importante, entre outros muitos que o crítico textual tem de levar em conta. Nem o texto ideal existe na realidade, nem o autor autônomo: de fato, toda produção literária implica a deslocação dum fenômeno originariamente psicológico ('the creative process') para outro social ('the literary work'). (SPAGGIARI, 2004, p. 182-183)

A Literatura além de meio lingüístico, pode também ser considerado um meio visual, uma vez que parte das imaginações compartilhadas entre autor e leitor. O Cinema não está restrito apenas ao meio visual, mas também, ao sonoro, pois o espectador é submetido a uma experiência que o leva a lançar mão de seu sentido auditivo. O Cinema trata a palavra como imagem; seja a palavra escrita na tela, o texto escrito para ser lido, em uma experiência aproximativa do processo de leitura do livro, na tela, no Cinema. No entanto, Bluestone (1957, p.121-125) salienta que ambos os meios possuem origens, público, modos de produção e recepção e mercadológicos diferentes. O texto pode ser considerado obra de um escritor individual, recebido por um leitor também individual, por meio do objeto livro; portanto, o ato de ler deve ser compreendido como uma experiência pessoal e particular, concernente ao ambiente privado do leitor. Porém, o processo de leitura como o compreendemos hoje difere muito de sua origem primeira; o aparato da leitura, que em época mais remota era predominantemente um ato sonoro e coletivo (leitura em voz alta), e em sua maioria feminino, transformou-se em um ato solitário e tanto feminino quanto masculino. A evolução do ato de ler iniciou-se a partir do século XIV, através de mudanças no processo de produção do livro, que interferiram diretamente no modo comumente usado para a leitura e transformaram pouco a pouco o ato de ler em um ato silencioso. O livro, como produto final, também é resultado de um processo coletivo para comercialização, salientando aqui o papel do editor e de todos os processos de elaboração da obra até sua disponibilização para aquisição pública. Portanto, podemos contar com interferências na trama e mesmo no conteúdo da obra em publicações póstumas e não-póstumas, o que prejudica a difusão do conhecimento público da obra, geralmente devido ao contraste que se estabelece entre o manuscrito autógrafa e o publicado pela editora (chama-se atenção aqui para a interferência do editor e também do revisor no processo que se estabelece até que uma obra seja publicada e chegue ao conhecimento do público).

A Crítica Textual possui importante contribuição para a história da adaptação de textos literários para o audiovisual. Segundo Carlos Ceia em seu E- Dicionário de termos literários a Crítica Textual nada mais é do que uma:

Disciplina filológica que emerge dos problemas de publicação de textos, manuscritos ou impressos, antigos ou modernos. Estabelecido o pressuposto de que é o autor quem dá autenticidade ao texto, e de que é esse texto autêntico que merece ser editado, a Crítica Textual tem desenvolvido, desde o século XIX, técnicas de reconhecimento dos sinais de "autorização" em duas grandes ordens de casos: o do

original perdido (*Crítica Textual tradicional*) e o do original conhecido (*Crítica Textual moderna*). (CEIA, 2005, p. 38)

A sua tarefa é, portanto, a de reconstituir o texto de forma que seja o mais fiel possível ao original com base nos documentos textuais disponíveis ou nos manuscritos autógrafos, se estes existirem. A Crítica Textual é o campo do conhecimento que se ocupa da restituição da forma genuína dos textos. Sua principal motivação está no fato de que os textos sofrem alterações durante o processo de sua transmissão ao longo dos tempos. Poucos leitores modernos têm consciência da história da transmissão textual dos textos que têm contato e, por isso estão predispostos a crer que todas as edições de uma dada obra que se encontram nas prateleiras das livrarias apresentam exatamente o mesmo texto, o que possivelmente não é verdade. Faz-se necessário hoje, que os leitores modernos formem uma visão mais realista do processo de transmissão dos textos e sintam-se estimulados a procurarem maior confiabilidade de fontes da obra que estão lendo e se informem sobre o processo de transmissão textual que uma obra sofre desde sua primeira publicação até chegar às mãos dos leitores de hoje. Afinal, restituir a forma genuína dos textos é não somente um resgate histórico, mas também e principalmente, um resgate social.

Quando a Crítica Textual menciona a “fidedignidade” ou a “fidelidade” de uma obra vemos claramente sua relação direta com o processo de transposição de um texto literário para o meio audiovisual. É prática corrente a avaliação e reivindicação da transposição fílmica de textos literários fazer-se a partir do critério da fidelidade, como a Crítica Textual o entende, mas com uma diferente abrangência; como se esse fosse capaz de validar todos os fenômenos inerentes ao processo de adaptação de textos literários para o Cinema. Literatura e Cinema assemelham-se, especificamente, por seu caráter narrativo, sendo indissolúvel a relação que se estabelece entre o enredo e a narrativa. Logo, acreditar que entre livros e filmes haja uma relação de fidelidade única, original e inquestionável é o mesmo que anular o conceito de livro como entidade criadora de *plurisignificados* potenciais, reduzindo, conseqüentemente, os filmes a entidades ausentes de noção interpretativa equivocada. Com efeito, vê-se na transposição do texto ao Cinema uma atividade que implica necessariamente a ação de um adaptador que é entendido como um sujeito interpretante que possui a lícita possibilidade de recriar, ou transformar, o lido, reelaborando criticamente esse texto a partir dos mecanismos de significância que sua leitura interpretativa o imprime. Em suma, pode afirmar-se que a relação que se estabelece entre Literatura e Cinema é uma relação dialógica, não calcada na

hierarquização; mas sim em uma relação na qual o livro inspira o filme, e vice-versa; ambos buscando afirmação através de uma idéia de equivalência obrigatória, de uma correspondência fiel de significados entre ambos. Porém, é exatamente dessa relação que nasce uma dinâmica construtora de significação estética.

2.1 Adaptação e Crítica Textual: relações, tessituras e conceitos de Texto, Paratexto e Intertextualidade

Texto é um tecido verbal estruturado de tal modo que as idéias formam um todo coeso. Não se trata de feixe de fios, como em frases soltas, mas sim, de fios entrelaçados, como em frases que estabelecem inter-relações entre si. Esse conjunto de idéias entrelaçadas para formar um enunciado com o intuito de transmitir uma informação, que é o texto em si, nem sempre aparece revestido de palavras; ele pode também ser constituído por imagens.

A produção e a recepção de um texto estão condicionadas à situação; mas também, no sentido entendido por Roger Chartier em *A História Hoje*: dúvidas, desafios, propostas (1994), à capacidade realmente empenhada pelo escritor para enfrentar os condicionamentos e os constrangimentos vigentes ao ato criador no tempo e no espaço, em que o texto é escrito, e, depois, vem a ser editado. Para o leitor, a recepção que ele terá do texto depende de seu capital cultural; e também, será condicionada pelo suporte em que o texto irá chegar ao leitor: pela internet, ou por meio de uma edição de luxo ou de banca de jornal, por exemplo. Daí a importância de o leitor conhecer as circunstâncias e ambiente que motivaram a seleção e a organização dos signos. O contexto situacional é formado por elementos exteriores ao texto. Esse contexto acrescenta informações, quer históricas, geográficas, sociológicas ou literárias, para maior eficácia da leitura que se imprime ao texto, em uma clara relação de troca estabelecida entre o texto e o leitor. Dessa maneira, o texto é então *enriquecido, reinventado* ou até mesmo *recriado* pelo leitor, participante ativo nesse processo de reelaboração que é a interação leitor-texto gerada pela leitura. Contudo, para que haja interação é preciso que haja um texto; e este texto é trabalho de um escritor ou de um grupo de escritores. O texto, em sua gênese, se define pela intenção do produtor, isto é, por um recorte subjetivo que possibilita opor um texto a outro, a partir da mesma referência.

Atualmente, há uma forte tendência a conceber o conceito de texto não mais como sendo restrito a um sistema semiótico particular; mas como algo comum a todo e qualquer sistema, bem como às diversas práticas que proporcionam a correlação entre diferentes sistemas. Por esse viés, um romance, um filme, uma orquestra ou uma partida de futebol são entendidos como texto. Essa expansão da noção de texto se deve, principalmente, à utilização do conceito de signo, repensado no século XX pela lingüística, semiologia e semiótica. Umberto Eco diz:

Um dos momentos de crise da semiótica contemporânea foi justamente a crise da noção de signo. Afirmava-se: 'o signo não existe'. E o que existe, e não, ao menos no que diz respeito às semióticas verbais? Existe o texto. Se podia ser obscura a noção de signo, também pode ser obscura a noção de texto. (...) 'em um sistema semiótico bem organizado, um signo já é um texto virtual, e num processo de comunicação um texto nada mais é do que a expansão da virtualidade de um sistema de signos'. (ECO, 1984, p. 04)

Umberto Eco evidencia, no trecho acima, o vínculo existente entre texto e signo partindo da premissa que aquele deve ser visto com base neste. O texto pode ser apresentado como produtividade na qual se reúnem virtualmente seu produtor direto e seu leitor. Barthes salienta que a concepção de texto enquanto produtividade não se resume apenas a idéia de um produto a ser consumido por um leitor; antes, é uma *co-produção* da qual participam ativamente autor e leitor. A produtividade está presente nessa tripla relação entre autor- texto-leitor e também, ao proporcionar o olhar do sujeito a trabalhar o texto, bem como a ação deste sobre o sujeito que lê.

As configurações de significado deste início de século incluem modalidades que vão do código lingüístico (tanto escrito como verbal) tradicional, como também o visual e o gestual. Tais modalidades são delimitadas pelas tecnologias da informação, bem como pelas características da sociedade pós-moderna, que privilegia a fragmentação, da informação como conhecimento, e a diversidade, cultural e lingüística, para atender às demandas dessa sociedade imediatista. As imagens também produzem e reproduzem relações sociais, comunicam eventos ou questões e interagem com o espectador tanto quanto o texto linear; pois possuem mensagens organizadas e estruturadas independentemente deste, com um maior apelo estético e maior impacto sobre o "leitor" desse *texto imagético*; pois o mesmo conteúdo pode ser expresso de diferentes formas e comunicado através de diferentes meios. Ainda, o texto é concebido como um conjunto amplo e articulado de elementos que podem incluir a

combinação das palavras escritas ao som, à imagem e ao movimento; em particular ou simultaneamente, e, ordenado por princípios comunicativos que vão além dos princípios lingüísticos da gramática tradicional.

No que diz respeito à leitura é cada dia mais evidente que precisamos construir significados, ou leituras, que vão além do simples ato de ler entendido como decodificação de signos e significados. Na atual concepção de texto, é imprescindível a leitura imbuída de caráter interpretativo; ler não apenas o que foi escrito, mas saber perceber o valor do implícito, avaliar, perceber intenções e tirar conclusões acerca do que foi lido, com a clara intenção de atuar sobre as situações textuais, transformando-as. A criação de tais *significados* passou a abranger também outras modalidades comunicativas dentro de uma concepção multimídia de texto, que trabalha o texto tido como linear, mas também o não linear; a sentença, mas também a imagem; considera as marcas tipográficas, mas também faz uso do som, movimento, cores e gestos. Assim, o texto é percebido agora, semioticamente, como proveniente de *multimeios*; o mesmo conteúdo pode ser expresso de diferentes formas e comunicado através de diferentes meios. Na primeira e mais tradicional aceção, o ato de ler está diretamente relacionado à palavra escrita; o ato de mediação entre a dimensão representativa do significante e a dimensão interpretativa dos *multi* significados de textos escritos. Entretanto, em um espaço midiático híbrido no qual estamos inseridos atualmente é necessário compreender e explorar o tradicional conceito de leitura, pois modificaram-se os modos de codificação e decodificação. Ler, como também escrever, corresponde desde suas origens à aquisição de técnicas que possibilitam as operações de codificação e decodificação da palavra para imprimir-lhe algum sentido.

O texto, desdobrado em imagens, paisagens, sons e movimentos é uma representação da literariedade do texto tido como tradicional, o texto escrito. De fato, emprega-se o *ato de ler*, apenas como leitura da palavra escrita. Mas, ao utilizarmos o *ato de ler* como um campo de imagens marcamos e impomos seu caráter textual; de maneira que a imagem não seja compreendida apenas como dado complementar ou apenas um mero acessório do texto, embora esta seja também uma das possibilidades dialógicas entre os meios. Em outras palavras, ao imprimir o estatuto de linguagem às imagens, imprime-se também que a noção de leitura de imagem tem sentido amplo. Em relação às imagens, não devemos nos restringir apenas aos verbos *ver* ou *olhar*. Não apenas *ver* e *olhar*, mas *ler* imagens, o que lhes eleva ao

estatuto de obra cultural que extrapola o sentido meramente estético de descrição visual e de procedimentos técnicos. No ato de *ler* imagens encontra-se o importante papel da imagem para a cultura contemporânea. Apreende-se o caráter de linguagem dessas imagens focando em seu potencial narrativo e discursivo. *Ler* filmes impõe-lhes o estatuto de texto, mesmo que cinematográfico, e firma a materialidade repleta de significado da imagem. Não se trata, de submeter o Cinema, uma linguagem essencialmente visual e sonora, à mesma estrutura e regras da linguagem escrita. Se a concepção do Cinema não obedece à estrutura da língua, aos parâmetros linguísticos, por conseguinte o modelo de análise da linguística não é apropriado para o Cinema. Língua e Cinema são, de fato, sistemas distintos. A imagem-movimento do Cinema pertence a um sistema de linguagem explícito; a língua, a um sistema implícito. Não se aplica ao Cinema o modelo da dupla articulação, fundamento da língua. Em oposição à continuidade das imagens cinematográficas está a descontinuidade do signo verbal. A imagem dentro do texto gera o diálogo constante, estabelecido entre texto e imagem, e, mais especificamente, entre o texto-romance e o texto-filme, no caso de adaptações de obras literárias, do papel-livro, para a tela-Cinema. O Cinema *produz* o filme como a imagem que sai do texto escrito e que se movimenta penetrando outras imagens e outros textos. Nos dizeres de Gérard Genette o *paratexto*:

designa ao mesmo tempo a proximidade e a distância, a similaridade e a diferença, a interioridade e a exterioridade (...) uma coisa que se situa ao mesmo tempo aquém e além de uma fronteira, de um limiar ou de uma margem, de estatuto igual, e entretanto secundário, subordinado, como um hóspede ao seu anfitrião, um escravo a seu mestre. (GENETTE, 1991, p. 7)

A paratextualidade engloba as relações que um texto mantém com seu título, o subtítulo, o prefácio, as epígrafes, os comentários do próprio autor, as notas, em suma, as relações que o texto mantém com seus próprios elementos componentes; mais especificamente denominada *peritexto*. Ele também inclui a noção de *epitexto*, que consiste em elementos como entrevistas dadas pelo autor, anúncios publicitários, críticas, cartas particulares e outras questões autorais e editoriais. Portanto, denomina-se *paratexto* todos os traços distintivos que, englobando os conceitos acima de *peritexto* e *epitexto*, e, envolvendo um texto, acrescentam-lhe outros sentidos ou comentários. De acordo com Genette, um autor pode dedicar seu texto a uma pessoa que o ajudou direta ou indiretamente na criação de sua obra, ou seja, nunca se poderia dedicar uma obra ou um texto a entidades inexistentes ou fictícias. Nas palavras do próprio Genette:

Paratexto consiste, como seu ambíguo prefixo sugere, em todas as coisas das quais nunca temos certeza se pertencem ao texto de trabalho, mas que contribui para o presente – ou ‘presentifica’ – o texto tornando-o parte do livro. Não apenas marca uma zona de transição entre o texto e o não-texto (*hors text*), mas também uma transação (GENETTE, 1991, p. 63)

Genette chama de *intertextualidade* um primeiro tipo de *transtextualidade*. Para ele, a *intertextualidade* é um relacionamento de coexistência de dois textos ou vários outros textos e também o real impacto da presença momentânea de um texto sobre outro. Na concepção de Genette, uma relação textual é determinada por elementos específicos de textos individuais, como se fosse um processo semiótico de significação textual e cultural; porém na cultura pós-moderna, a concepção de *intertextualidade* está ligada a questões ambíguas como plágio ou alusão.

A noção de intertextualidade foi introduzida na Teoria Literária por Julia Kristeva, em 1966, por influência da noção de dialogicidade que Bakhtin, havia desenvolvido em sua obra *Estética da Palavra*. Para Bakhtin o texto está em diálogo com a tradição e com uma comunidade comunicacional. Kristeva expande essa noção bakhtiniana para a Literatura como um todo. O importante na concepção da Literatura como intertextualidade é o questionamento das visões tradicionais de *obra* e de *autor*. A visão de obra literária como uma obra que seria absolutamente original, encerrada nela mesma não é mais cultuada no mundo contemporâneo. Um escritor é concebido como alguém que apresenta uma versão mais criativa das potencialidades literárias da língua e da cultura, que não necessariamente relaciona-se com o conceito de produção original como algo único e neonato. Essa concepção de intertextualidade já estava presente dentro da visão tradicional de Literatura, só que reservada a gêneros específicos tais como a paródia, a tradução, a crítica ou o plágio, e também, a certas partes componentes do texto como citações, notas ou até mesmo alusões. A capacidade de *aludir* ou mesmo a de *reciclar* não é nova, como sistematicamente a intertextualidade nos aponta na pós-modernidade.

Durante muito tempo na história literária, muitos autores foram taxados de pouco originais e até mesmo de plagiadores por tomarem como referência as práticas letradas da Antigüidade Clássica e os colocarem a serviço de uma poética inovadora. Genette classifica ainda em três essas relações *intertextuais*: a *citação*, quando um texto é explicitamente

introduzido interiormente em outro com clara identificação da autoria referencial; o *plágio*, quando um texto é literalmente colocado em outro sem explicitação de fonte ou referência; e, a *alusão*, quando a referência é metafórica ou simbólica.

O texto literário pode ser visto como ponto de integração de outros textos, não necessariamente literários. O texto literário também pode ser visto como uma confluência de memórias e de outros textos, organizados e reelaborados por um escritor; movimento esse que é denominado *intertextualidade*, por ser a soma de outros textos por meio de uma relação de interdependência que culminará na produção de um novo texto. Na pós-modernidade a noção de *intertextualidade* ganha impulso não apenas com as concepções estruturalistas e pós-estruturalistas da Literatura, sobretudo de Gerard Genette e de Jacques Derrida, mas também, com novos fenômenos textuais que atuam em meios *multimidiáticos* tais como o hipertexto e sua relação com a Internet. Genette teorizou também a noção arcaica de *palimpsesto*; o *palimpsesto* volta a ser valorizado na atualidade como uma forma antecessora do hipertexto e que já encenava - de modo literal - o fenômeno da *intertextualidade*. De Genette, temos a noção intertextual de *paratexto*, como o conjunto dos textos e indicações que acompanham um texto. Porém esse conceito de *paratexto* não deve ser mais compreendido como algo engessado à época da produção desse texto; mas sim, como uma influência que transcende o tempo e age, também postumamente, diretamente sobre o legado posterior dessa obra. Outra noção intertextual valorizada também no século XX foi o anagrama; estudado entre outros por Saussure, que consiste na prática de recombinação das letras de uma palavra para gerar palavras cifradas que supostamente estariam ocultas no texto.

Considerando *intertextualidade* como sendo a interação entre textos, há pouca diferença entre dizer significância ou *intertextualidade*, pois, se a significância é um processo metonímico que põe as significações em movimento, esse movimento é possibilitado, principalmente, pela agregação de outros textos ao texto lido ou escrito, ou seja; pela *intertextualidade*. Segundo Julia Kristeva; “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*” (KRISTEVA, 1974, p.64). Julia Kristeva e Roland Barthes defendem a obliteração da identificação do *intertexto* de modo que se evite a crítica das fontes e das influências. De acordo com a crítica da influência e das fontes, a identificação do *intertexto*, seja ele anterior ou contemporâneo ao texto que dele se vale, faz

que o *intertexto* determine o texto. Partindo dessa concepção, constroem-se relações de causa e de conseqüência na interação textual; o texto é sempre derivado, secundário, uma conseqüência cuja verdadeira causa reside no *intertexto* - tudo aquilo que o texto informar tem de estar conectado diretamente ao *intertexto* para que seja pertinente, seja válido. O texto deve se adequar ao *intertexto*. Não importa se, nesse campo de significações precisas, o *texto* promove a exaltação ou a degradação do *intertexto*: o texto é um mero comentário, pois, o *intertexto* é sublimado devido a sua condição matricial.

Entretanto, não importa se em favor da origem ouse contra ela, se em nome da genealogia ou da leitura: a identificação do *intertexto* é arbitrária – se um texto é sempre o *intertexto* de outro texto como diz o próprio Barthes, qualquer eleição de texto ou de *intertexto* representará o isolamento contraditório e injustificável de um determinado momento da interação entre textos. Ao ler o *texto* anterior em função do ulterior ou vice-versa, estipula-se uma hierarquia em nome de determinados valores atribuídos ao texto privilegiado ou ao próprio gesto de inversão ou de respeito à linearidade diacrônica existente. Isso explicita a indeterminação do *intertexto* e, conseqüentemente, da própria *intertextualidade*. Por esse viés, ainda que seja importante para o texto, a *intertextualidade* não deve ser supervalorizada; pois, pode tornar-se excessiva, ou até mesmo nociva, ao próprio texto. Indeterminar a intertextualidade é tentar, em vão, mantê-la longe do *olhar* do leitor. Sua ocorrência, em tese, possibilita a significância e, o próprio texto; mas, se em excesso, o texto contraria sua própria essência de criação e existência única, distorce sua gênese por meio de hierarquias e de arbitrariedades; a *intertextualidade*, então, rompe as barreiras da indeterminação e traz o texto para a zona das contradições e dos conflitos; que é o ato da própria leitura. A pensar dessa maneira, todo o ato de leitura, tal qual o texto em si, passa a ser dialógico, na medida em que seu significado está diretamente vinculado a uma série de estruturas estilísticas, temporais e de gênero anteriores, presentes no interior do texto, como também, da maneira como esse mesmo texto será recebido pelos que o lerem. A *intertextualidade* é uma relação de co-presença entre dois ou mais textos ou da presença objetiva de um texto em outro.

A identificação do *intertexto* a partir da leitura oferece inúmeras possibilidades para o estabelecimento das relações entre textos, sem que, para isso, seja necessário delegar responsabilidades a outra instância que não à própria leitura. Mas, se a leitura por si só tem

suas implicações, a *intertextualidade* as amplia consideravelmente, bem como a configuração das relações entre texto e *intertexto*. Sob esse aspecto torna-se fundamental a necessidade de um processo de releitura. Nesse ínterim surge a oposição entre a *intertextualidade* oriunda da leitura e a vinculação dessa leitura à intertextualidade, como sugere Genette denominando-a *transtextualidade*, à diacronia, ao estudo das fontes e das influências. Partindo de alguns aspectos importantes em seletos textos fundadores, Gérard Genette constrói algumas categorias transcendentais das quais todo e qualquer texto deriva, sem que essa hierarquia seja corrompida ou relativizada. Seu conceito de *transtextualidade* alcança “tudo o que coloca (um texto) em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 1982, p. 125), ou seja, aquilo que ele chama de relações *transtextuais*. Portanto, não seria correto considerar que as várias formas de *transtextualidade* aparecem como classes estagnadas, incomunicáveis entre si. Ao contrário, elas atuam de maneira conjunta e complementar, na maioria das vezes, proporcionando o estabelecimento de relações numerosas e decisivas na construção textual. As diversas formas de *transtextualidade* são também, e principalmente, aspectos da textualidade. Considere-se a textualidade como a característica que identifica o texto; como se um texto só existisse por causa de sua textualidade, ou seja, pelas características que o designam, o identificam como um texto. Dessas características, fazem parte os recursos *transtextuais*. Mesmo *transtextuais*, os textos podem ser relacionados aos gêneros a que pertencem.

Nessa concepção, *hipertexto* seria, para Genette, todo texto derivado de outro texto, que lhe é anterior, por transformação simples, direta ou, por imitação, de forma indireta. Muitas vezes, a marca *paratextual*, que o liga a um *hipotexto*, está evidente no próprio hipertexto. Essa marca é entendida como um indicativo *paratextual* que o autor remete a seu leitor. Porém, nas práticas englobadas no termo *hipertextualidade*, Genette considera a *hipertextualidade* como um aspecto universal da literariedade, afirmando que não há obra literária que não evoque, por inúmeros meios, alguma outra. Nesse sentido, todas as obras seriam *hipertextuais*. Destaca, no entanto, aquelas que, em sua concepção, são explícita e manifesta e claramente uma retomada de outras. O sistema *hipertexto* não é infinito; pois apesar de permitir liberdade de ação em uma superfície textual, por meio de variantes e seus desdobramentos, lida em seu próprio limite, pré-definido, físico. Um texto, por não apresentar uma forma essencialmente linear em sua totalidade, como o modelo das narrativas textuais tradicionais, pode ser considerado um texto *hipertextual* baseado nas relações estabelecidas

pelo autor às necessidades de seus leitores. O *hipertexto* não se baseia em uma linearidade constitutiva como a *intertextualidade*, por ser *tecido* em retalhos de certa forma independentes.

A teoria de *intertextualidade* de Kristeva dá ênfase à permutação de textualidades, ao invés da “fidelidade” de um texto posterior a um modelo anterior. Para Bakhtin autor e personagem são multidiscursivos e intolerantes a propostas de unificação; portanto, a expressão artística sempre mistura as palavras do artista com as de outros, o que ele chama de “construção híbrida”.

O entrecruzamento de eixos textuais revela outro texto; então, temos assim, a formação de uma metáfora de texto como tecedura, como trama; a palavra *textus* em latim quer dizer o que é entrelaçado, o que é tecido. Para Bakhtin, esses eixos textuais são denominados *diálogo* e *ambivalência*. Desta forma, Bakhtin introduz a noção de que todo o texto é formado como um mosaico de citações, todo o texto seria a absorção e transformação de outro que lhe precedeu. Assim a noção do que é exatamente uma relação intertextual nos é revelada por meio do movimento cíclico de textos provindo de outros textos, de textos dentro de outros textos. Genette adota como conceito amplo o termo *transtextualidade*, ou seja, tudo sobre o que dispõe o texto, explícita ou implicitamente, tem relação com outros textos. Ele divide a *transtextualidade* em cinco categorias, sendo a primeira a *intertextualidade*. Outro ponto de criação, de possibilidades, além da própria *intertextualidade*, das múltiplas vozes que se encerram nos textos, é a invenção e também a re-invenção do próprio autor; o autor produz textos a partir de seus próprios textos. Para Kristeva existem três dimensões para o espaço textual: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores; já o estatuto da palavra possuiria dois eixos: horizontal e vertical. A autora destaca que em relação ao estatuto horizontal; “A palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário, e verticalmente: a palavra no texto está orientada para o corpus literário anterior ou sincrônico.” (KRISTEVA, 1974, p. 63). Todo exercício intelectual de produção de texto é um exercício laborioso feito nas periferias e margens de outros textos.

Como um *palimpsesto*, em que a raspagem da(s) camada(s) de textos expõe outros textos a eles sobrepostos, sucessivamente, que provêm de lugares, tempos e espaços distintos acaba revelando uma memória até então oculta. De fato, nenhum texto opera seu discurso

isoladamente, a produção do texto se faz através da apropriação e transformação de outros textos, o que Bakhtin chama de processo dialógico; que pressupõe uma polifonia, muitas vozes habitando o mesmo espaço textual; “O texto só vive em contato com outro texto (contexto). Somente em seu ponto de contato é que surge a luz que aclara para trás e para frente, fazendo que o texto participe de um diálogo” (BAKHTIN, 1977, p. 404). As primeiras noções do que é denominado *intertexto* ou *intertextualidade* vêm de Bakhtin, mas é Júlia Kristeva a responsável pelos desdobramentos da idéia do autor fixando historicamente o conceito de *intertextualidade*.

Afirma Kristeva que após o livro se tornar romance, seu texto passou a ser penetrado e composto por outros livros, na forma de citações ou vestígios. Assim, o texto é transformado e, no romance, as significações; já duplas na origem, desdobram-se mais uma vez, multiplicam-se, e o romance, no seu campo transformacional e intertextual, só pode ser lido como polifonia. (KRISTEVA, 1984, p. 189). Barthes questiona a idéia de obra original e de genialidade do poeta/ autor, visto que uma obra já se encontra, potencialmente, em obras que a precederam historicamente. A marcante presença da *intertextualidade* é característica cultural da Pós- Modernidade, segundo observa Linda Hutcheon (1991), que ratifica a concepção de pluralidade textual nos textos e a impossibilidade de se encontrar a *gênese*, a fonte *original* da qual nasce o texto. Para Hutcheon, a *Intertextualidade* não é somente uma teia de citações clássicas de estudos consagrados; mas sim, uma mistura que se estende para fora do livro impactando todo o discurso social.

A Crítica Textual valoriza o conceito de autor como aquele em que se fundamenta a autenticidade ao texto (CEIA, 2009, p. 1). O texto é visto como produto do trabalho do autor, mas o texto pode – na maior parte das vezes – sofrer alterações ao longo do processo de sua transmissão. Tais alterações podem ser realizadas pelo autor ou por terceiros como editores, revisores, e etc. Essas, por sua vez, podem afastar o texto de sua autenticidade, como também podem não afastá-lo; pois quando as alterações são realizadas por terceiros e sem preparo científico, melhor dizendo, filológico: de parte de quem as faz, tais alterações afastam os textos de sua autenticidade. Contudo, quando eles são realizados pelo autor são marcas do processo de escritura, de construção daquele texto. O filólogo, ou crítico textual, quando faz alterações em textos, as faz no sentido de aproximá-las, os textos, de sua autenticidade.

Quanto à adaptação, para a Crítica Textual, ela – na maioria das vezes – é vista como um tipo de edição que, ainda conforme a Crítica Textual deve ser claramente nomeada como tal.

2.2. Adaptação como processo intertextual na história da transmissão textual: relações livro – papel / filme - tela

O uso metafórico do termo *palimpsesto* parece ter se iniciado no século XIX para designar os vários níveis textuais e discursivos que se sobrepõem ou que convivem em um mesmo texto, seja ele literário, teatral, fílmico, político, publicitário e mesmo didático. Metáfora que parece indicada para tratar o filme porque o suporte, seja película, fita magnética ou mídia digital comporta o resultado de vários tipos de trabalho que integram a obra: as imagens, o som, o roteiro. De mais a mais, como qualquer outra obra, o filme está aberto à crítica e interpretação; assim, seu sentido é potencialmente mutante, migrando de uma abordagem a outra, dependendo do foco que nele se projeta. Porque o sentido não existe *a priori*; ele é inventado, criado, é fruto de laboração. Assim, uma leitura chama outra, uma leitura prolonga outra, as várias leituras vão emprestando, uma às outras, conteúdo e contexto. E sucessivamente, um leitor ou um espectador emprestam às obras a sua experiência pessoal, acrescentando outros níveis às camadas do texto, de forma que, para além do *palimpsesto* reelaborado pelo autor, surgem, por meio do ato de ler do leitor ou do assistir, do ver, do observar do espectador, novos níveis ou camadas de texto sobre o texto autoral.

Como qualquer texto, a natureza do Cinema é *intertextual*, assim como um romance também o é. De fato, o Cinema é *transmidiático*, uma vez que o filme absorve e se apropria de vários recursos pertencentes, isoladamente, a outros meios e linguagens midiáticas; característica essa que apenas reforça sua natureza híbrida. A *intertextualidade* torna possível o diálogo com a tradição; um diálogo interativo que flui de maneira não-hierárquica e não comparativa. São as estratégias da *intertextualidade* que buscam, no passado, os elementos de construção da obra no presente. Portanto, citar e aludir, segundo as classificações *paratextuais* de Genette, são formas de estabelecer um diálogo recolocando em movimento constante outras lógicas espaço-temporais. Se toda obra gera outra obra, e, se por sua vez, a obra gestante traz novamente à tona a natureza de obras precedentes, isso significa dizer que a obra mantém diálogo constante entre os tempos passado, presente e futuro; imprimindo um caráter de atemporalidade, ao lado do caráter temporal, para qualquer produção textual. Diálogo que

é articulado através da memória, que busca em um conjunto de significados os elementos de concepção dessa nova obra. Contudo, não se trata de uma concepção linear de tempo: o passado como o *espaço* da memória e o futuro como uma construção ficcional. Coloca-se então em questão a idéia do passado e do futuro como dimensões do presente; como uma mistura de tempos descontínuos em várias dimensões. É essa coexistência de tempos que imprime aos textos uma sensação de frescor, de identificação imediata em qualquer tempo.

Disso trata a estratégia do *intertexto*: o trabalho de trazer para a obra a prática da reinvenção e de uma nova significação do passado que é o presente mesmo do texto e supõe um trânsito dos códigos pela tradição. O Cinema, que tem no *intertexto* mais que uma estratégia de produção, é entendido como a soma de muitas memórias; memórias técnicas, históricas, pessoais e coletivas. Filmes podem ser pensados como *palimpsestos* que, a partir do modelo da intertextualidade, expressam-se como textos que possuem e são possuídos por outros textos. Através do trabalho de análise eles podem ter suas camadas de textos reveladas, colocando em evidência sua *transtextualidade* e o seu caráter *entre - mídia*, mostrando ainda como a memória se inscreve ou como ela é posta em evidência. Em procedimento similar ao texto escrito, um filme pode ser gestado por outros que o precederam e, potencialmente, gera um filme futuro. Vendo-se pelo prisma da *intertextualidade*, o Cinema é a soma de muitas memórias. Nesse sentido, é razoável afirmar que o Cinema participa dessa oscilação entre a memória e o esquecimento, formando um “mosaico de citações”, para evocar a metáfora que Julia Kristeva utiliza para o texto. Entretanto, o mosaico – estático, fechado, acabado – é uma imagem pronta para ser observada. Talvez outra imagem, mais apropriada, seja a de um caleidoscópio de citações. Como um quebra-cabeça, o filme, em suma o Cinema, é um sistema aberto, de partes permutáveis e variáveis.

A par das diferenças, porém, entre a página e a tela há laços estreitos: a página contém palavras que acionarão os sentidos e se transformam na mente do leitor em imagens; a tela abriga imagens em movimento que serão decodificadas pelo expectador por meio de palavras. Entre a Literatura e o Cinema, há um parentesco originário, diálogo que se acentuou sobremaneira após a intermediação dos processos tecnológicos. Assim, a enorme e expressiva influência da Literatura sobre o Cinema tem sua contrapartida, por meio de um ‘Cinema interior ou mental’ sobre a Literatura e as artes em geral, mesmo em uma época precedente ao advento dos artefatos técnicos.

Cada linguagem designa suas especificidades e as remete, em uma rede semântica, para seu interlocutor; é assim que se dialoga na *intertextualidade*. Na relação *transtextual* entre Cinema e Literatura encontramos a *intertextualidade* presente por intermédio da *hipertextualidade*. Assim, a obra literária passa a ser o *hipotexto*, dando origem ao hipertexto, que é o roteiro. A narrativa cinematográfica é um texto composto por sons, imagens e discursos verbais que se integram para a melhor compreensão do espectador. Quando um roteiro é adaptado de um livro, ele passa a ser *outro texto*, visto que as linguagens, embora possuam algumas similaridades, são representadas por elementos que as distinguem. A arte de narrar histórias passou, desde os primórdios do Cinema, a integrar a gênese cinematográfica, correlacionando Cinema e Literatura através do processo de adaptação de obras literárias para o meio audiovisual. Para contar uma história, o Cinema recorreu à Literatura e suas tramas, enredo e organização espaço-temporal com o intuito de transformar palavras em imagens; no Cinema, experimentamos “visualizar” as palavras. Podemos constatar claramente a forte valorização dos recursos visuais na sociedade atual; “A cultura contemporânea é sobretudo visual. *Vídeo games*, videoclipes, Cinema, telenovela, propaganda e histórias em quadrinhos são técnicas de comunicação e de transmissão de cultura cuja força retórica reside sobretudo na imagem e secundariamente no texto escrito”. (PELLEGRINI, 2003, p.15). O processo de adaptação de uma obra literária para o meio audiovisual (seja para o Cinema ou para a TV) gera opiniões diversas e contrastantes a respeito da interpretação, feita pelos realizadores do filme, do livro em questão geralmente porque ambos são compreendidos de maneira dissociada; “O livro e o filme nele baseado são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura”. (XAVIER, 2003, p.61). Um livro publicado reflete a sua época, a visão do autor em relação ao seu tempo e a sociedade na qual está inserido.

Um cineasta que intenta transpor essa visão para as telas do Cinema também impõe a percepção de sua época e cultura, e ainda, sua percepção da época na qual o livro se ambienta com um olhar contemporâneo distanciado; em um claro diálogo com seu próprio contexto. As inevitáveis comparações entre Cinema e Literatura em termos de adaptação, costumam traçar um paralelo em cada passo estabelecido na conversão da palavra em uma representação visual de seu conteúdo; em outras palavras; “Tomam o que é específico ao literário (as propriedades

sensíveis do texto, sua forma) e procuram sua tradução no que é específico ao Cinema (fotografia, ritmo da montagem, trilha sonora, composição das figuras visíveis das personagens)". (XAVIER, 2003, p. 63). A Literatura é uma arte que trabalha essencialmente com recursos imagéticos subjetivos, pois depende principalmente do potencial imaginativo do autor - na construção de sua narrativa, de seus personagens, ações e tramas concernentes a estes - e do leitor e de sua capacidade de conectar-se a esse universo criativo acrescentando sua maneira particular de enxergar o mundo e, assim, ser coadjuvante ao imaginar traços físicos, paisagens e emoções que o autor "camufla" no texto, partindo de suas próprias experiências.

O Cinema, por sua vez, transforma palavras em imagens objetivas, partindo da visão do roteirista e, a posterior realização, através da interpretação do roteiro pelo diretor e do *olhar* que a câmera impõe:

A câmera narra (*tell*), e não apenas mostra. Isso porque ela tem prerrogativas de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo: define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitas a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena e, portanto, a natureza da trama construída por um filme. Portanto, dizer que um filme "mostra" imagens é dizer pouco e muitas vezes elidir o principal. (XAVIER, 2003, p.74)

Portanto, a relação entre Literatura e Cinema, sob o olhar da adaptação de obras literárias para o Cinema, sugere a *transcodificação* (transformação da palavra literária em imagem cinematográfica através da transposição de um código ao outro) da narrativa em imagem para o meio audiovisual. O Cinema possui o roteiro como matéria literária imbuída de imagens que cerceiam o universo audiovisual. Adaptar, em sentido mais amplo e generalizante, seria adequar o texto em uma dada linguagem a outra, resguardando suas diferenças estruturais. O Cinema é um agrupamento de sensações mantidas através de imagens que se atualizam no momento de seu acontecimento; momento da exibição do filme na grande tela. O tempo ficcional torna-se real; as emoções, que a trama desperta no espectador são geradas no exato momento em que este visualiza a cena e apreende as sensações que ela provoca, e, em um movimento inconsciente, imediatamente conecta o que sentiu à sua experiência de vida. Somente o contato visual pode proporcionar essa identificação direta através da emoção que sentimos ao visualizarmos algo que acreditamos compartilhar com o

personagem do filme. Tal processo identificatório ocorre de maneira diferente na linguagem literária.

A Literatura possui a livre criação, do autor; do leitor despertada (no sentido estrito da palavra escrita) pela imaginação do escritor, de símbolos mentais que proporcionam a transformação do texto escrito em imagem audiovisual. O suposto “imaginado” pelo autor no momento de criação da obra não necessariamente corresponde ao imaginado pelo leitor ao entrar em contato com a mesma; pois sabemos que, qualquer coisa que pensamos ou imaginamos está diretamente relacionada ao nosso universo cultural e mental, individual, que desenvolvemos ao longo da vida. Portanto, o fenômeno da *transcodificação* busca dar uma posição mais “adequada” ao conteúdo literário que será expresso em imagens. O Cinema é um meio visual, e a Literatura um meio lingüístico. Arrisco-me a completar que a Literatura além de meio lingüístico, pode também ser considerado um meio visual, uma vez que parte da imaginação compartilhada entre autor e leitor, como já foi explicitado anteriormente; e que o Cinema não está restrito apenas ao meio visual, mas também, ao sonoro, pois o espectador é submetido a uma experiência que o leva a lançar mão de seu sentido auditivo. Ressaltando ainda a questão de o Cinema tratar a palavra como imagem; seja a palavra escrita na tela, o texto escrito para ser lido, em uma experiência aproximativa do processo de leitura do livro, na tela, no Cinema. Atualmente, com a proliferação de um “novo conceito de leitura”, o público leitor de uma obra literária tem contato com o *áudio-book*, nos quais se “ouve” o livro que é lido por outro alguém; resgatando, de certa maneira, a tradição oral da Literatura.

No caso de uma adaptação, podemos escolher dois caminhos relativos à questão da fidelidade para com a obra: uma adaptação baseada no livro, que mantém o “espírito da obra” e seu curso narrativo básico; e, uma livre adaptação que mantém a situação narrativa central e propõe uma nova concepção da obra. No contexto da Crítica Textual entendemos “baseado” como um termo que explicita uma modernização narrativa que mantenha algum compromisso com a autoridade narrativa da obra em questão, ou seja, um tipo específico de edição; e, “livre adaptação” como uma contemporanização da estrutura narrativa sem responsabilidade com a fidelidade narrativo-literária da obra. O Cinema transformou o olhar do espectador, antes acostumado à dinâmica teatral, em um ponto de vista; uma característica concernente apenas ao universo cinematográfico e a estrutura narrativa fílmica. Uma adaptação está diretamente ligada a outras artes, não apenas a Literatura, como a pintura (em termos de fotografia) e o

teatro. Para Eisenstein a adaptação é uma espécie de “reelaboração crítica do texto” (EISENSTEIN *apud* COMPANY, 1987, p. 53). Quando falamos em adaptação, certos termos são concernentes a essa terminologia como deslocamento geográfico da trama, ou até mesmo cultural, e “contemporização” dos fatos. Em muitos casos, isso ocorre com intuito de aproximar a linguagem e a trama da sociedade atual, uma forma de contextualizar os fatos, de transportá-los da época na qual foram imortalizados em livro para a época de sua exibição na tela do Cinema, principalmente com o intuito de cativar o espectador através de sua identificação com as personagens e seus dilemas. O livro, como produto final, também é resultado de um processo coletivo para comercialização, salientando aqui o papel do editor e de todos os processos de elaboração da obra até sua disponibilização para aquisição pública. Portanto, podemos contar com interferências na trama e mesmo no conteúdo da obra em publicações póstumas, o que prejudica a difusão do conhecimento público da obra, geralmente devido ao contraste que se estabelece entre o manuscrito autógrafo e o publicado pela editora (chama-se atenção aqui para a interferência do editor e também do revisor no processo que se estabelece até que uma obra seja publicada e chegue a conhecimento público).

A procura do conceito de fidelidade não é fator de refutação quando assumida pela singularidade de uma adaptação, pois cada realizador (diretor, roteirista) que adapta pode optar por aproximar-se, ou não, das marcas semióticas do texto literário. Em caso de existir fidelidade, o realizador julgará ser uma *transposição intersemiótica*; fiel àquilo que leu entendido sobre o ponto de vista individual e pessoal. Por esta razão, muitos exemplos de adaptações cinematográficas ilustram concretizações diferentes de uma mesma obra literária. Portanto, tendo em conta que a própria linguagem literária é plural, podemos falar em fidelidades ou *multifidelidades*, decorrentes do surgimento do texto literário em contextos sócio-culturais historicamente definíveis em um determinado tempo e espaço. Defender uma fidelidade literal de um texto literário supõe que a verdade desse texto existe e pode ser captada através de uma leitura atemporal e de quase validade universal. Adaptar nestes termos seria um processo orientado por um conjunto de princípios tido como válidos, para aproximar o filme do livro, o que significaria uma atividade *intersemiótica* concebida como operação de *decodificação* racional e objetiva de um objeto literário.

Exigir uma fidelidade literal na adaptação também consiste em manter uma “postura fundamentalista”. Alguns escritores censuram e acusam o Cinema cada vez que a adaptação não transmite o sentido *literal* do texto literário. Muitos chegam a negar a visão pluralista dos textos que escreveram rejeitando a possibilidade de estes serem lidos de maneira diferente das que imaginaram. Porém, esta pluralidade de leituras é incontrolável, e o Cinema é o reflexo audiovisual de elaboração de leituras possíveis do texto literário. Assim, adaptar cinematograficamente um texto literário torna-se o mesmo que reescrevê-lo, e, por isso, um escritor precisa ter em mente que uma vez publicada a obra, aberta em sua essência, se torna então, para os leitores, possibilidade de criar interpretações. Em situação de adaptação cinematográfica, a Literatura tem em si a legitimidade de resguardar os possíveis relativismos do sentido textual do objeto literário, o que nos obriga a uma separação entre o ato de ler e o ato de adaptar. Importa saber que o objeto literário deve ser sempre entendido como algo passível de várias leituras, daí o seu caráter plural. No que diz respeito ao conceito de adaptação, temos que ter em conta que se está em contexto de arte, uma arte que procura interpretação para o texto, como também uma reconfiguração estética. Portanto, o fenômeno da adaptação está sempre ligado à relatividade e à criatividade: o realizador que adapta Literatura distancia-se do leitor que a lê, pois redimensionou o livro para uma nova obra de arte, sua criação individual.

Temos que levar em conta que em diversas vezes o distanciamento da relação de fidelidade, que a adaptação tem com a obra, é proposital. Não podemos desconsiderar por completo a forte influência do mercado, pois a adaptação para o Cinema de textos literários não deixa de ser uma operação de transação comercial, na economia capitalista na qual vivemos. Em termos mercadológicos, as vantagens de uma fidelidade literal, de uma adaptação cinematográfica, para o mercado literário é inversamente proporcional aos objetivos do Cinema de entretenimento massivo. Não podemos esquecer a relação ambígua que se estabelece entre os mercados literário e cinematográfico, quando um texto literário é adaptado para as telas do Cinema; o interesse, e simultaneamente, a venda desse texto literário aumenta significativamente, fazendo com que o conceito de público alvo de uma publicação literária se amplie e modifique o 'status' da própria obra. Dessa forma, compreendemos o texto literário em sua essência; como uma obra de arte aberta a múltiplas leituras e plurais visões. Sendo assim, cabe questionar a relevância de certos fatores individuais, pois só dessa maneira o fenômeno *intersemiótico* será entendido como criação ou recriação.

O impasse é evidente; enquanto muitos autores de obras literárias, e também grande parte do público, tendem a defender que o filme deve ser uma reprodução fiel ao livro de origem, os cineastas afirmam que a total transposição da narrativa do papel impresso para as telas do Cinema, além de ser uma tarefa quase impossível pelo fato de livro e filme serem provenientes de diferentes linguagens, não produz, via de regra, um “bom” filme. As adaptações, atualmente consideradas como de êxito, são aquelas nas quais se mantêm algum conceito fundamental da narrativa literária, mas não parecem estar preocupadas exatamente em traduzir o livro. O traço fundamental; nesta relação é justamente a diferença de possibilidades lingüísticas e semióticas das duas linguagens e não, a rendição de uma à outra. Adaptações que se desprendem dos critérios fundamentalistas e investem em uma recriação, respeitando sua própria linguagem, de aspectos centrais da obra de referência, têm mais chances de serem consideradas bem-sucedidas. É importante entender que Cinema e Literatura têm diferentes relações com a narrativa: o filme contém informações visual, auditiva, narrativa e imagética; a Literatura produzida em escrita fonética é abstrata e exige grande esforço de imaginação do leitor. Por outro lado, o processo imaginativo ao qual é submetido o leitor, e que confere à obra lida certa riqueza imaginária, o filme, por ser mais explícito, não proporciona.

2.3 Transformando livros em filmes: percursos e definições metodológicas para o estudo da adaptação

A partir das conceituações anteriores, que abordam perspectivas teóricas do momento histórico-cultural e da concepção de adaptação empreendida por amplas correntes da Crítica Textual, carece esclarecer os percursos metodológicos que guiarão esse estudo, no qual serão analisadas, comparativamente, a obra *O Crime do Padre Amaro* e suas duas adaptações para o Cinema nos anos de 2002 e 2005 respectivamente. Tal elucidação se dará a partir de visões gerais sobre as duas adaptações cinematográficas anteriormente referidas, e, mais especificamente na análise de duas representações cinematográficas dos diretores Carlos Carrera e Carlos Coelho da Silva a uma passagem específica da obra de Eça de Queirós acima referida.

Para estabelecer as diretrizes desses percursos metodológicos em torno das adaptações, é preciso considerar os seguintes procedimentos: em primeiro lugar definir objetivamente a abrangência do estudo para precisar delimitação dos objetos, obra publicada em livro (texto fonte) e obras adaptadas (filmes); em segundo lugar definir as etapas de análise que permearão o estudo (contextualização histórico-cultural, relações com a crítica-textual e análise das obras); e, em terceiro lugar apresentar as análises para tentar compreender os processos de representação simbólicos, as adaptações, escolhidos pelos diretores (se as obras se classificam como *livre-adaptações*, ou, *baseadas* no texto fonte, ou seja, no livro).

2.4 Teorias contemporâneas de adaptação Cinematográfica de uma obra literária

Desde o seu início, o Cinema tende a apropriar-se de conteúdos diegéticos, sejam eles recitais, romances e peças de teatro. Ainda no período do Cinema mudo, foram muitas as obras literárias, dos mais variados gêneros, a serem adaptadas para o Cinema. Todavia, nem sempre grandes livros originaram grandes filmes. O inverso também é verdade: muitos livros desinteressantes resultaram em magníficas obras cinematográficas. Ao longo de mais de cem anos de história do Cinema, realizadores consagrados e menos consagrados basearam os seus filmes em obras literárias como **Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, F. Scot Fitzgerald, François Truffaut e Rainer Fassbinder**, entre muitos outros. De igual modo, inúmeras obras de escritores, dos clássicos aos contemporâneos, foram objeto de adaptações ao Cinema de **Philip K. Dick a José Saramago**, entre muitos outros exemplos.

Entre 1895 e 1903 vemos a elaboração de narrativas em fragmentos que não se preocupavam em contar histórias; muitas eram alegorias referentes a pinturas famosas ou fatos históricos familiares aos espectadores. No início, os filmes foram exibidos como curiosidades ou peças de entretenimento nos intervalos de apresentações ao vivo em circos ou feiras. O período que compreende aos anos de 1906 a 1915 é conhecido como “Período de Transição” com a expansão dos *nickelodeons*, grandes galpões adaptados para a exibição de filmes para um grande público, que surgiram por volta de 1905; vemos, portanto, a partir dos *nickelodeons*, o surgimento de uma atividade cinematográfica verdadeiramente massiva e em moldes industriais. Numa época na qual se produziam curtas “adaptações” da vida cotidiana em uma clara tentativa de cativar a atenção e o interesse do espectador. Assim, vemos que o

Cinema dos primórdios vai buscar nos espetáculos populares não apenas inspiração, como também modelos de representação.

À entrada do novo século, o Cinema era uma das mais baratas formas de entretenimento destinada apenas às classes trabalhadoras. Na Europa, a empresa francesa *Film d'Art* começa a produzir conhecidas adaptações literárias protagonizadas por consagrados atores de teatro, o que levou a um aumento da produção de filmes cada vez mais longos e vendidos a preços mais altos. À busca de um novo público leva ao desenvolvimento de uma nova linguagem e os realizadores vão buscar no romance e no teatro o modelo capaz de conferir certa “legitimidade” ao Cinema. Com tal modelo, impõe-se a narrativa e a linearidade no Cinema praticado a partir de então. Prova disso é que o diretor D. W.Griffith levou à tela obras adaptadas de diversos escritores como Shakespeare, Dickens, Eliot, entre outros, pois era preciso dar legitimidade ao Cinema, superar a reação e os preconceitos das classes altas, uma vez que os *nickelodeons* promoveram a massificação de um Cinema de entretenimento barato que agradava profundamente a classe proletária, e também, aplacar a ira dos conservadores e moralistas e, sobretudo, inscrever o Cinema no patamar de importância artística das demais modalidades do universo das belas-artes.

Uma das questões mais controversas a respeito do Cinema é afirmar se a essência da arte cinematográfica é a realidade ou a ilusão. O Cinema seria de fato uma reprodução quase mecânica do real, onde a câmera apenas reproduz fielmente as relações que subsistem na realidade, ou o cineasta manipula a realidade como sua matéria-prima para transformá-la segundo sua visão artística? De fato, o Cinema é por definição um processo ilusório; a idéia de movimento no Cinema é apenas uma fabricação mental. Por isso, ao invés de se afirmar se Cinema é realidade ou ilusão, é mais adequado afirmar que o Cinema é ao mesmo tempo realidade e ilusão. Mas por outro lado, o Cinema guarda uma relação de proporcionalidade com o real. Ao longo de sua história, o Cinema ainda desenvolveu uma técnica narrativa que acentua a impressão de realidade, envolvendo o espectador, que se identifica com as personagens e as situações do roteiro, gerando certa expectativa e reconhecimento.

Então, adaptar uma obra literária para o Cinema é poder estar livre para criar outra coisa que não àquela pertencente ao texto de origem. Apegar-se ao sentimento de liberdade para captar a essência do que será adaptado, seja um livro, seja uma letra de música ou um

texto teatral é permitir-se transformar sua fonte de inspiração. O historiador e teórico Jean Mitry (1978) aponta duas alternativas que se excluem: a pretensão de uma obra pessoal à margem da fidelidade ao texto original ou uma produção que recrie, por meio de imagens e sons, o mundo que a obra literária sugere; seu clima e seu ambiente. Afirma ainda que em adaptação com transposição existe; “toda uma arte que de modo algum é depreciável, construída por meio de justaposição, de renúncia, de escrupulosa fidelidade à obra original, e que se não consegue traduzir o sentido profundo [...] é capaz de produzir um reflexo apreciável”. (MITRY, 1978. p 427). O filme, resultado de uma leitura particular de uma obra literária, deve ser compreendido como um novo *texto*, uma leitura semiológica de seu realizador feita em um contexto temporal e culturalmente singular; resultado de uma consciência artística intertextual.

O texto literário, por ser plural, assim como sua *leitura representativa na forma fílmica*, projeta-se em outras esferas artísticas estabelecendo uma relação dialógica em uma rede de *multidiscursos* existentes tanto na linguagem literária quanto na audiovisual. O objeto em si não é o *texto literário*, mas sim, sua *atmosfera* comumente chamada de “*espírito*” do texto. O *texto* não mais passa a ser visto como produto, mas como produtor de diferentes discursos que vão além da compreensão artística de uma simples representação mimética. No que diz respeito ao conceito de *adaptação*, temos que ter em conta que se está em contexto de arte, uma arte que procura interpretação para o texto, como também uma *reconfiguração estética*. Portanto, o fenômeno da adaptação está sempre ligado à criatividade: o realizador que adapta Literatura distancia-se do leitor que lê a mesma Literatura, pois redimensionou o livro para uma nova obra de arte, uma nova criação individual. Cinema e Literatura têm diferentes relações com a questão da narrativa, tanto o texto literário como sua *adaptação* para o meio audiovisual são considerados obras de arte; e como tais possuem um caráter intercolaborativo que transcende suas próprias definições.

2.4.1 Adaptação como um processo de transcodificação

A Literatura possui a livre criação, a do leitor, delimitada pela imaginação do escritor, de símbolos mentais que proporcionam a transformação do texto escrito em imagem audiovisual. O suposto “imaginado” pelo autor no momento de criação da obra não necessariamente corresponde ao imaginado pelo leitor ao entrar em contato com a mesma;

pois sabemos que, qualquer coisa que pensamos ou imaginamos está diretamente relacionada ao nosso universo cultural e mental, individual, que desenvolvemos ao longo da vida. Portanto, o fenômeno da *transcodificação* busca dar uma posição mais “adequada” ao conteúdo literário que será expresso em imagens. A utilização de um código como base para a produção de outro código pode ser considerado uma *transcodificação*. A *transcodificação* de uma obra literária, ou seja, a transposição desta para outro código, só é possível porque cada obra literária oferece múltiplas possibilidades de interpretação (função poética, artística, estética da linguagem, etc.).

Na *transcodificação*, a narrativa televisiva que articula um complexo de elementos, próprios do meio audiovisual (palavra, imagem, som, movimento, luz e cor), desencadeia novas relações entre o imaginário individual e coletivo, no que diz respeito à relação entre a obra literária e a sua adaptação da obra literária. Em se tratando de adaptação, a narrativa televisiva *transcodifica* fragmentos da obra original oferecendo dinamicidade e identificação entre o mundo possível, da história, e o mundo real, do espectador, através da composição das falas, das imagens e do movimento das personagens/atores, ou seja, a ação. Neste caso, é a partir do impacto dramático, que implica dificuldades, provação, reação social e ameaça; determinados pela obra original, que se constrói a estrutura da narrativa televisiva, da minissérie, bem como os códigos sociais a serem utilizados neste processo (a cidade de Lisboa no século XIX), fonte e forma de aliança ou conflito entre a primeira e a que vai ser *transcodificada*. Portanto, apesar de ser baseada na obra original, a *transcodificação* reconstrói o tempo, o espaço e as personagens. A narrativa televisiva, neste caso, pode ser considerada como uma das releituras da obra original e ainda suscitar no espectador o interesse tanto pela obra, quanto para compreender a realidade vivida pela burguesia no século XIX.

2.4.2. Adaptação como tradução

Da mesma forma que o narrador no romance, a câmera atua como que escrevendo minuciosamente os espaços e as ações das personagens. Porém, ao realizar uma adaptação literária o agente adaptador deve encontrar estratégias próprias do audiovisual que reproduzam a obra literária, processo complexo, uma vez que o texto em linguagem literária (expressão artística) deve ser vertido para outra linguagem, a linguagem audiovisual.

Tratando, de um lado, com o texto verbal escrito, que comporta expressão e conteúdo, e de outro, com o texto audiovisual que veicula várias linguagens, cada uma com seu plano de expressão e conteúdo, a adaptação literária trabalha com diferentes vertentes, o que nos permite denominar a adaptação como processo singular de *tradução intersemiótica*. Por outro lado, adaptar é trabalhar com limites tênues, pois é preciso preservar conteúdos e valores investidos sem permitir que a adaptação assuma uma postura servil e, ao mesmo tempo, utilizar os meios audiovisuais com autonomia; “a adaptação deve preservar sua autonomia, ou seja, sustentar-se como obra. Caso contrário corresponderá ao que se costuma chamar de adaptação servil”. (BALOGH, 2005, p. 42). A *tradução intersemiótica* funciona como uma segunda obra, porém, desprovida de autonomia total; pois o texto literário limita o agente adaptador impedindo-o de criar a sensação de *imitação* da realidade, sem perder o vínculo com a obra literária em sua essência. *Traduzir* e adaptar são conceitos diretamente ligados ao campo de estudos da *tradutologia* ou teoria da *tradução* e invariavelmente se confunde com o conceito de *tradução*. Isto porque os pesquisadores do assunto sublinham que a *tradução* requer, obrigatoriamente, um processo de adaptação. *Traduzir* um texto de uma língua a outra já é uma interferência ou uma transformação. Tal aproximação justifica a falta de consenso ao se estabelecerem os critérios que definem o que seja *tradução* ou adaptação, liberdade ou fidelidade. Estes conceitos são relativizados e as fronteiras conceituais variam de acordo com o tempo e o lugar em que são realizadas as transformações de um texto. Ainda assim, o termo “adaptação” tende a ser compreendido como o recurso que permite uma série de modificações que geralmente não são as características tradicionais da *tradução*. Ao adaptador seria concedida maior liberdade, uma vez que há uma tendência a se considerar a adaptação sob o ponto de vista da intenção comunicativa e do destinatário, ao passo que, na tradução, a preocupação maior é com uma linguagem mais objetiva, mais centrada no texto de origem:

A sensação de mimese da realidade é muito mais forte no Cinema do que em qualquer outra arte visual, em virtude da possibilidade de criar a ilusão do movimento e combiná-lo ao áudio. Por esta razão, o Cinema foi entusiasticamente saudado pela crítica em seus primórdios, como a arte que poderia ‘vencer a própria morte’. (BALOGH, 2005, p. 75)

2.4.3 Adaptação como transmutação

Por isso, ao se verificar as relações existentes entre o texto literário e o cinematográfico, merecem respeito às características peculiares de cada um deles, uma vez

que, ao escrever um romance, o autor, não necessariamente, o faz pensando em termos de roteiros cinematográficos; seu objetivo é, evidentemente, literário. Sendo assim, a possibilidade de transformação de uma novela ou romance para o Cinema é uma forma de interação entre mídias, a qual dá espaço a interpretações, apropriações, redefinições de sentido. O filme passa a ser, então, apenas uma experiência formal da mudança de uma linguagem para a outra, porque o escritor e o cineasta têm sensibilidades e propósitos diferentes. Portanto devemos entender a adaptação como uma modificação de meios de execução (das páginas do livro para as telas de Cinema), de linguagem (da literária para a audiovisual) e de contexto histórico- cultural. Jakobson identifica três tipos de traduções de um signo verbal em outra língua, e aqui, indo além, na relação Literatura-Cinema como uma tradução entre linguagens; assemelhando-se ao que o autor chama de *tradução inter-semiótica ou transmutação* que seria a transposição de signos de uma língua para outra através de meio de um sistema não verbal. Consideremos aqui, o Cinema como um meio, uma linguagem não essencialmente composta por signos verbais, vide as primeiras décadas do século XX e a popularidade do Cinema mudo, uma vez que se apresenta como essencialmente visual. Apenas nos final dos anos vinte do século passado, o Cinema sonoro surge primeiro tendo o som da fala vinculado diretamente à música e a dança, com a popularidade instantânea dos musicais nessa época. Jakobson (1979) no penúltimo parágrafo de seu texto afirma que dos três tipos de transposições que lista, a *intra lingual*, a *interlingual* e a *inter-semiótica*, “só é possível a transposição criativa da arte verbal para a música, a dança, o Cinema ou a pintura” (JAKOBSON, 1939, p. 39). Novos meios de comunicação trazem novos meios de processar mensagens e de traduzi-las e, nesse contexto, chama-se *tradução* não somente a prática *interlingual*, na qual o texto verbal em uma determinada língua é traduzido para outra língua; mas também operações *inter-semióticas*, nas quais um texto pertence a um sistema de signos (verbal, visual, sonoro, etc) e é traduzido para outro sistema de signos, o que Jakobson chama de *transmutação*; “só é possível a transposição criativa [...] da arte verbal para a música, a dança, o Cinema ou a pintura”. (JAKOBSON, 1979, p. 47). Tratando, de um lado, com o texto verbal escrito, que compreende expressão e conteúdo e, de outro, com o texto audiovisual (sincrético por veicular diversas linguagens cada uma com seu próprio plano de expressão e conteúdo), a adaptação literária trabalha com diferentes vertentes:

A sensação de mimese da realidade é muito mais forte no Cinema do que em qualquer outra arte visual, em virtude da possibilidade de criar a ilusão do movimento e combiná-lo ao áudio. Por esta razão, o Cinema foi entusiasticamente

saudado pela crítica em seus primórdios, como a arte que poderia 'vencer a própria morte'. (BALOGH, 2005, p. 46)

Quando o Cinema se desvincula do comprometimento com a fidelidade em relação à obra que representa, ou melhor, que recria, ele é capaz de gerar algo novo que servirá de acréscimo ao universo produzido pelo autor da obra literária. Falamos aqui de construções de novos olhares sobre a mesma obra, o mote principal de uma adaptação.

2.4.4 Adaptação e seus dialogismos intertextuais

Bakhtin (1977) compreende o dialogismo como parte integrante fundamental de todo texto. A polifonia que o compõem cria uma estrutura de compartimentos que se movimentam para a produção de um significado promovendo conflitos discursivos que se apresentam nas relações sociais, ideológicas e estéticas. Partindo dessa concepção da estrutura textual como um embate de múltiplas vozes existentes no interior de cada enunciado, que Julia Kristeva estabeleceu um conceito de intertextualidade. Kristeva direciona suas atenções para o entendimento do mecanismo pelo qual um texto é construído por meio de uma série de discursos pré-existentes. Portanto, um texto seria uma troca entre textos no espaço de um dado texto, no qual inúmeros enunciados, oriundos de outros textos, interferem uns nos outros. Kristeva (1984) busca pensar a intertextualidade na forma literária por meio do romance; estrutura primordial para o dialogismo. É a compreensão do universo literário como um cruzamento de camadas textuais, ou seja, um profundo e confuso contato de textos que se entrecruzam e se associam na composição final de cada texto.

A construção de uma verdade, na perspectiva bakhtiniana, é constituída por uma expressão polifônica repleta de variações sobre o mesmo assunto. O movimento de intertextualização ocorre quando um texto se incorpora a outro; com a finalidade de criar um novo feixe de sentido ou de transformá-lo. O texto, segundo Bakhtin (1977), seria o contínuo atrito de um movimento redistributivo, que envolve a intenção criativa e sua execução real. A noção de texto atua como um sistema complexo formado por interseções que se entrecruzam num tráfego de séries textuais permitindo assim, a confrontação da construção dialógico-textual. Dessa maneira, o texto deve ser compreendido como uma referência conceitual que ultrapassa o limite das fronteiras tornando viável o rompimento para além dos limites estabelecidos.

A Literatura é compreendida como uma parte integrante do sistema cultural que estabelece incontáveis relações com outras artes e mídias. Na relação Literatura / Cinema torna-se evidente que os campos expressivos do escritor e do cineasta são diferentes. Enquanto o primeiro trabalha com a linguagem escrita e seu amplo universo, o cineasta mescla as linguagens imagética (visual) e sonora não verbal, da música, e verbal, da linguagem oral e, também, da língua escrita para produzir o roteiro do filme que servirá de base para a elaboração da película. A noção de imagem pode ser compreendida como uma emergente transitoriedade do objeto intertextual que incide diretamente sua complexidade na percepção do enunciado no campo visual. A manifestação da imagem tende a transformar a dinâmica de sua expressão visual permitindo a ocorrência de uma atividade cognitiva. A imagem configura o lugar do enunciado, ainda que possa desconstruí-lo por meio dos efeitos de sentidos transversalmente visuais. Assim, a cena criada por meio da imagem revela uma informação compreendida na extensão de sua narratividade expressiva diretamente ligada ao seu texto fonte (obra escrita). Essa noção de imagem negocia a inscrição do objeto cultural intermediado pelo entre-lugar do espaço subjetivo do olhar Cinematográfico sobre uma obra literária; a adaptação ilustrada de um romance.

Cumprir observar que as adaptações literárias, de acordo com a tipologia adotada pelo escritor José Luis Sánchez Noriega (2000), podem ser: **adaptação como ilustração, adaptação livre, adaptação com interpretação** e ainda **adaptação com transposição**.

Em **adaptações com ilustração**, também entendidas como literal, fiel, ou passiva, o interesse fixa-se na história; cria-se um relato fílmico em consonância com sua forma literária, o romance. Este procedimento se justifica pela divulgação da obra original, pelo interesse comercial, posto que dificilmente emancipa-se do romance adquirindo valor estético ou cultural.

As **adaptações livres** são, em menor grau, fiéis à obra original. O relato literário serve somente como esquema argumental a partir do qual se desenvolve o roteiro cinematográfico. É também denominada reelaboração analógica, variação, digressão, pretexto ou transformação.

Adaptação com interpretação configura-se quando o relato fílmico se separa, nitidamente, do relato literário, isto porque se instaura um novo ponto de vista o qual resulta em transformações relevantes no enredo, nas personagens, etc. Entretanto preserva-se o dito “mesmo espírito”, tom da obra literária.

No que diz respeito à **adaptação com transposição** pode-se dizer que esta figura entre a adaptação fiel e a adaptação como interpretação. A transposição converge com a primeira na vontade de servir ao autor literário reconhecimento dos valores de sua obra e com a segunda em criar um texto fílmico que tenha entidade por si mesmo e, por tanto, seja autônomo em relação ao texto literário. Tal produção implica na busca de meios especificamente cinematográficos na construção de um autêntico texto fílmico que quer ser fiel à forma da obra literária; “Transforma-se em linguagem fílmica e estética cinematográfica o mundo do autor expressado na obra literária, com suas mesmas – ou similares – qualidades estéticas, culturais e ideológicas”. (NORIEGA, 2000. p. 64). Uma adaptação, mesmo que fiel à obra literária é capaz de provocar múltiplas sensações em seus espectadores, diferentes daquelas que a leitura da obra provocou.

As denominações leitor e espectador, relacionadas à Literatura e ao Cinema respectivamente, atuam em dois diferentes campos: a Literatura é um sistema de signos verbais, que ativam a criação de imagens mentais, e o Cinema, um sistema mais amplo, de signos visuais, auditivos e também, verbais. Portanto, como obras independentes, a obra literária e sua adaptação cinematográfica, percorrem caminhos que apenas convergem em alguns aspectos. Desde seu princípio, o Cinema busca na Literatura legitimidade e status artístico, valor cultural e reconhecimento estético; pois em sua estrutura, o Cinema é percebido como uma cultura de massa. A Literatura busca causar sensações através da palavra escrita. Na maneira como um filme é montado, editado, como suas imagens são seqüenciadas; vemos uma tendência narrativa própria adquirindo forma, tomando a tela e *invadindo* a mente do espectador guiando-o a uma reflexão própria sobre a obra. Nas origens do conceito de montagem cinematográfica temos em D. W. Griffith uma figura de alta expressividade e contribuição na relação Literatura/ Cinema. Sobre esse fato Eisenstein citando testemunho do próprio Griffith, referido por Eisenstein, em seu artigo *Dickens, Griffith e nós* diz que:

Suas melhores idéias, parece, surgiram a partir de Dickens, que sempre foi seu autor favorito... Dickens inspirou o Sr. Griffith com uma idéia, e seus empregadores

(meros homens “de negócios”) ficaram horrorizados; mas diz o Sr. Griffith, “fui para casa, reli um dos romances de Dickens, e voltei no dia seguinte para dizer-lhes que poderiam ou usar minha idéia ou despedir-me” [...] A idéia é simplesmente a de um “corte” na narrativa, uma troca, na história, de um grupo de personagens por outro. Quem escreve romances longos e cheios como Dickens, especialmente quando eles são publicados em partes, acham essa prática conveniente. (Eisenstein, 2002, p. 183)

No decorrer do texto, Eisenstein fala sobre a impressionante semelhança do estilo de escrita de Dickens, em relação ao ponto de vista e a exposição da narrativa, com a maneira como o Cinema desenvolve a trama através de imagens que refletem alguma conexão com o cotidiano do espectador, sua relação com seu próprio corpo reconhecido no corpo representado na tela. No caso de uma adaptação abrem-se dois caminhos: uma adaptação baseada no livro, que mantêm certa fidelidade conservadora sobre a obra; e, uma livre adaptação que opta por uma liberdade maior sobre a situação narrativa central e propõe uma nova concepção da obra. Um filme baseado em uma obra literária explicita uma modernização a que mantenha algum compromisso com a autoridade narrativa da obra em questão; e sua livre adaptação como uma contemporanização da estrutura narrativa.

Sendo assim, podemos entender a transformação do texto escrito em produto audiovisual como uma interação dinâmica, ou fenômeno *pluridimensional* capaz de gerar novos significados, e, de *reconfigurar* mobilidade semiótica para o texto literário. Por conseguinte é mais produtivo pensar na adaptação como processo dinâmico ou dialogismo intertextual do que considerar como válidas e atuais as abordagens que associam a adaptação a termos como fidelidade. A verdade é que lidamos com um território *interartístico* que, todavia, não interfere ou transforma a integridade de cada uma das linguagens envolvidas, pois, situamo-nos no âmbito de domínios distintos. Justamente por esta razão a transposição de um meio textual para um meio audiovisual implica transformações inevitáveis que no domínio da adaptação literária concebem o texto fonte apenas como o ponto de partida de um processo criativo.

É lícito aceitar que a partir de cada narrativa se possam gerar uma multiplicidade de interpretações e leituras críticas, pois uma única história pode ser contada ou reproduzida de diferentes maneiras. Portanto a adaptação literária é um processo de *regeneração* ou até mesmo *reciclagem* que ocorre entre formas de expressão diferentes. Porém todas as transformações geradas no íterim da adaptação literária se processam tendo em conta alguns

aspectos fundamentais como as características específicas de cada meio ou linguagem, filtros na forma de constrangimentos políticos ou ideológicos, imposições de produção, as exigências do autor do texto fonte, as considerações econômico-sociais ou os motivos tecnológicos, todos determinantes para a adaptação de alguma obra. No caso dos roteiros fica evidente que a publicação em livro confere ao filme outro estatuto. Por outro lado, a reedição de obras literárias adaptadas, para o Cinema ou para a televisão, nos mostra as possíveis mudanças, no horizonte de recepção dos textos literários, decorrentes de seu atrelamento a filmes e minisséries de televisão. Além disso, nos tempos atuais, vemos o surgimento de uma Literatura que já é criada tendo em vista uma possível adaptação, para Cinema ou para televisão; ao contrário do que ocorreu no início do século XX, quando a relação com a linguagem Cinematográfica estimulava a experimentação no campo da Literatura e vice versa. Segundo Jakobson; “O Cinema trabalha com fragmentos de espaço e tempo de diferentes grandezas, muda-lhes as proporções e entrelaça-os segundo a contigüidade ou segundo a similaridade e o contraste, isto é: segue o caminho da *metonímia* ou o da *metáfora* (os dois tipos fundamentais da estrutura cinematográfica)”. (JAKOBSON, 1970, p. 155). Desprezar um filme pelo simples fato de que ele não corresponde a um ideal imaginado de fidelidade à obra adaptada é de certa forma, ignorar a relevância do Cinema como arte. Afinal, um escritor que se dispõe a escrever uma obra não visa escrevê-la respeitando as principais características do Cinema. Ele o escreve para os leitores que irão lançar mão de sua capacidade imaginativa para desenvolver um universo particular e único que é o universo de cada indivíduo ao ler uma obra literária. A não apreciação da linguagem cinematográfica, segundo Jakobson, é uma negação artística, pois; o teórico que nega o Cinema como arte percebe o filme apenas como fotografia em movimento, não considera a montagem e não quer levar em conta que, neste caso, trata-se de um particular sistema de signos; o seu ponto de vista é idêntico ao do leitor de poesia para o qual as palavras não têm sentido. (JAKOBSON, 1970, p. 155-156). André Bazin, defensor da adaptação cinematográfica de obras literárias, afirma que em se tratando do hibridismo das artes, coexistem relações produtivas que agregam as qualidades originais das obras de arte que estabelecem um relacionamento profundo.

Bazin defende também que a impureza do Cinema centra-se no fato de que a juventude dele o faz beber na fonte de artes já amadurecidas, como a Literatura, o Teatro, a Música, a Pintura. Diante disso, Bazin afirma que o Cinema não peca por buscar referências na Literatura, haja vista suas inevitáveis confluências estéticas. Defende também que os textos

literários não devem ser tratados como sinopses estruturadas para o meio audiovisual, pois ao seguir o curso literal da obra o realizador opta por outros valores e conceitos diretamente associados à transcrição de uma obra já conhecida e internalizada tanto pelo autor quanto por seu público. Vários estudiosos insistem na especificidade das linguagens, na arte pura. Bazin, entretanto, salienta que tal conceito utópico baseia-se em uma estética inatingível e indefinível, pois, quando uma linguagem apóia-se em outras, tomando-as como referenciais sistemáticos, ocorrem ligações profundas e distanciadas conceitualmente de suas propostas estruturais iniciais. Diante disso, o teórico francês acredita que as afinidades do Cinema com a Literatura são possíveis em virtude da convergência estética existente entre esses meios de expressão. Para o crítico, por mais absurdas que sejam consideradas ou até mesmo julgadas, as adaptações; “não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e os ignorantes, ou se contentarão com o filme ou terão vontade de conhecer o modelo, e isso é um ganho para a Literatura” (BAZIN, 1999, p. 93). Diante da transformação do texto literário para o cinematográfico, Bazin (1991) aponta que tanto a Literatura quanto o Cinema possuem diferenças estruturais e estéticas profundas, e, que tais diferenças geram a busca pelo ilusório ideal de compromisso de equivalência total do texto literário, como uma espécie de *tradução* ou *transporte* integral do mesmo para as telas, ao invés de buscarem inspiração, afinidades de conceitos com o livro.

Como a obra literária permite o estabelecimento de uma relação individual com cada leitor, por meio da linguagem escrita, ao contrário do filme que possui a imagem e o som como matérias-primas, o Cinema busca um relacionamento premeditado e mais objetivo com seu público *massivo*, diferente do isolamento relacional que a imaginação individual que cada leitor estabelece com a obra que lê. O que precisamos ter em mente, para uma maior apreciação de ambos, do livro e de sua adaptação para o Cinema, é que estamos lidando com obras independentes que utilizam artifícios típicos dos meios nos quais estão inseridos (lingüístico e visual e visual e sonoro, respectivamente), para despertar sensações e atrair a empatia e a identificação do público com os universos apresentados. Em um texto literário temos a possibilidade de imaginar coisas que não estão nele, nossa imaginação está livre para criar feições, ambientes e climas, enquanto o Cinema não trabalha com a possibilidade de indeterminação; mas sim, com a determinação de uma imagem que possibilita a reflexão através da identificação e associação com o cotidiano do próprio espectador:

A diferença entre as linguagens literária e fílmica reside no modo de representação: na linguagem literária, a representação do universo ficcional é estática, pois está presa à linearidade do discurso e ao próprio suporte; na linguagem cinematográfica, a representação é realizada em movimento e o suporte – a grande tela – deixa de existir durante a projeção do filme. Na Literatura a representação está para ser contada, no Cinema a representação é encenada [...] Na Literatura tudo está para ser imaginado. (RODRIGUES, 2005, p. 7)

O livro possui profundidade e liberdade imaginativa enquanto o filme está embrenhado de imagens, sons e movimentos que despertarão empatia no espectador por meio das emoções que provoca. Quando o Cinema escolhe operar a partir de outro sistema modelar secundário, ele escolhe construir-se sobre ele; sobre o esquema arquitetônico do texto fonte. Além disso, se a Literatura remodela o real ficcionalizado pelo escritor, é de pressupor que, por sua vez, o Cinema use com legitimidade o direito de remodelar a matéria literária atribuindo-lhe um caráter de verdade diretamente relacionado ao real. O trabalho de um roteirista de Cinema consiste em concentrar e afunilar a carga de atrativos de um livro. Para o adaptador, cada momento é relevante, uma vez que, ele precisa apresentar, em um curto espaço de tempo, o romance que seria lido e apreciado pelo leitor em um espaço de tempo não determinado.

Todo autor é inclinado a aumentar a complexidade de sua obra e todo leitor quer decodificá-la com um mínimo de esforço. Os adaptadores sabendo disso apóiam-se nessa idéia e executam-na, na maioria das vezes, com bastante habilidade. Dessa forma, os textos devem reanimar na memória do leitor-telespectador os diversos sistemas codificados já conhecidos, projetar-se neles, receber dessa correlação novas significações e dar novas interpretações, tanto ao novo quanto ao já conhecido. De resto, não convém esquecer que a adaptação para o Cinema do texto literário dá normalmente lugar a operações comerciais; pois tanto o livro como o filme dirigem-se a mercados específicos que, muitas vezes, são definidos antes mesmo de sua construção como obras de arte.

Optando pela modalidade narrativa, o Cinema assimilou da Literatura parte significativa da tarefa de contar histórias, e também, a narratividade continua a ser o traço hegemônico da cinematografia. Não se pode negar que, principalmente em seu período clássico, o Cinema tenha procurado na aproximação com a Literatura uma forma de legitimar-se. E além das freqüentes adaptações de obras literárias para a tela, tornou-se prática corrente, em particular naquele período, a contratação de escritores como roteiristas. Entre a Literatura

e o Cinema, há um parentesco originário, diálogo que se acentuou sobremaneira após a intermediação dos processos tecnológicos. Assim, a expressiva influência da Literatura sobre o Cinema tem sua contrapartida, por meio de um 'Cinema interior ou mental' sobre a Literatura e as artes em geral, mesmo em uma época precedente ao advento dos artefatos técnicos. Saber se tais roteiros traziam a marca da criação literária é outra questão, a ser analisada a partir da postura de alguns dos atuais *escritores-roteiristas*. Faulkner, por exemplo, não fazia segredo sobre a natureza de sua atividade em Hollywood: "Faço apenas o que me dizem para fazer; é um emprego, e pronto." Portanto, o leitor passa a se valer apenas de seu olhar para apropriar-se do texto. Já o Cinema é um meio que envolve a união de diversos indivíduos na produção de um único filme (roteirista, diretor, produtor entre outros tantos), voltado para um público mais abrangente e heterogêneo (público de massa), uma experiência compartilhada com vários indivíduos, em uma mesma sala de projeção.

Antes de aprofundar a análise fílmica, torna-se necessária uma discussão acerca do ponto de vista na arte, como uma reflexão em torno da perspectiva, de sua origem primeira nas artes plásticas passando pela Literatura e alcançando o Cinema, para uma maior compreensão da importância do *olhar* no processo adaptativo da Literatura para o Cinema.

CAPÍTULO 3 - Do papel à tela: O Crime do Padre Amaro nos cinemas do século XXI

O Crime do Padre Amaro teve três versões. Uma das características mais marcantes em Eça é o trabalho constante em seus escritos:

O romance *O Crime do Padre Amaro* tem, de facto, um destino singular e, antes disso, um trajecto de longa incubação [...] o escritor praticamente inaugura aqui o que viria a tornar-se o seu modo de trabalho usual, que agora conhecemos como uma minúcia que até há pouco era substituída por conjecturas sem grande base material. Assim, a partir do manuscrito enviado para a tipografia, manuscrito em estado muito imperfeito, em diversos aspectos, o escritor procedia quase sempre a uma autêntica reescrita, de alcance frequentemente considerável; essa reescrita, muitas vezes necessária até para inculcar ao texto a coesão morfosintática que não raro faltava ao borrão inicial, exercia-se sobre provas tipográficas sujeitas a modificações substanciais, se é que não, por vezes, substituídas por todo um novo texto, com as demoras e custos que um tal comportamento naturalmente ocasionava. (REIS, 2005, p.3)

Uma primeira edição foi publicada em capítulos semanais, em folhetins, em 1875, porém sem a prévia autorização do autor, que ao enviar partes de seu texto para que o editor lhe fornecesse as provas tipográficas, viu sua obra ser publicada sem que a tivesse terminado. Em 1876, uma segunda versão é publicada em livro, alterada e autorizada pelo autor. Versão, pois nessa publicação ocorreram alterações importantes no curso da trama, com abundância de temas chocantes e detalhes, como também no carácter das personagens.

Tentar descrever o escritor Eça de Queirós é uma tarefa que se apresenta mais árdua, no entanto. Vemos claramente o surgimento de um autor preocupado em relatar a realidade, suas impressões sobre a realidade que se lhe apresentava, por vezes, como um admirador de uma paisagem que lhe surgia aos olhos como uma pintura. Pragmático, enfático, e meticuloso na escolha de suas palavras, Eça era conhecido por suas inúmeras anotações, rabiscos e revisões que fazia em seus escritos na tentativa de alcançar uma perfeição descritiva e narrativa a qual havia subjugado todos os seus escritos desde o início de sua carreira. Assumir o lugar deste tão complexo e detalhista autor, e publicar escritos que o próprio autor por vezes insinuava relegar ao esquecimento, parece-nos algo inusitado e um tanto perigoso. Em defesa de um estilo, Eça sempre primou pela publicação de seus trabalhos após eles terem vivido um

exaustivo processo de releitura, rearranjos, correções e revisões que mudavam, por vezes, até mesmo o enredo. É importante ressaltar que Eça possuía um projeto específico de reconstrução da identidade nacional portuguesa através de suas obras, e, esse fato, nos mostra um autor com uma intenção específica de representação de tipos, impressões de lugares e culturas; enfim, um autor com uma considerável preocupação com aquilo que descrevia que reverenciava o leitor convidando-o a fazer parte de suas impressões sobre o mundo.

Assim a adaptação de obras literárias para o meio audiovisual pode ser vista como um processo estético que mediatiza motivações ideológicas, crenças, valores, sistemas de idéias, atitudes e padrões comportamentais, tendo a adaptação lugar num determinado contexto sócio-cultural que a determina e envolve uma diversidade de interesses. É, portanto, um fenômeno cultural importante e abrangente, pois neste processo de criação resultante da transformação textual, caberá sempre uma referência, inevitável, ao texto original; possibilitando àqueles que não possuíam conhecimento prévio da obra escrita, contato com ela por meio do produto adaptado.

Em contrapartida, no início do século XX, quando o cinema começou a se legitimar culturalmente, despertou grande interesse nos escritores e nos artistas em geral, sendo visto como o meio mais adequado para expressar a vida urbana moderna, por estar em consonância com o seu ritmo acelerado, com o avanço das técnicas de reprodução e com o modo de produção industrial. Naquele momento, de intensa comunicação entre as artes, os recursos da linguagem cinematográfica serviram de estímulo ao propósito de *renovação* do texto literário buscando o efeito de simultaneidade próprio da imagem. Nesse sentido, nas primeiras décadas do século XX, o cinema mundial, principalmente o europeu, congrega artistas de diferentes campos envolvendo-os na criação de um novo sistema estético que procurava se afastar do caráter assumido pela arte na sociedade burguesa; contrapondo-se tanto a sua separação de origem, quanto ao seu modo individual de produção e de recepção.

Na mesma linha, a profissionalização e a conseqüente preocupação em atender as exigências do mercado aproximam a imagem do escritor como um roteirista profissional; como hoje vemos escritores que produzem sua obra já vislumbrando a tela, ou seja, procurando imprimir ao texto características que facilitem suas futuras adaptações para o meio audiovisual. Neste caso, ao invés de contribuir para a renovação o campo literário, a

relação entre cinema e literatura acaba conduzindo a uma idéia de esquematização do texto. A literatura deixa de ser vista como o produto final, como uma obra acabada, e herda do roteiro o caráter de texto que antecede uma obra principal e que será lido a partir dela, podendo inclusive, ser modificado após sua reprodução na mídia. Passa, então, a ocupar outro lugar na hierarquia cultural. A questão que se coloca é a de saber se, em situação de adaptação fílmica, a literatura dispõe da legitimidade de se resguardar de possíveis relativismos que possam ocorrer em contexto cinematográfico através de apropriações do livro. De fato, parece fazer sentido, tendo em vista as diferentes linguagens que imperam no meio literário e no meio audiovisual, considerar que um livro transposto para o cinema pode eventualmente tomar *liberdades transfiguradoras*, que ampliem de tal modo a obra literária a ponto de modificar sua arquitetura textual, através de decisões interpretativas que se distanciem do conteúdo base do texto fonte. E a questão que se torna latente é saber se uma adaptação cinematográfica concebida arbitrariamente pela escolha de percursos de leitura distanciados do percurso textual original (a livre-adaptação) torna-se uma nova obra desconectada do texto fonte ou pode ser compreendida como uma nova obra fruto da interpretação criativa individual de seu realizador.

Um diretor de cinema ou televisão, quando busca inspiração na literatura, traz consigo uma bagagem impregnada de linguagem imagética pertinente ao universo audiovisual; como o ritmo, o corte abrupto, os ângulos de câmera, os planos interpostos. Assim, acaba por distanciar-se involuntariamente dos universos, exclusivamente literário e cinematográfico, para criar um híbrido que causa estranhamento tanto no leitor quanto no espectador. Já um escritor que aventura-se como roteirista de cinema vive também um processo semelhante; porém, parece possuir maior aprovação pública para seu olhar de adaptador, sendo talvez mais respeitado e validado que os demais em razão de seu histórico literário.

Sob essa perspectiva, é comum cineastas em incursões literárias atuarem em uma espécie de contramão, na via inversa da relação literatura / cinema; os questionamentos sobre apropriação de obras literárias por cineastas ganha uma nova concepção: um cineasta não se apropria de um livro e faz um filme, mas escreve um livro com elementos permeados por uma visualidade imagética fílmica. Christian Metz (METZ, 1980, p.47) considera que a imagem corresponde mais exatamente a um enunciado completo que apresenta cinco características fundamentais contrárias às palavras: as imagens fílmicas são em quantidade infinita, portanto,

não são em si, unidades discretas; as imagens fílmicas são, em princípio, criações de seus idealizadores (nesse caso, o cineasta); as imagens fílmicas fornecem ao espectador uma quantidade de informação indefinida diferentemente das palavras que são mais objetivas e concretas; as imagens fílmicas são unidades atualizadas que buscam compatibilização com o espectador por meio de uma identificação direta emotiva; e, por fim, as imagens fílmicas adquirem sua significação por oposição paradigmática com outras imagens que poderiam ter aparecido no momento de sua reprodução, já que são infinitas. Ainda aqui, as imagens reproduzidas nas telas do cinema diferenciam menos dos enunciados que das palavras, já que as palavras estão ocasionalmente envolvidas em redes de significações paradigmáticas. É significativo notar que existem várias abordagens teóricas relativas à adaptação cinematográfica de obras literárias, fenômeno este, amplo e com implicações de naturezas diversas que tem atraído o interesse de diversas áreas do conhecimento. Tendo noção de que a adaptação é um processo complexo de dialogismo intertextual no qual o texto é *(re)construído* em outro universo expressivo, podemos admitir a existência de diferentes graus de adaptações, e não apenas de uma adaptação em sentido geral. Porém, o fundamental nessa concepção de adaptação em diversas tipologias é que o ato interpretativo concreto de uma obra em um novo meio pode assumir diversas formas; dependendo apenas, da capacidade criativa e da abordagem de quem redimensiona o texto original num novo produto.

3.1 Intencionalidade e influência: um *olhar* histórico sobre a construção de uma obra de arte

A escrita literária implica uma abordagem representativa. Entre as inúmeras maneiras de se pensar sobre uma dada obra artística, a mais usual é a de compreendê-lo como produto de uma atitude intencional de seu autor, como produto da ocorrência de determinados fatores que culminaram em sua representação real. Esse fenômeno pode ser classificado de “intenção do autor”. Michael Baxandall (2006) defende o que denomina de *Padrões de Intenção* ao analisar historicamente pinturas de diferentes épocas buscando uma explicação plausível do caminho percorrido por um dado autor e de suas influências periféricas ao pintar um quadro ou construir uma ponte. Nas palavras de Roger Chartier (1994), não existem limites óbvios ou enrijecidos entre a *história cultural* e as demais que ela incorpora tais como a *história da arte*,

das *ciências* e da *literatura*. A descrição de um objeto, nada mais é do que uma representação da imagem mental que criamos sobre esse objeto e não a representação efetiva desse objeto; pois para tanto o condicionamento do *olhar* possui grande influência, como também dos diferentes códigos culturais para a construção de um texto e seu subsequente significado.

Portanto, ao apreciarmos uma pintura, lermos um livro ou vemos um filme, temos diante de nós uma obra deslocada de seu contexto temporal e sócio-cultural; com cada *observador / escritor / espectador* construindo um sentido, embutindo um significado de acordo com suas vivências, conteúdo, modo de apreciação da sociedade da qual faz parte. Para Baxandall; “Nós não explicamos um quadro: explicamos observações sobre um quadro. Dito de outra forma, somente explicamos um quadro na medida em que o consideramos à luz de uma descrição ou especificação verbal dele.” (BAXANDALL, 2006, p. 31). Baxandall (2006) entende a linguagem, e suas representações, como um tipo de “ferramenta de generalizações” que está intimamente ligada às concepções individuais de expressividade e análise contributiva de uma obra, delineada pelo *olhar* intrínseco à cultura da qual o indivíduo faz parte. Uma descrição é construída a partir de palavras e conceitos, e não uma representação daquilo que *visualizamos* em uma obra; mas sim, do que *pensamos* ter visto. Portanto, o ato de descrever impressões sobre uma determinada obra é um *ato intuitivo e emotivo*, uma relação direta entre a obra apreciada/ lida/ vista e os *conceitos* sobre os quais baseamos nossas impressões descritivas.

A hipótese de fundo é que todo ator histórico, e mais ainda todo objeto histórico têm um propósito – ou um intento ou, por assim dizer, uma ‘qualidade intencional’. Nessa acepção, a intencionalidade caracteriza tanto o ator quanto o objeto. A intenção é a peculiaridade que as coisas têm de se inclinar para o futuro. Portanto, a intenção não é um estado de espírito reconstruído, mas uma relação entre o objeto e suas circunstâncias. (BAXANDALL, 2006, p. 81)

O que ocorre, muitas vezes, é uma similaridade relacional dos propósitos do pintor com aquilo que atrai nossa atenção; o conceito que temos em relação a um objeto aprofunda nossa percepção dele e por sua vez, essa percepção aprofunda a verbalização da palavra que utilizaremos para descrever esse objeto. O traço individual que define um artista (leia-se um produtor de arte) está diretamente relacionada à sua percepção particular das circunstâncias que o rodeiam ao longo da produção de sua obra. Nas palavras de Michael Baxandall, sobre o papel do pintor nas pinturas religiosas da Idade Média:

Assim, a categoria geral a que pertencia o pintor – que, aliás, se tornava mais específica de acordo com o contexto – baseava-se no reconhecimento de que a visão era o sentido humano mais importante, o que conferia ao artista uma posição peculiar: ele podia usar seus meios para fazer coisas que outros meios não podiam realizar. (BAXANDALL, 2006, p. 84)

Ao falarmos em categoria geral, não podemos excluir a grande importância do mercado comercial e sua direta influência na produção e comercialização de obras de arte (sejam elas pinturas, livros ou filmes). O Mercado pode ser definido como uma relação bilateral entre produtores e consumidores de um dado bem que se intercomunicam transformando a relação do produtor de arte com sua obra, e conseqüentemente, com sua cultura. Cada vez que um artista sofre influência do meio ou da cultura na qual está inserido agrega um novo momento, uma nova reescrita de sua arte. Esse processo de produção artística, ou melhor, uma *hipótese* formulada a partir do processo de criação artística, nos permite *vislumbrar* os critérios de avaliação desse trabalho, o que seria agir com uma *intenção*; tal qual o artista o faz quando cria fatores de avaliação perceptiva do próprio trabalho. A percepção é fundamental para uma experiência de apreciação artística. São os nossos sentidos, aquilo que percebemos e que relacionamos comparativamente com nossa memória sensorial, que nos leva a associar determinada sensação ou sentimento a determinado objeto e escolher certa palavra para expressá-lo verbalmente. Ainda segundo Baxandall (2006); “Assim, aprendemos empiricamente a associar a sensação causada pelo *contato* com uma esfera à sensação causada pela visão dela, e fazendo uma combinação mental dessas sensações desenvolvemos a idéia da esfera. A partir desse momento, estamos em condições de reconhecer visualmente uma esfera” (BAXANDALL, 2006, p.125). Porém, as sensações momentâneas que um *olhar* sobre um quadro, a primeira vez que se assiste a um filme ou se lê um livro causam podem estar diretamente relacionados a equívocos gerados pela emoção do momento sobre a percepção do objeto.

Escrever um livro, pintar um quadro ou produzir um filme são processos que se desenvolvem ao longo de dias, semanas, meses e até mesmo anos. Ler um livro, apreciar uma pintura ou assistir um filme são processos que também podem levar minutos, horas, dias e até mesmo meses. Porém, o *olhar* nos oferece uma sensação de instantaneidade, uma percepção instantânea de um objeto que passou por um processo evolutivo de desenvolvimento ao longo de tempos superiores à ilusão instantânea que sua percepção nos provoca. Nossas imagens

mentais pré-concebidas, juízos de valores e bagagem cultural, nos permitem ter diferentes interpretações ou análises associativas de um mesmo objeto.

Explicar uma *intenção* não é uma tentativa de trilhar novamente o caminho percorrido pelo artista para a composição de sua obra, mas sim, buscar uma análise elaborativa sobre seus fins e os meios que o influenciaram partindo da observação da relação existente entre o artista, sua época, seu lugar (sua cultura) e sua obra. A análise se realiza na dinâmica que se estabelece entre o artista, seja ele escritor, cineasta, roteirista, pintor ou escultor, entre outros, e sua interação com o objeto, ou seja, com sua obra. Porém o *olhar* que se estabelece nessa relação difere da compreensão apreciativa, que segundo Baxandall (2006), são chamados de *participantes nativos* ou *observadores*.

O *nativo* possui uma relação de intimidade familiar com sua cultura, uma compreensão espontânea que falta ao *observador*. A cultura funciona como uma linguagem que o *nativo*, tem um contato profundo de aprendizagem, formal e informal, desde a infância que o permite assimilar uma obra por meio dos padrões comuns aos demais indivíduos de sua cultura. Já o *observador* possui um *olhar* ausente e distanciado dessa cultura que lhe é estranha, pois precisa decodificar os padrões dessa cultura para estar apto a expressar verbalmente suas considerações. Para tanto, o *observador* trabalha com um senso de perspectiva, com um ponto de vista, um *olhar crítico* para apreender certos elementos da cultura que lhe serão peculiares comparados às normas e elementos de sua própria cultura.

Quando a câmera assume a visão de um personagem temos, o que se denomina, um *plano-ponto-de-vista*. Nesse caso, a câmera transfere a condição *voyeurista* do espectador para uma visão parcial da narrativa. O espectador, intermediado pela câmera, assume o olhar do personagem e, conseqüentemente, sua subjetividade. Portanto o narrador, antes onisciente, utiliza sua autoridade narrativa para transferir sua *visão* para a subjetividade do personagem. A respeito do conceito de ponto de vista, faremos algumas considerações a seguir na tentativa de delimitar e direcionar o sentido da expressão no presente trabalho.

3.2 O olhar cinematográfico intencional: o plano-ponto-de-vista (PPV) na ficção cinematográfica

A expressão ponto de vista pode ser entendida no sentido ideológico, relacionada a uma opinião, um olhar crítico sobre a composição da cena. Edward Branigan (1984) diz que o conceito de ponto de vista surge em meio à arte renascentista, através da idéia da perspectiva. A idéia do ponto de vista no cinema esta intimamente ligada ao conceito de percepção e identificação. Para Branigan (1984), o ponto de vista possui três vertentes: o ponto de vista como *atitude*, no qual o narrador vivencia a perspectiva do personagem tornando-o mais próximo do espectador, o ponto de vista como *identificação*, que ocorre quando o espectador estabelece uma empatia com o personagem traçando uma relação de identificação de sua vida com a do personagem; e, o ponto de vista como linguagem que busca identificação lingüística com a estrutura do cinema narrativo.

O ponto de vista possui então seis elementos que se dividem em dois planos em uma estrutura chamada *plano-ponto-de-vista*. Sua estrutura básica mostra o olhar, quando a câmera assume a visão do personagem, relatando o que ele vê diretamente, como se o espectador pudesse ver através dos *olhos* do sujeito. Sua estrutura divide-se em dois planos, que segundo Branigan (1984) seriam os Planos A e B. O plano A seria o estabelecimento de um ponto no espaço da cena e conseqüentemente o estabelecimento de um objeto pelo *olhar* partindo do ponto anteriormente estabelecido. Entre os planos A e B ocorreria um momento de transição que obriga a continuidade da seqüência a preservar sua continuidade temporal, ou, esclarecer uma idéia de simultaneidade de ações entre planos. O plano B seria a aproximação para o posicionamento da câmera no ponto selecionado para a conseqüente revelação do objeto previamente selecionado no plano A. Portanto, os planos A e B precisam sincronizar seus movimentos de câmera para que o espaço / tempo por eles referidos sejam críveis e justificados pela presença e percepção normal de um sujeito (o personagem) na cena, tal qual a percepção do espectador *da cena vista através do olhar* do personagem.

Nos planos A e B estão contidos seis elementos. São eles: no plano hipotético A, temos o estabelecimento de um ponto no espaço, o ponto ocupado pelo personagem, e em seguida a criação de um objeto no espaço fora da tela, fora do enquadramento através da linha do olhar. O que separa o plano A do plano B e o corte que, em geral, mantém a idéia de continuidade espaço-temporal para que a seqüência possua unidade. No plano B, a câmera se desloca, efetua um movimento, para mostrar ao espectador o objeto olhado pelo personagem se colocando na posição do olhar deste. Em seguida, vemos um movimento em direção ao

objeto, e logo após, ao sujeito em si. Portanto a percepção audiovisual se dá em meio à fusão entre forma e conteúdo; o olhar no cinema proporciona o congelamento da uma ação física e concentração (ênfase) no olhar e na linha que este estabelece no enquadramento da cena. Sendo assim, percebemos que os pontos de vista polarizam os julgamentos e as emoções dos espectadores no filme. O principal conceito de *olhar* abriga o sentido baseado na existência de um observador consciente de cujo ponto de vista somos convidados a participar. Branigan (2005) também dualiza os conceitos de *olhar* prematuro em contraposição ao objeto prematuro; “Devemos mencionar que, assim como o exemplo de King Kong revelou que o olhar pode ser prematuro, também um objeto pode ser prematuro, ou seja, vemos algo importante que um personagem ignorou ou ainda não descobriu” (BRANIGAN *apud* RAMOS, 2005, p. 272). Nick Browne (2005) explora os conceitos de autoridade narrativa, ponto de vista, leitura e posição do espectador, que nos levam a compreensão do processo narrativo no cinema e da estrutura do texto em si. Browne afirma que:

Os planos devem mostrar essencialmente o que o espectador veria se a ação fosse encenada sobre um palco, e se a cada momento usufruísse da melhor visão possível da ação (...) como espectadores, pode-se considerar que ocupamos formalmente o lugar de outro, estamos ‘no’ filme, embora ao mesmo tempo estejamos ‘fora’ em nossa poltrona. Podemos nos identificar com um personagem e partilhar o seu ‘ponto de vista’, ainda que a lógica do enquadramento e da seleção de planos da seqüência negue que ele tenha uma visão ou um lugar na sociedade representada na *mis-en-scène*. (BROWNE, 2005, p.64)

A narrativa cinematográfica procura dirigir o olho do espectador para dentro do universo ficcional para interagir e tornar-se integrante da estrutura de visões. Essa identificação com o personagem permite ao observador validar o mundo ficcional e transportar o espectador para o texto. Nesse caso, o espectador avança em seu papel de observador e precede o curso da história antes mesmo do conhecimento das personagens; se tornando assim, um espectador/ observador ativo.

Na adaptação de *O Crime do Padre Amaro* de 2002, a câmera parece nos mostrar constantemente a relação entre olhares que se estabelecem entre Amaro e Amélia: na missa, ao tomar a hóstia, no confessionário, quando ela lhe serve o almoço, enfim, em todos os momentos o espectador vê-se envolvido como cúmplice desta proibida troca de olhares e desejos que mostra a relação entre o novo padre e a beata sedutora. Carlos Carrera ressalta com o uso de cores vivas que desenvolvem um ambiente tensionado pelas contradições que

secretamente abriga (a relação sexual entre sacerdote e jovem beata, envolvimento com o narcotráfico e com guerrilhas separatistas camponesas). A tensão sexual e passional existente entre o padre e a beata vai deixando resquícios e indicando ao espectador o caminho que será trilhado na cena em que Amaro, no altar, conduzindo uma missa de domingo, estabelece uma troca furtiva e sedutora de olhares com Amélia ao longo de seu sermão e culmina com a forte erotização do momento sagrado de tomada da hóstia; um universo de proibição parece se instaurar definitivamente no seio do templo sagrado sobre os olhares incólumes das estátuas de santos que adornam o local. No capítulo IX da obra, segundo a versão publicada em 1876, Eça retrata com minúcia descritiva essa cena carregada de visualizações sensuais e tensão erótica no seguinte trecho:

No domingo seguinte, à missa das nove horas na Sé, Amaro, ao subir para o altar, entre as devotas que se arredavam, viu de relance Amélia ao pé da mãe, com o seu vestido de seda preta de largos folhos. Cerrou um momento os olhos; e mal podia sustentar o cálix com as mãos trêmulas.

Quando, depois de resmungar o Evangelho, Amaro fez uma cruz sobre o missal, se persignou e se voltou para a igreja dizendo *Dominus vobiscum* - a mulher do Carlos da botica disse baixo a Amélia "que o senhor pároco estava tão amarelo, que devia ter alguma dor". Amélia não respondeu, curvada sobre o livro com todo o sangue nas faces. E durante a missa, sentada sobre os calcanhares, absorta, a face banhada num êxtase baboso, gozou a sua presença, as suas mãos magras erguendo a hóstia, a sua cabeça bem-feita curvando-se na adoração ritual; uma doçura corria-lhe na pele quando a voz dele, apressada, dizia mais alto algum latim; e quando Amaro, tendo a mão esquerda no peito e a direita estendida, disse para a igreja *Benedicat vos*, ela, com os olhos muito abertos, arremessou toda a sua alma para o altar, como se ele fosse o próprio Deus a cuja bênção as cabeças se curvavam ao comprido da Sé, até ao fundo, onde os homens do campo com os seus varapaus pasmavam para os dourados do sacrário (REIS/CUNHA, 2000, p. 375).

Mais que mostrar a maldade da natureza humana, o filme reflete sobre a complexidade das motivações humanas. O padre Amaro abriga em si paixões contraditórias: de um lado está imbuído da vontade de cumprir com o compromisso que a igreja tem com a população mais carente, espiritual e materialmente, porém, sem desobedecer às ordens da diocese. Sua ambição acaba por levá-lo a trair a si mesmo. Ele também quer preservar sua relação "impura" com a jovem Amélia, sem que isso afete sua carreira.

O *olhar* surge aqui como o laço que se estabelece com o espectador para que a trama se desenrole e ambos, personagem e espectador, compartilhem desse mistério. Amaro, como já está perceptível ao espectador nesse momento da narrativa, é um jovem padre que chega a uma vila no interior do México, onde existem diversas denúncias sobre o comportamento dos padres da região, e aos poucos, permite que esse ambiente corrompido invada seu caráter e o

vá modificando, paulatinamente, ou talvez, apenas que esse desperte uma tendência pré-existente, adormecida em seu interior. Quando ele começa a sentir a presença real da tão falada "hipocrisia" em seus superiores, acaba sendo possuído não só por ela, mas também, por uma paixão avassaladora por uma jovem catequista da vila, que insiste em manter a pureza frente a todos. Quando a situação se torna irreversível, e uma atitude drástica precisa ser tomada para encobrir seu aparente pecado (a gravidez de Amélia), Amaro percebe-se tão hipócrita quanto todos aqueles que intentava denunciar. O disfarce utilizado pela película é o de criticar a Igreja levando o público à reflexão sobre suas próprias crenças quanto ao que considera certo ou errado. Mas, de fato, o filme vai além e direciona sua reflexão e crítica para toda a humanidade. A raiz onde as aparências, os dogmas e os conceitos sociais se tornam mais importantes do que as razões da emoção e do coração. Uma figura dividida entre seus sentimentos, sua "vocação" e as tentações do poder com destaque dado ao lado melodramático da história diferentemente da ironia audaciosa e sátira mordaz que tonifica a obra de Eça de Queirós. Na abordagem de Carrera, o filme   transformado em um t pico melodrama mexicano:

*A escritura visual do melodrama se juntaria assim com as preocupa es de mostrar o mundo como um simples *dado a ver*, características do naturalismo literário [...] O melodrama havia surgido como produto de uma sociedade industrial cuja base   constituída, essencialmente, por trabalhadores e artesões urbanos aos quais lhe eram comuns as tradi es do teatro burguês. (COMPANY, 1987, p. 21).*

Melodrama no sentido mais estrito da palavra, essa aproxima o da est tica da adapta o com o melodrama televisivo mexicano, comum   massa, pode ser percebida através da escolha de Ana Claudia Talancón, familiar ao público de novelas produzidas no formato melodramático, para o papel de Amélia.

As técnicas de abordagem comunicativa são diversas na m dia audiovisual, englobando cinema e televisão, e, a força e o apelo dessas técnicas vinculam-se diretamente ao potencial imagético do *olhar*, que possui um grande impacto de significa o; pois comporta uma carga visual, e também, auditiva que se comunica prontamente criando uma sensa o de imediata correspondência entre narrativa fílmica e espectador; muitas vezes sem necessidade de palavras. A imagem tem seus próprios códigos de intera o com o espectador. Assim, o texto escrito funciona como um recurso auxiliar que desempenha um papel de complemento dessa significa o.

Segundo Balogh, em termos de adaptação de obra literária para as telas do cinema; “Na prática se reconhece como adaptado o filme que conta a mesma história do livro no qual se inspirou, ou seja, a existência de uma mesma história é o que possibilita o reconhecimento da adaptação por parte do destinatário” (BALOGH, 1996, p. 45). Enquanto um romancista possui o léxico de uma língua, os códigos de linguagem de sua cultura imersos em toda sua riqueza metafórica, um cineasta lida com diferentes materiais de expressão. Esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras, por diferentes abordagens perspectivas e sócio-culturais; portanto, a diferença entre eles não pode ser reduzida à diferença entre linguagem escrita e a imagem visual. A questão da adaptação literária deve ser compreendida em muitas dimensões.

O Crime do Padre Amaro é a história de uma alma idealista, um jovem repleto de boas intenções, calcadas pelo alicerce da fé, que paulatinamente vai se deixando envolver por um universo sedutor e corrupto, corrompendo seus ideais eclesiásticos de principiante e permitindo que os mesmos fossem sendo deturpados por um sistema maior e mais poderoso; os interesses da igreja. Diante da promessa de uma melhor posição política dentro da instituição Igreja Católica, a ingenuidade juvenil e a riqueza espiritual vão se convertendo em egoísmo individualista e amargura. Suas adaptações para o cinema parecem pretender dar voz a essas posturas e questionamentos dúbios diante do comprometimento espiritual, por meio de personagens que parecem a todo instante lutar contra sua condição contraditória enquanto humanos, e também, enquanto devotos. Aprofundando-se sobre questões como a maldade da natureza humana, o maniqueísmo e a fragilidade da condição humana, o que parece ser evidente a todo o momento, não é uma postura crítica e julgadora em relação a essas atitudes e sentimentos contraditórios; mas sim, a complexidade das motivações humanas.

No romance *O Crime do Padre Amaro*, existem dois elementos importantes que parecem se destacar em suas adaptações cinematográficas: se por um lado o que salta aos olhos do espectador é a relação lasciva e proibida entre o padre Amaro e Amélia; por outro, a relação entre o poder e a igreja, embora mais sutil na escrita de Eça de Queirós, nas telas do cinema, torna-se definitiva para a compreensão dos sentimentos existentes entre as personagens, que vão desabrochando ao longo da película; e que os levam a cometer atos que contradizem seus próprios princípios. No entanto, tanto na obra literária quanto em suas

adaptações cinematográficas, o que parece evidenciar-se a cada página e a cada cena é a presença impassível e determinante do *olhar* guiando as personagens, e também o espectador, a experiências de troca e assimilação cultural, e, permitindo a direta identificação, por meio das sensações que provoca, com suas características mais humanas. O *olhar* que define o ponto de vista sobre a obra.

3.3. Cenas portuguesas no México: o *olhar estrangeiro* e o ponto de vista

Em uma definição literal, o *olhar* implica fitar os olhos, atentar, reparar, ver, aplicar o sentido da visão. Porém, quando mencionamos a expressão “*olhar cinematográfico*” ela comporta não um simples ato de ver, mas carrega em si a responsabilidade de uma interpretação. O *olhar* no cinema implica em um congelamento de uma ação física e a concentração (ênfase) no olhar. O cinema, em geral, trabalha em cima do *olhar*; o que está sendo encenado, o que o espectador vê, constrói retoricamente uma realidade de percepção, dando-nos a impressão de um *immediatismo perceptivo*. O prazer do *olhar* imprime certo *voyerismo* das personagens, que se observam, do espectador, em seu principal papel de observador, e, o olhar da câmera (associado ao autor/ diretor) que desvenda e conduz os demais olhares. Nesse ínterim, torna-se necessário diferenciar o olhar da visão. A visão é instintiva, sensorial, enquanto o olhar emana de um sujeito ativo, de forma voluntária. Portanto, o olhar está claramente associado ao desejo, como uma estratégia de conhecimento e reconhecimento de um indivíduo no meio no qual está inserido, de acordo com a situação a que está submetido.

O olhar do narrador cinematográfico é o olhar que conduz as cenas; como produtor da imagem, esse olhar conduz o espectador pela narrativa cinematográfica e, dessa forma, permite uma visão total da narrativa observada. Na narrativa conduzida por um narrador onisciente, o espectador assume uma posição de *voyeur* e, dessa maneira, obtém uma visão global não só das personagens como também da história.

Na literatura o leitor, ao longo da leitura, tem a impressão de que está sendo guiado por um processo narrativo que permite a criação de uma imagem mental a partir da palavra escrita transposta pelo autor para o papel, com a intenção de *reproduzir* a fala de seus personagens. No cinema, no entanto, o espectador tem a impressão de estar *vendo* os

acontecimentos como se também participasse ativamente da narrativa fílmica através do seu *olhar voyeurístico*. A câmera cinematográfica não só *mostra* como também *narra* fazendo escolhas visuais, guiando o espectador para um ângulo de visão específico da cena mostrada.

O conceito de *olhar* está claramente relacionado à existência de um observador consciente e ciente de seu papel na estrutura narrativa. O cinema, em sua essência, está diretamente relacionado à metáfora do olhar em relação a sua principal premissa: a expressão de situações e acontecimentos através de imagens (visual). Jacques Aumont (1984) diz que existem “três lugares de onde se olha: o personagem, o autor, o espectador, que olha os dois, e que se vê a olhar” (AUMONT, 1984, p. 87). Portanto, podemos dizer que as três séries de olhares implicados no processo cinematográfico são o olhar do personagem, o olhar da câmera (autor/ diretor) e o olhar do espectador. O potencial narrativo de uma imagem está diretamente relacionado à sua assimilação a um olhar. O cinema, tido como “arte de representação” procura extrair um ponto de vista (aqui, no sentido estritamente visual) de apreensão momentânea, fatos encadeados contados através de imagens e percepções de olhares conduzidos por um determinado ponto de vista (da câmera, do autor/ diretor).

Através do *olhar*, o cinema procura uma estrita identificação com o real, o verossímil, sendo então, o olhar do espectador essa ponte que une a representação ao identificável na visão cotidiana do espectador; o que caracteriza uma junção entre sentido imaginado e identificação real como algo possível e passível de despertar sentimentos e sentidos comuns ao olhar do personagem através do olhar da câmera. Uma construção de olhar torna-se global quando permite a livre associação, e identificação, cultural e emocional entre essas três séries de olhares envolvidos na construção de uma narrativa fílmica. Os sentimentos são compartilhados e humanizados pela direta relação personagem-espectador através do *olhar* que a câmera constrói dentro de uma determinada narrativa. A dinâmica fílmica se realiza através da junção desses três olhares em uma única imagem, uma única representação do real. O espectador reconstrói um *olhar* crítico sobre o *olhar* da câmera (relacionado ao autor/ diretor que concebeu a trama encenada) através das relações que vai estabelecendo com o olhar das personagens que lhe desvendam acontecimentos e proporcionam a sensação de compatibilidade de sentimentos.

Também através do *olhar*, o espectador cria uma relação empática e identificada, seja de atração ou repulsa, com o personagem imprimindo-lhe traços de humanidade; e este, por sua vez, lhe permite vivenciar sensações que na dinâmica cênico-narrativa, são apropriadas e co-sentidas entre a estreita relação de sentidos que se estabelece entre personagem-espectador, este, na função de observador ativo. Aumont (1984) segue dizendo que:

Seria simplificador deduzir, a partir daqui, que o filme institui duas relações *separadas* com o seu espectador, uma enquanto dá a ver um espaço imaginário, outra enquanto faz seguir uma narrativa; estas duas relações são, sem dúvida, uma apenas (...) esta dupla relação surge-me como fortemente assimétrica, pelo menos no facto de ser no desenvolvimento da narrativa que se produzem, no essencial, as *identificações* em sentido estrito. (AUMONT, 1985, p.91).

Portanto, o paralelo que se traça em relação aos sentidos despertados pelo espectador claramente se deve a capacidade associativa que o olhar da câmara imprime ao olhar do personagem. A representação técnica de uma visão natural foi concretizada com o surgimento da *câmera obscura* que é um dispositivo óptico de reprodução da visão, que produz um determinado modo de ver. No século XIV, já se aconselhava o uso da câmara escura como auxílio ao desenho e à pintura; um princípio que já fora descrito por Aristóteles na antigüidade grega. Esta câmara era um quarto estanque à luz que possuía um orifício de um lado e uma parede à sua frente pintada de branco. Quando um objeto era posto diante do orifício, do lado de fora do compartimento, sua imagem era projetada invertida sobre a parede branca. No entanto, se ao falarmos em perspectiva entendemos que exige ainda a participação do indivíduo, pois, dele depende o processo de produção de imagens, por outro lado, a *câmera obscura* produz uma imagem que determina um observador neutro que não interfere diretamente na produção da imagem. A perspectiva é um modelo de representação, moldado pela visão, que permite que a imagem adquira um estado mais impuro e direcionado e menos natural, permitindo a predominância do culto às características técnicas que vemos nos dias atuais. A *câmera obscura* permitia operar a substituição do olho humano por uma lente na reprodução de imagens; os objetos do mundo se mostravam tal como eram através da luz. Como tal, o sentido da visão limitava-se a reproduzir imagens do mundo e não a criar novas imagens.

O olhar cinematográfico, no entanto, permite não apenas a criação de uma percepção crítica, como também uma nova interpretação sobre diferentes perspectivas, e sobre a

construção de olhares diversos. O cinema, portanto, não se funda na *tradução literal* daquilo que se apresenta à visão; mas sim, no conceito oposto de que existem coisas que vemos que não estão *verdadeiramente* lá. Deste modo, a imagem cinematográfica parte de um princípio de abstração subjetiva com relação ao real, baseando-se na capacidade produtiva do olho humano. Com efeito, à medida que novas técnicas se vão consolidando, as formas de percepção sensorial dos indivíduos vão sofrendo alterações e o próprio conceito de imagem modifica-se; à medida que novas técnicas vão sendo consolidadas na cultura ocidental, as formas de percepção sensorial dos indivíduos vão sofrendo alterações, e, a própria concepção de imagem se modifica. Desde a perspectiva, passando pela *câmera obscura* e pelo cinema, a imagem foi adquirindo um estatuto cada vez menos puro e natural, sucumbindo às características técnicas que por vezes influencia a percepção dos olhares em uma dinâmica cinematográfica. O cinema fornece elementos que ajudam as pessoas a lidar com as situações do dia-a-dia, transporta-as para realidades melhores quando o real parece diferente e menos instigante. Podemos então concluir que há diferenças entre o comportamento do indivíduo perante aquilo que vê na tela e perante aquilo que vê a olho nu. O inconsciente é muito mais chamado quando se trata do cinema do que quando se trata da experiência social real, o que relega um pouco para o mundo dos sonhos a percepção do espectador/ observador que interage com os olhares da câmera e do personagem e, assim, recria a narrativa fílmica.

Em 2002, o diretor mexicano Carlos Carrera lança sua adaptação para as telas do cinema do romance de Eça de Queirós- *El Crimen del Padre Amaro* - com um elenco encabeçado por conhecidos atores televisivos do público latino-americano como Gael Garcia Bernal e Ana Cláudia Talancón. A repercussão na mídia de questões tão delicadas, concernentes à Igreja Católica, em um país estritamente católico, foi conflitante. Antes mesmo do início de suas filmagens muita polêmica já era criada no México, onde a censura e vários grupos ligados a Igreja logo se manifestaram; a primeira a serviço da segunda, na tentativa de impedir sua realização. A situação foi agravada próximo ao lançamento do filme em 16/08/2002, por ocasião de uma visita do Papa ao México. Em meio a tanta polêmica, essa movimentação acabou por render publicidade gratuita ao filme fazendo com que todos os ingressos fossem vendidos em seu primeiro fim de semana de exibição no México. Nos créditos iniciais, o filme nos é apresentado como sendo “*baseado na obra homônima (O Crime do Padre Amaro) de Eça de Queirós*”. Portanto, sugere que algumas modificações

foram feitas, mas não parece explicitar nenhuma preocupação com questões como a fidelidade narrativa para com a obra.

Na transposição para a tela, os elementos próprios a um romance de costumes (ou mesmo de um filme) foram substituídos por elementos político-religiosos mexicanos atuais. O teor psicológico e rural do romance cedeu espaço às intrigas de poder no seio da Igreja Católica em um conturbado México zapatista; o roteiro de Vicente Leñero situou a ação no povoado de Los Reyes, Aldama, no ano de 2002, embora esta história pudesse se passar em qualquer parte do México, e também, em qualquer parte do mundo. O filme resulta da perseverança do produtor Alfredo Ripstein, que, desde 1970, queria adaptar a história para as telas do cinema, mas que apenas realiza seu intento no começo do século XXI. A produção foi rodada ao longo de um período de aproximadamente seis semanas e meia, do início de novembro ao final de dezembro de 2001, com locações na Cidade do México (na colônia Guerrero, entre outros lugares); no estado de Veracruz (Xalapa, Xico e Coatepec) e no estado do México (Tepetlztoc). Em *El Crimen del Padre Amaro*, há dois elementos fundamentais: por um lado, a relação entre o padre Amaro e Amélia; e, por outro, a relação entre o Poder e a Igreja. A película expõe de forma mordaz as contradições internas da Igreja através de uma ácida abordagem sobre a desagregação dos valores católicos no mundo moderno. Embora faça bastante tempo que os sacerdotes de postura mais liberal procurem, além de desempenhar suas funções espirituais, melhorar as condições de vida e o acesso da população carente à justiça, outros setores extremamente conservadores e influentes da Igreja defendem ativamente os interesses do poder. Aliado a isso, está a insinuada “relação de interesse” de certos grupos dentro da Igreja com a corrupção e o narcotráfico internacional. Além de um padre que mantém relação sexual com uma beata (Amaro), há outro que apóia uma guerrilha e luta contra o poder do tráfico em sua comunidade, além de pregar a “Teologia da Libertação” (Natalio). Também há a corrupção personificada na Igreja, através da figura de outro pároco, que recebe dinheiro do narcotráfico para financiar a construção de um hospital para a cidade (Benito). Há ainda, a significação da hóstia sendo dessacralizada na figura de uma beata que a guarda para alimentar seus gatos doentes, e também, nas crianças que a comem besuntada de manteiga de amendoim na porta do templo. A precisão dramática de *El Crimen del Padre Amaro* surpreende ao assistirmos uma mudança radical de contexto (o deslocamento geográfico-cultural da ação para o México, ao invés da Portugal original do livro), que lhe confere uma dimensão explicitamente universalista. A densidade das reações emotivas e das

relações humanas nos mostra um Amaro mais humano e empático, sensível aos sentimentos que o humanizam, mais concernente com a terceira versão do romance, publicada em livro em 1880.

Esta é a primeira adaptação da obra de Eça de Queirós para o cinema e por isso, as expectativas sobre o filme eram grandes. Contudo, a adaptação mostra-se muito mais interessante no quesito crítica social do que no tratamento visual, pois em termos de narrativa, *El Crimen del Padre Amaro* começa em um ritmo lento, com um plano geral descortinando a paisagem passageira de uma estrada com um close em um homem que a observa através da janela de um ônibus. As primeiras cenas são apenas ilustrativas e formam um ambiente que vai se desenvolvendo para a familiarização do espectador. O tom crítico do filme aparece após a primeira hora de projeção, e, as emoções que a narrativa reserva juntam-se a ele. Conforme esta parte se desenvolve, vamos percebendo o real sentido daquilo que vimos anteriormente. Cada personagem passa a ter um papel determinante e suas atitudes parecem dialogar com as emoções do espectador a cada instante através da comunicação não-verbal, apenas visual, através de *super closes* (*close ups*) principalmente nos olhos das personagens que parecem estabelecer uma comunicação intensa a todo tempo. A direção parece estabelecer *planos-ponto-de-vista* constantes que focalizam para o espectador, com nitidez, o diálogo entre os expressivos olhares de Amélia e Amaro para criar a tensão necessária e o tom proibido e secreto para o pleno desenvolvimento de um clima de sedução e pecado que assoma a trama.

3.4 Do século XIX ao XXI: espaço e tempo entre o livro e o filme portugueses

Partindo dessa premissa, o ano de 2005 reservou algumas surpresas para os espectadores portugueses com o lançamento em filme, e em formato de minissérie televisiva de quatro episódios, de uma versão portuguesa contemporânea de *O Crime do Padre Amaro* do diretor Carlos Coelho da Silva. O projeto transpôs os acontecimentos da obra de Eça de Queirós para uma Lisboa atual e repleta de contrastes sócio-culturais. O telefilme produzido pela SIC, que estreou primeiro nos cinemas em 27/10/2005, em seus créditos iniciais alega ser uma “versão livre”; uma “livre-adaptação” da obra homônima; uma ficção a partir do tema da obra eciana. O celibato clerical é colocado no centro da temática, tal qual Eça o fez em seu livro, mas o filme insere na narrativa outros elementos atrelados à realidade portuguesa atual: o amor inter-racial, o homossexualismo, uma forte erotização carregada de nudez e cenas

fortes de sexo, o mundo criminoso do tráfico nos guetos, com uma trilha sonora recheada de rap e hip-hop com suas letras-denúncia sobre a realidade social dos jovens envolvidos nesse meio, a pedofilia; e outros contundentes à narrativa de Eça como o aborto, a corrupção da Igreja e o celibato. O enredo é uma adaptação muito livre da obra homônima de Eça de Queirós, porém, em vez de um cenário do século XIX, nessa adaptação portuguesa a ação se passa na atualidade, de um colorido difuso e repleto de contrastes. O centro da trama é a destruição da suposta *castidade moral* de Amaro, o jovem padre que penetra em uma parcela da sociedade composta por padres mergulhados em vícios sexuais e alcoólicos, vizinhas moralistas, homossexuais e uma Amélia curvilínea e desinibida que seduz completamente o noviço recém-chegado.

Se na obra homônima de Eça de Queirós, o Padre Amaro era um ex-seminarista ingênuo que se ia confrontar com a pequena corrupção da sua paróquia e com a tentação da carne, na nova versão o padre parece estar embrenhado, desde o início, de corrupção e desejos carnis constantes. Na cena anteriormente referida da adaptação de Carlos Carrera, Carlos Coelho da Silva a representa de maneira mais chocante e objetiva. No filme de 2005, Amaro está deitado em sua cama seminu; apenas de roupa íntima, apertada, deixando um corpo bem torneado à mostra, debatendo-se com sua própria imaginação, em uma cena que parece tirada de comerciais de lingerie masculina. Um ambiente sóbrio, ornado em uma das paredes na cabeceira da cama por uma cruz, e, a sua frente um móvel com uma estátua da Virgem Maria em cima. Amaro, encantado pela figura bela e provocante de Amélia, a filha desajustada de sua hospedeira, após ouvir em uma noite anterior a intensa relação sexual de Amélia com um namorado no quarto ao lado, depara-se com a estátua em sua frente ao acordar de um sono perturbador. A imagem da Virgem então dá lugar a uma mulher nua, ornada apenas pelo cetim azulado do manto que lhe cobre a cabeça e deixa parte de seu seio e outras de seu corpo a mostra. Amaro parece assustar-se ao mesmo tempo em que admira e excita-se com tal visão. Sua mente parece acostumada a funcionar para o prazer de seu corpo. Amélia também está longe de ser a beata virginal que se sente atraída e seduz o jovem seminarista, e mais próxima de uma fabulosa mulher que tudo inebria com a sua sensualidade e porte altivo.

Amaro chega a uma periferia de Lisboa com muitos ideais e vontade de transformar o ambiente à sua volta quando na verdade precisa transformar seu próprio caráter. Vontade de causar mudanças sim, mas apenas na superfície. O filme causou certa controvérsia, como a versão mexicana, porém, em menor escala (talvez em uma tentativa da Igreja de não reforçar

a polêmica e assim, gerar um interesse maior do público). Em contrapartida, o filme levou o maior número de espectadores ao cinema em Portugal em 2005 (317.234 espectadores); situação essa incomum para um filme nacional em território português.

Independente de estarmos plenamente conscientes de que cinema e literatura, e seus respectivos produtos o filme e o livro, sejam diferentes, tradicionalmente existe uma hierarquia cultural que valoriza mais o livro do que o filme. Provavelmente, este julgamento, que coloca o cinema em posição subalterna face à literatura, deve-se ao fato de esta ter uma tradição milenar, enquanto o cinema tem pouco mais de um século de tradição. Provavelmente, este maior respeito pelo texto literário seja um dos motivos pelos quais os escritores muitas vezes não autorizam a transposição dos seus textos para a tela. Há uma dimensão social do cinema que se contrapõe a uma dimensão pessoal da literatura; a literatura está mais distante da lógica consumista do que o cinema em nossa sociedade contemporânea; visto que a leitura tornou-se hábito de uma classe privilegiada pelo acesso à educação e cultura. Os textos literários e os textos fílmicos usam dois códigos distintos que se aproximam por possuírem em comum a partilha de uma narrativa, mas que se afastam pelas diferentes estratégias (narrativas, recursos tecnológicos) das quais fazem uso. Mesmo entre especialistas na obra de Eça de Queirós não há consenso. Carlos Reis, ainda que admitindo que provavelmente Eça ficasse vaidoso com o fato de saber que um livro seu deu origem a um filme no México, pensa que Eça ficaria insatisfeito do ponto de vista artístico. Carlos Reis toca num ponto-chave da *apropriação significativa*: dar um *rostro*, uma *imagem real* a Amélia é “fechar”, “limitar” o texto. Dificilmente alguém lerá *O Crime do Padre Amaro* sem dar às personagens os rostos daqueles atores representados nas telas, mas quem leu previamente construiu outros mundos, outras expressões, outras imagens, outros cenários para aquela intriga. Fora de Portugal, porém, o filme foi polêmico não pela atualização do romance de Eça, mas sim, pela abordagem de temas incômodos para a Igreja Católica:

A polêmica originada pelo filme reside justamente no fato do tema ter sido pouco abordado. Assuntos que envolvem corrupção de eclesiásticos são geralmente abafados, logo afastados do domínio público. Houve pessoas que classificaram o filme de absurdo porque na opinião delas ele retrata situações que nunca aconteceram na realidade. Para elas é simplesmente impossível um padre infringir a lei do celibato e brincar com os símbolos religiosos daquela maneira. (CRUZ, 2005, p. 5)

André Bazin (1991) afirma que: “a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito” e a adaptação de Carlos Coelho e Silva, de 2005, gerou muitas controvérsias em temas como fidelidade narrativa e estrutura da obra; a figura de Amaro aparece mais arraigada de cinismo e ironia, tal qual o personagem descrito por Eça de Queirós. Porém, a explícita conotação sexual do filme parece motivada a chocar, como a obra o fez ao abordar a luxúria suplantando votos celibatários em tempos de sua publicação (fins do século XIX) e a instigar o interesse do espectador do século XXI:

Não obstante, para onde quer que nos voltemos, já durante o século XIX, podemos observar narradores que cultivam o olho da câmera e até mesmo seu movimento [...] Os escritores realistas, *grosso modo*, podem ser vistos como alguém que usava uma câmera, como dissemos; todavia, quando nos carregam com eles da praça para a rua, da rua para a casa e daí para os cômodos específicos onde vivem as personagens, fazem isso com a quantidade e a qualidade da sugestão verbal que, por meio da leitura, traduzimos em imagens mentais. Os cômodos, os objetos, as personagens e o próprio movimento são parte de uma espécie de ‘olho da mente’ que pertence ao mesmo tempo ao autor e ao leitor”. (PELLEGRINI, 2003, p. 25).

Eça tinha a seu favor o fato da literatura criar um conceito; de permitir a criação de um conceito de imagem mental que o leitor mais tarde poderá recriar; enquanto um diretor que adapta sua obra, ou de qualquer outro autor, o faz baseando-se na percepção visual da imagem que cria e o impacto que esta terá sobre o espectador. Portanto, a adaptação portuguesa investe nos excessos de imagens impactantes em uma narrativa dinâmica e repleta de cenas. A criança, que seria gerada através da relação proibida entre o padre, e aqui, não uma beata, mas sim, uma mulher que sequer frequenta a Igreja, não possui papel determinante, uma vez que um pouco após saber de sua gravidez, Amélia acaba por suicidar-se. Dessa forma, o suposto *crime* cometido por Amaro, que Eça insinua no título do livro, personificado na figura dessa criança indesejada, altera seu foco deslocando-se do suposto infanticídio para a corrupção moral à qual esse padre se submete para poder continuar desfrutando de sua imagem de respeito e ilibada moral que o transformaram em pilar de sua comunidade. As duas adaptações provocam diferentes reações em seus leitores/ espectadores:

Na literatura, os estímulos vêm após os leitores atravessarem uma verdadeira cortina de operações semânticas e sintáticas guiadas por signos, materializados em palavras e organizados em conceitos. Já no cinema (em certa medida poderíamos ampliar a idéia para a TV), a presença da imagem visual desperta reações imediatas, incluindo-se as fisiológicas, com risos, lágrimas, descargas de adrenalina e outras [...] A literatura, em nosso mundo de hoje, supõe um consumo íntimo e privado, embora seu estudo seja parte dos currículos escolares. Enquanto o cinema supõe uma sala lotada. Já a televisão fica no meio do caminho, pois seu consumo é

predominantemente doméstico, lembrando a cena descrita por José de Alencar, quando, jovem, lia romances para as mulheres da casa ocupadas na costura. (AGUIAR, 2003, p. 120)

Portanto, as sensações que a literatura provoca são diferentes das provocadas pelo cinema, uma arte com apenas um século de existência. O sentimento que o leitor ou o espectador experimenta não está necessariamente vinculado a um prévio conhecimento da obra, porém, a expectativa de um espectador que possui familiaridade com a narrativa tende a ser comparativa e intimamente ligada ao seu olhar já formulado pela leitura anterior. Porém, como o cinema é uma arte recente, e a literatura pode ser considerada uma arte milenar, que já viveu diversos processos de apreensão de sua linguagem pelo público, pode vivenciar um processo semelhante talvez no cinema, com a popularização de lançamentos de filmes em DVD proporcionando ao público uma experiência para ser desfrutada no ambiente privado, coletiva ou individualmente.

Uma adaptação de uma obra literária para as telas do cinema, ou da televisão, como no caso de *O Crime do Padre Amaro*, é um processo comum de diálogo entre artes, no caso, literatura e cinema. Assim como a escrita do romance requereu de Eça esforços criativos para transferir sua imaginação em palavras, as adaptações de *O Crime do Padre Amaro* requereram de seus roteiristas e diretores, em dois processos de colaboração e recriação diferentes, porém, complementares, a capacidade criativa para transpor as palavras do texto, que formam por si só imagens na cabeça de seu leitor, em imagens que transfiram um conceito de identidade recriadas em seu filme. Adaptar obras literárias para as telas do cinema, nada mais é do que recriar uma realidade a partir da leitura interpretativa de outra criada por um escritor. Em defesa do processo adaptativo:

É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale por outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura. (BAZIN, 1991, p. 93).

Nas duas adaptações do livro homônimo *O Crime do Padre Amaro* acima estudadas, o deslocamento geográfico-cultural da palavra literária para a linguagem cinematográfica é determinante. A adaptação de 2002 desloca, geograficamente, a trama para o México embrenhado em questionamentos religiosos, políticos e econômicos diretamente conectados

ao narcotráfico; enquanto a adaptação de 2005 promove um deslocamento temporal para um Portugal crítico em relação à hipocrisia religiosa, mergulhado na delinquência juvenil em uma periferia comandada pela violência, marginalização social e também, pelo tráfico de drogas; um universo que retrata a realidade das periferias portuguesas atuais distantes temporalmente de Eça de Queirós, mas, profundamente próxima da sociedade hipócrita e desconexa de fins do século XIX retratada pelo autor. Robert Stam, comentando suas reflexões sobre os pensamentos de Bakhtin, aborda a determinante influência que um olhar cultural traz sobre a arte:

É só através dos olhos de uma outra cultura', escreve Bakhtin, 'que uma cultura estrangeira se revela da maneira mais completa e profunda'. Mas este encontro dialógico de duas culturas não deveria implicar uma perda de identidade de nenhuma delas; em vez disso, 'cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, porém ambas se enriquecem mutuamente. (STAM, 2005, p. 162).

A literatura não pode ser compreendida em sua plenitude, se não vinculada à sua época de produção, visto que uma obra literária reflete uma visão de seu tempo, assim como os filmes também expressam uma determinada visão atrelada à sua época; a palavra funciona como um termômetro da sensibilidade da pressão social de uma época, tendo o cinema um importante papel histórico de encenador de situações discursivas. A obra artística precisa ser compreendida dentro da(s) corrente(s) cultura (is) de sua época.

Portanto, uma adaptação é uma releitura do texto fonte, que se transforma primeiro em outro texto (roteiro), e depois, é transposta para o meio audiovisual através da releitura do roteiro pelo diretor. Independente de ser acusada de diferir em termos de autoridade narrativa, mas de ser fiel ao conteúdo objetivo da obra, ou, de causar reações controversas no público ao ser compreendida como uma violação do texto fonte. *O Crime do Padre Amaro* nada mais é do que a história de uma alma "boa", um jovem com boas intenções, com fé, que, paulatinamente, vai se corrompendo e se vendendo aos interesses da igreja. Diante da promessa de uma melhor posição política dentro da instituição, a generosidade e a bondade que exalavam do jovem idealista Amaro, agregada a sua riqueza espiritual, vão se convertendo em puro egoísmo e amargura. Amaro permite que sua hipocrisia venha à tona na medida em que deseja ascender política e socialmente dentro da Igreja Católica deixando claro a todos que faz o que for preciso para construir sua carreira política. Portanto, a hipocrisia parece ser seu maior crime, aliada ao seu profundo cuidado em manter e alimentar

uma imagem de plena moral, decência e preservação de seus ideais sacerdotais, religiosos e pessoais. Mesmo que conservar as aparências custe-lhe a vida de uma jovem beata, pela qual parece demonstrar afeto sincero, e a vida de seu filho ainda em gestação; deparamo-nos com um Amaro dividido entre o dever moral e clerical, e, o sentimento humano que acaba optando pela traição de suas emoções em favor da promessa de poder e posição na sociedade.

3.5 Focos narrativos: adaptações e suas divergentes reações

Independente de estarmos plenamente conscientes de que cinema e literatura, e seus respectivos produtos o filme e o livro, sejam diferentes, é sabido que tradicionalmente existe uma hierarquia cultural que valoriza mais o livro do que o filme. Provavelmente, este julgamento, que coloca o cinema em posição subalterna face à literatura, deve-se ao fato de esta ter uma tradição milenar, enquanto o cinema tem pouco mais de um século de tradição. Os textos literários e os textos filmícos são dois códigos distintos que se aproximam por possuírem em comum a partilha de uma narrativa, mas que se afastam pelas diferentes estratégias das quais fazem uso. Em um artigo intitulado *Apropriações Significativas: Das palavras aos actos*, Paula Cruz nos traça um ilustrativo panorama da recepção das adaptações de *O Crime do Padre Amaro* entre os estudiosos do cânone queirosiano e críticos:

Mesmo entre especialistas na obra de Eça de Queirós não há consenso. Carlos Reis, ainda que admitindo que provavelmente Eça ficaria vaidoso com o fato de saber que um livro seu deu origem a um filme no México, pensa que Eça ficaria insatisfeito do ponto de vista artístico. Já Isabel Pires de Lima pensa que Eça gostaria do filme pois este ‘respeita o que é essencial no romance que resiste a ser transposto de uma cidade de província de Portugal do século XIX para uma aldeia nos confins do México em pleno século XXI. (CRUZ, 2003, p.19).

Literatura e Cinema compartilham, portanto, de uma mesma premissa: a transmissão de imagens. Porém, embora o Cinema e a Literatura compartilhem a mesma função, transmitir imagens através de palavras (escritas ou pronunciadas), ambos diferem nos processos de produção e recepção das histórias que revelam. Essa é uma questão que desperta opiniões contrastantes acerca dos olhares envolvidos em uma leitura cinematográfica de uma obra literária. Tânia Pellegrini (*apud* Mc Farlane) afirma que a partir do momento em que começou a ser visto como uma forma narrativa de entretenimento, o cinema começou a saquear a literatura em busca de histórias. O público contribui de forma significativa nesse processo.

Sobre essa questão, Virgínia Woolf (1950) diz que o cinema apesar de ser a arte mais nova de todas, nasceu plena e completa, diferente das outras; pois ela é capaz, através de imagens reais e facilmente identificáveis com o cotidiano, de fazer os espectadores esquecerem a mesmice da existência diária. Segundo Woolf, só somos capazes de apreciar o que o cinema nos tem a oferecer, quando desvinculamos as imagens que nos são apresentadas por ele; “Ainda se muito de nosso pensamento e sentimento está conectado com o olhar, algum resíduo de emoção visual que não serve para o poeta nem para o pintor pode ainda estar esperando pelo cinema” (WOLF, 1950, p. 122). As questões levantadas por Woolf nos levam à conclusão de que quando o cinema se desvincula do comprometimento com a fidelidade em relação à obra que representa, ou melhor, que recria, ele é capaz de gerar algo novo que servirá de acréscimo ao universo produzido pelo autor da obra literária. O reconhecimento imediato proporciona uma renovação da vida à distância; enquanto conectados a tela, o que ela transmite integra-se ao indivíduo com a mesma intensidade e grau de veracidade que são atribuídos à própria vida. Podemos então entender o filme como uma *reautoria* limitada (pela obra em si, pelo roteiro e pelos custos de produção) e o livro como uma “co-autoria” livre (com liberdade imaginativa limitada apenas à trama apresentada pelo autor ao leitor).

Como criadores de mitos que partem sempre do imaginário (do autor, diretor e, do público) podemos caracterizar a adaptação como uma recriação que desencadeia a reafirmação de um mito literário, ou, cria um mito cinematográfico que desperta a curiosidade do público pelo mito de origem literário que lhe é desconhecido. Sobre essa questão Dudley Andrew afirma que o adaptador espera ganhar audiência para sua adaptação através do prestígio que o título da obra original lhe confere; mas ao mesmo tempo, procura ganhar respeitabilidade e valor estético (em seu processo de transposição de linguagens e narrativas que caracteriza a adaptação). Portanto, constatamos que as artes intercomunicam-se. Assim como a escrita do romance requereu de Eça esforços criativos para transferir sua imaginação em palavras, as adaptações de *O Crime do Padre Amaro* requereram de seus roteiristas e diretores, em dois processos de colaboração e recriação diferentes, porém, complementares, a capacidade criativa para transpor as palavras do texto, que formam por si só imagens na cabeça de seu leitor, em imagens que transfiram um conceito de identidade recriadas em seu projeto. Em defesa do processo adaptativo:

É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois, por mais aproximativas que sejam as

adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale por outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura. (BAZIN, 1991, p.93)

A idéia de experiência coletiva, massiva, como a que o cinema nos proporciona, o compartilhamento de sensações e emoções em um mesmo ambiente ao mesmo tempo, assemelha-se ao caráter antigo da leitura: uma experiência auditiva de muitos; visual apenas daquele que se encarregava em verbalizar o texto escrito para os demais (em sua maioria mulheres). Cinema e literatura são unidos por um ponto em comum. Portanto uma adaptação é uma releitura do texto fonte; que se transforma primeiro em outro texto (roteiro), e depois, é transposta para o meio audiovisual através da releitura do roteiro pelo diretor: “Na verdade, não há concorrência e substituição, mas adjunção de uma dimensão nova que as artes pouco a pouco perderam desde a Renascença: a do público” (BAZIN, 1991, p.104). Em estudos recentes, Daniela Berghahn, também citada por Tânia Pellegrini em seu trabalho, constata duas diferentes abordagens em relação à adaptação. Uma, com enfoque específico na obra, com intuito de preservar sua integridade original; e outra, que opta por adaptar de forma livre criando uma nova concepção sobre a obra, um novo olhar, uma nova expressão artística. É válido salientar que em ambos os caminhos escolhidos pelo cineasta o fator determinante para a abordagem audiovisual da obra literária estará diretamente relacionada ao olhar, ou à leitura que ele fizer dessa obra. O mesmo ocorre com o público: ou este já conhece a obra em seu formato literário, ou ocorre o processo inverso; através da adaptação cinematográfica a vontade de conhecer o original, pode ser despertada; “O simples fato de incentivar a leitura justifica as adaptações [...] Só a leitura produz escritores e só a leitura produz bons cineastas. O cinema e a televisão criam imagens, a leitura cria imaginação”. (Furtado, 2003, p.4). O que precisamos ter em mente, para uma maior apreciação de ambos, do livro e de sua adaptação para o cinema, é que estamos lidando com obras independentes que utilizam artifícios típicos dos meios nos quais estão inseridos (lingüístico e visual e visual e sonoro respectivamente), para despertar sensações e atrair a empatia e a identificação do público com os universos apresentados. Em um texto literário temos a possibilidade de imaginar coisas que não estão nele, nossa imaginação está livre para criar feições, ambientes e climas, enquanto o cinema não trabalha com a possibilidade de indeterminação; mas sim, com a determinação de uma imagem que possibilita a reflexão através da identificação e associação com o cotidiano do próprio espectador; o cinema que comove e desperta sensações lúdicas:

A diferença entre as linguagens literária e fílmica reside no modo de representação: na linguagem literária, a representação do universo ficcional é estática, pois está presa á linearidade do discurso e ao próprio suporte; na linguagem cinematográfica, a representação é realizada em movimento e o suporte – a grande tela – deixa de existir durante a projeção do filme. Na literatura a representação está para ser contada, no cinema a representação é encenada [...] Na literatura tudo está para ser imaginado. (Rodrigues, 2005, p.7)

A questão que nos resta hoje se centra principalmente na relação supostamente antagonica entre o que se convencionou chamar de *cultura erudita* (a obra literária, neste caso) e a sua disseminação por meio da *cultura de massa* (televisão, cinema). Em se tratando de adaptação de obras literárias para as telas de cinema o movimento parece aumentar a cada dia. Prova disso é o fato de entre os indicados ao Oscar 2008 estarem três adaptações de obras literárias: o vencedor do Oscar 2008 *Onde os fracos não têm vez*, da obra *No country for old man* de Cormac McCarthy, *Sangue Negro*, baseado no romance *Oil!* De Upton Sinclair, e, *Desejo e Reparação*, adaptado da obra *Reparação* de Ian McEwan, e os indicados ao Oscar de 2009: *O Leitor* (*The Reader, do original*), adaptado do romance de Bernhard Schlink, *Foi apenas um sonho* (*Revolutionary Road no original*) adaptado do romance de 1951 de Richard Yates, *O Curioso caso de Benjamin Button* (*The Curious Case of Benjamin Button no original*), adaptação do romance de 1920 de F. Scott Fitzgerald.

Independente de ser acusada de diferir em termos de autoridade narrativa, mas de ser fiel ao espírito da obra, como a adaptação de *O Crime do Padre Amaro* pelo mexicano Carlos Carrera, ou, de causar reações controversas no público ao ser compreendida como uma violação do texto fonte, como a adaptação portuguesa de Carlos Coelho da Silva; a transposição de um texto escrito do século XIX para as telas do cinema no século XXI nos mostra o caráter atemporal e universalista de Eça de Queirós. As sensações que suas idéias provocaram há quase dois séculos atrás nos são tão reais por evocarem traços característicos de nossas limitações como seres humanos.

Partindo dos conceitos anteriormente estabelecidos de ponto de vista e de adaptação de uma obra literária para o cinema, os processos de transcodificação, transmutação e tradução entre linguagens, vamos analisar duas adaptações de *O Crime do Padre Amaro* para as telas do cinema no século XXI, tendo como parâmetro a proposta literária de Eça de humanizar seus personagens ao longo da produção das três versões da obra em questão; e, o processo oposto desencadeado pelo Cinema.

CAPÍTULO 4 - Análise fílmica: Amaro e Amélia na Literatura e no Cinema

4.1. Algumas considerações sobre as personagens Amaro e Amélia:

Amaro nasceu em Lisboa na casa da Marquesa de Alegros. Seus pais eram criados da casa. Quando pequeno era franzino, acanhado e cheio de espinhas carnisais. Desde criança, tinha contato com o clero. Desde os onze anos, ajudava à missa, e passava seus sábados limpando a capela. Foi para o seminário aos quinze anos e quando saiu ainda era jovem, bonito e estava mais forte. O rosto ovalado, a pele trigueira, os cabelos pretos levemente anelados, tudo isto fazia de Amaro um homem atraente. Tinha plena consciência da vida de limitações que lhe fora imposta, e por esse motivo, criticava o clero por não poder realizar seus desejos carnisais e naturais. Desde sua chegada a Leiria, a cada instante desejava Amélia e fazia muitos planos para concretizar esses desejos. Era um homem fraco e ambicioso que claramente não tinha vocação para o sacerdócio.

Já Amélia era a rapariga mais bonita da cidade de Leiria. Tinha vinte três anos e era muito desejada. Foi criada entre os padres e sua mãe sempre recebia visitas eclesiásticas. Tomou lição de piano com o Tio Cegonha e animava as reuniões dos padres à noite em sua casa. Alimentava uma verdadeira adoração por festas de igreja e pela convivência com os santos, provavelmente fruto de sua carência paterna de certa maneira suprida temporariamente pela convivência com os padres, de tal maneira, que desejava ser freira. Deixou envolver-se pelo Padre Amaro por meio de suas imaginações. Em apenas um momento de lucidez se dá conta da gravidade de suas atitudes, quando se afasta de Amaro e pede perdão a Deus pelos seus erros. Porém, sua decisão durou pouco, pois Amélia possuía uma relação de total dependência com Amaro que a cegava, impedindo-a de avaliar com clareza as consequências dos seus atos que contradiziam sua educação e suas convicções religiosas.

Em um segundo momento, uma complicação surge por meio da figura anticlerical e revolucionária de João Eduardo; o namorado que se sentindo traído escreve um comunicado que será publicado no jornal *O Distrito*, sob pseudônimo, atacando o clero e revelando

algumas de suas *indiscrições e liberdades* por suspeitar da fervorosa relação que sua noiva tem com o Padre Amaro. João Eduardo funciona como o agente catalisador e questionador da situação abusivamente dominante, e, moral e religiosamente conflitante do clero em cidades provincianas. A dinâmica que se segue comprova claramente ao leitor esse fato, pois a jovem beata, já grávida de Amaro, é maliciosamente induzida a ceder às pressões do padre para casar-se com João Eduardo, e assim, encobrir o pecado por trás da verdadeira paternidade da criança que espera. Perseguido implacavelmente pelos padres, em uma clara alusão aos conflitos existentes entre o clero e a ciência, João Eduardo perde a noiva e o emprego.

A dinâmica que se segue revela a tensão que se estabelece no triângulo amoroso Amaro- Amélia- João Eduardo. Em razão do comunicado, convencida por Amaro de que seria a melhor solução para ambos, Amélia aceita se casar com João Eduardo e Amaro muda-se de sua casa. A difamação e perda de *status* que o comunicado impetrou aos padres fazem com que os mesmos, na figura do Padre Natário, desejem incessantemente sua revelia. Natário, usando o santo e confidencial meio da confissão, descobre o autor do artigo e conta a Amaro. Perseguido pelo padre, João perde a noiva e o emprego. Muda-se de Leiria. Amaro aproveita-se para aproximar-se mais de Amélia e passa a ter reações íntimas com ela que acabam por gerar um fruto, a personificação indesejada do pecado: um filho. Nesse momento, o caráter de Amaro é posto a prova e, temeroso de perder seu imaculado prestígio social e religioso, o desenlace dessa trama indesejada pelo Padre resultará em um estado de desgraça iminente: Amélia dá a luz na Quinta, longe da mãe; não resiste à tristeza e morre um dia após o parto. A criança é entregue a uma "tecedeira de anjos" e morre. Devido ao descontrole das circunstâncias, o padre Amaro foge.

Em seu estado final, ou seja, em sua terceira versão, o romance aproxima-se de uma crítica social mais rígida e voraz quando descreve a cena em que Amaro e o Cônego Dias se encontram ao acaso no Chiado e foram andando até o Largo de Camões, em Lisboa. Já nitidamente recuperado dos acontecimentos de Leiria, Amaro segue com sua carreira eclesiástica procurando uma nomeação na paróquia de Vila Franca, próxima da capital. Dos fatos ocorridos em Leiria, o Padre parece ter aprendido a lição que não se deve envolver-se com mulheres solteiras, apenas com as casadas. Nesse momento, Eça parece caracterizar bem o ambiente conectado à figura de Amaro: em meio às novidades políticas que vinham de França, numa Lisboa imersa num "mundo decrépito" que "se movia lentamente", Amaro

apresenta-se com o espírito tão “renovado” quanto à atmosfera que envolvia a cidade; tão embrenhado de si e de suas aspirações políticas dentro da igreja, quando a descrição que o conde de Ribamar fazia de Lisboa e dos acontecimentos ocorridos em Paris.

4.2. Duas cenas e um mesmo objeto: a construção do caráter “dos Amaros” no Cinema

Embora inicialmente adote uma postura um tanto quanto idealista, Amaro colocará seus próprios ideais em xeque, questionando sua vocação e contrastando os princípios que a orientam com o dia-a-dia desprovido de encanto que o rodeia, sobretudo devido às atitudes incoerentes dos que o cercam, que acabarão por afetar as suas definitivamente. Em *El Crimen del Padre Amaro*, Carrera transpõe essa dubiedade presente nas atitudes de um Amaro dividido entre o dever e seus desejos/ “instintos” humanos, com o impacto que a própria obra literária causa. Num claro exemplo, extraído do longo trecho no capítulo XVIII, Amaro veste Amélia com o manto da Virgem Maria, comparando-a a uma santa imaculada que deu a luz, sem o contato físico com nenhum homem, ao filho de Deus, através de uma divina concepção:

Foi assim que uma manhã lhe fez ver uma capa de Nossa Senhora, que havia dias chegara de presente duma devota rica de Ourém. Amélia admirou-a muito. Era de cetim azul, representando um firmamento, com estrelas bordadas, e um centro, de lavor rico, onde flamejava um coração de ouro cercado de rosas de ouro. Amaro desdobrara-a, fazendo cintilar junto da janela os bordados espessos.

- Rica obra, hem? Centos de mil-réis... Experimentámo-la ontem na imagem... Vai-lhe como um brinco. Um bocadito comprida, talvez... - E olhando Amélia, numa comparação da sua alta estatura com a figura atarracada da imagem da Senhora: - A ti é que te havia de ficar bem. Deixa ver...

Ela recuou:

- Não, credo, que pecado!

- Tolice! disse ele adiantando-se com a capa aberta, mostrando o forro de cetim branco, duma alvura de nuvem matutina. Não esta benzida... É como se viesse da modista.

- Não, não, dizia ela frouxamente, com os olhos já luzidios de desejo.

Ele então zangou-se. Queria talvez saber melhor do que ele o que era pecado, não? Vinha agora a menina ensinar-lhe o respeito que se deve aos vestuários dos santos?

- Ora não seja tola. Deixe ver.

Pôs-lha aos ombros, apertou-lhe sobre o peito o fecho de prata lavrada. E afastou-se para a contemplar toda envolvida no manto, assustada e imóvel, com um sorriso cálido de gozo devoto.

- Oh filhinha, que linda que ficas!

Ela então, movendo-se com uma cautela solene, chegou-se ao espelho da sacristia - um antigo espelho de reflexo esverdeado, com um caixilho negro de carvalho lavrado, tendo no topo uma cruz. Mirou-se um momento, naquela seda azul-celeste que a envolvia toda, picada do brilho agudo das estrelas, com uma magnificência sideral. Sentia-lhe o peso rico. A santidade que o manto adquirira no contacto com os ombros da imagem penetrava-a duma voluptuosidade beata. Um fluido mais

doce que o ar da terra envolvia-a, fazia-lhe passar no corpo a carícia do éter do Paraíso. Parecia-lhe ser uma santa no andor, ou mais alto, no Céu...

Amaro babava-se para ela:

- Oh filha, és mais linda que Nossa Senhora!

Ela deu uma olhadela viva ao espelho. Era, decerto, linda. Não tanto como Nossa Senhora... Mas com o seu rosto trigueiro, de lábios rubros, alumiado por aquele rebrilho dos olhos negros, se estivesse sobre o altar, com cantos ao órgão e um culto sussurrando em redor, faria palpitar bem forte o coração dos fiéis...

Amaro então chegou-se por detrás dela, cruzou-lhe os braços sobre o seio, apertou-a toda - e estendendo os lábios por sobre os dela, deu-lhe um beijo mudo, muito longo... Os olhos de Amélia cerravam-se, a cabeça inclinava-se-lhe para trás, pesada de desejo. Os beijos do padre não se desprendiam, ávidos, sorvendo-lhe a alma. A respiração dela apressava-se, os joelhos tremiam-lhe: e com um gemido desfaleceu sobre o ombro do padre, descorada e morta de gozo. (REIS/ CUNHA, 2000, p. 751 a 753)

Carlos Carrera optou por uma cena mais visualmente intensa, apelando para uma profunda erotização do sagrado ao mostrar Amaro e Amélia encontrando-se na casa do sacristão, em um quarto ao lado de uma doente mental que este abrigava chamada Getsêmani. No decrepito quarto ao lado, em meio a paredes mofadas e um ambiente sujo, talvez tão sujo quanto seu relacionamento, Amaro insiste que Amélia coloque sobre sua cabeça o manto da Virgem, rico em ornamentos de um amarelo ouro vibrante e luxuoso, alegando que a peça ricamente tecida lhe atribui um caráter santificado e virginal mais profundo do que a própria imagem da Virgem. Após alguma resistência, Amélia cede e sua nova imagem parece aguçar ainda mais os instintos sexuais de Amaro que a despe para logo em seguida ter uma intensa relação sexual com a beata; que assim, transforma uma vestimenta sacra em profana, tornando-a co-participante de seu pecado. Assim, o ritmo dramático do texto da obra reproduzido acima, transforma-se em cena no processo adaptativo cinematográfico, estabelecendo um diálogo com o espectador mediado pelo olhar. Abaixo, podemos visualizar essa passagem da obra a partir de sua representação cinematográfica, por meio da linguagem de marcação de cenas a seguir:



A devota Amparito, esposa do prefeito de Los Reyes, aborda Amaro que apressadamente se dirige ao local de seu encontro clandestino com Amélia, e, lhe entrega um manto que confeccionou para o altar da Virgem.³



Amaro e Amélia começam a despir-se na casa do sacristão, local dos encontros proibidos, e Amaro diz a Amélia que tem algo para que ela vista.



Amaro, então, pega o manto feito para o altar da Virgem e sugere a Amélia que, seminua, o vista.

³ Disposição das cenas baseada no modelo apresentado por Marcel Vieira Barreto Silva em sua dissertação de mestrado intitulada: *ENTRE MIMOSE E DIEGESE: A CONSTRUÇÃO DA CENA NA ADAPTAÇÃO DE CLOSER*, de 2007.



Após enfrentar uma fraca resistência da jovem, Amaro veste o manto da Virgem em Amélia.



Em seguida, Amaro, admirando Amélia, posiciona o manto sobre sua cabeça em alusão a própria Virgem.



Por um momento o semblante de Amaro expressa seriedade, como se estivesse em um dilema entre a devoção às suas convicções e o desejo e a admiração carnal que essa imagem de Amélia o provoca.



A câmera se aproxima de Amélia e foca em seu rosto: o leve rubor em sua face angelical, a imagem da virgem personificada para a apreciação visual de Amaro e do espectador, que assim é convidado a compartilhar os sentimentos conflitantes que atormentam o Padre Amro nesse momento.



A câmera gira para o rosto de Amaro para constatar sua fascinação pelo que vê e deseja; neste exato momento Amaro diz a Amélia que ela está “mais bonita do que a Virgem” em seu próprio manto, explicitando o conflito entre fascinação religiosa e carnal que o divide.



A câmera então se afasta, para que o espectador possa participar como *voyeur*: inebriado pelo desejo incontrolável, Amaro beija Amélia, como se beijasse a própria Virgem; profanando suas próprias convicções religiosas.



Amélia, então, o envolve no manto, e eles se beijam intensamente, revestindo assim, de santidade o carnal amor entre os dois; que Amaro anteriormente classificara com um “dom divino” que muitos não compreenderiam.



A câmera se afasta ainda mais para que o espectador possa visualizar a entrega carnal e espiritual do amor proibido de Amaro e Amélia.

O impacto na comunidade de fiéis católicos foi estrondoso, tornando essa cena uma das mais criticadas pela Igreja Católica em todo o filme. A cena vai além da erotização da dessacralização de um objeto sagrado, além da erotização da figura da Virgem Maria nas formas de uma bela jovem devota. Elaborada de forma delicada e sutil é uma boa solução visual para sugerir uma idéia acerca do caráter de Amaro, aprofundando-a: a de que mesmo não abrindo mão do prazer proporcionado pelo amor carnal, mesmo se permitindo sucumbir aos apelos da luxúria, o Padre Amaro ainda mantém as suas convicções sobre virgindade e pureza, como se preservasse suas crenças e sua espiritualidade desse momento especificamente humano e carnal.

Um dos maiores trunfos da película, assim como no livro, é contar com um protagonista complexo, capaz de emanar uma inquietante ambiguidade emocional e moral que o torna uma figura pertencente não apenas à tela do Cinema, mas real ao espectador ao expor

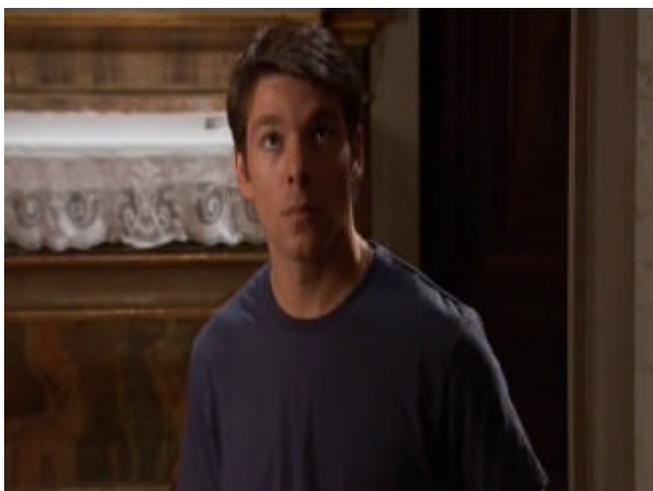
conflitos interiores; em grande parte, resultantes da realidade conturbada com que se vai deparando na pequena localidade rural e tradicionalista na qual se instala. Desse modo, entendemos que uma adaptação com esse distanciamento histórico-geográfico é um processo complexo devido o tempo passado e o deslocamento geográfico, pois quanto maior a distância temporal, menor a ligação com o texto fonte e maior a possibilidade de sua reinterpretação através do olhar e dos valores do presente

Já na livre adaptação portuguesa de 2005, Carlos Coelho da Silva optou por uma abordagem mais erotizada e desprovida de pudor, de um Amaro que em nenhum momento parece estar em conflito emocional com suas convicções. O jovem padre parece estar acostumado aos arroubos de desejo de sua sexualidade, parecendo temer apenas as consequências negativas e os danos, que o efetivo envolvimento sexual com uma mulher pode causar à sua imagem de sacerdote divino e imaculada para os prazeres mundanos tanto para seus fiéis, como, e principalmente, para seus superiores e sua, até agora, brilhante carreira eclesiástica.

Na cena em questão, não é Amélia quem veste o manto da Virgem; é a imaginação de Amaro que traz para o ambiente sagrado, a igreja. Ao entrar no sagrado lugar, Amaro se depara com a imagem da Virgem a um canto, e, ao observá-la ouve uma voz suave e sensual de mulher lhe chamar. É então que a imagem de uma mulher, a recatada devota Beatriz, nua, coberta apenas pelo manto da Virgem, vai lentamente se despindo no segundo andar da igreja para deleite visual de um fascinado Amaro no primeiro andar da mesma. Porém, logo após essa cena, o espectador vê a imagem de um Amaro dormindo que desperta abruptamente, assustado, do erótico sonho que acabara de ter, como veremos na seqüência da referida cena do filme, abaixo:



Primeiro plano: Amaro vai entrando na igreja e se depara com a imagem da Virgem. A câmera posiciona-se atrás do Padre no intuito de nos mostrar a imagem que ele observa. Nesse momento de contemplação, uma voz sedutora chama por Amaro



A câmera foca no rosto de Amaro que olha para o alto com uma expressão que mistura assombro e curiosidade.



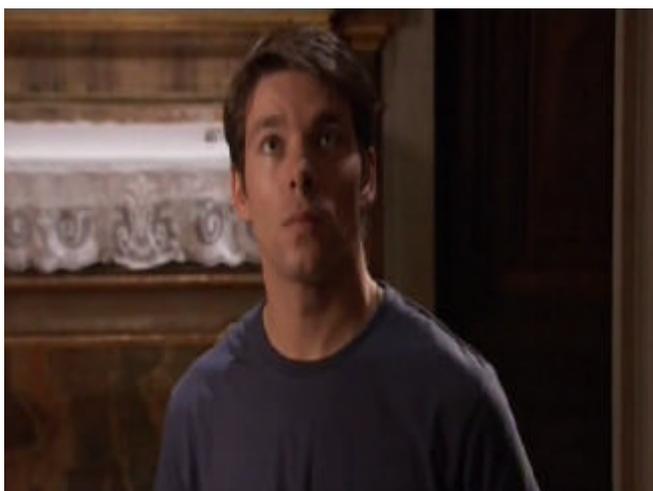
Um novo corte amplia o espaço da representação devolvendo ao espectador o ponto de vista: a câmera se afasta posicionando-se por trás de Amaro para nos mostrar a situação de um plano geral: Amaro olha para o segundo andar da igreja, de onde surge uma mulher vestida com o que parece ser o manto de uma santa.



A câmera se desloca para o rosto da mulher no segundo andar, envolta no manto santo, enquadrando sua figura de maneira que o espectador perceba que se trata de Beatriz, uma devota assídua colaboradora financeira da igreja que Amaro conheceu, por meio do Cônego Dias, em uma festa em sua casa.



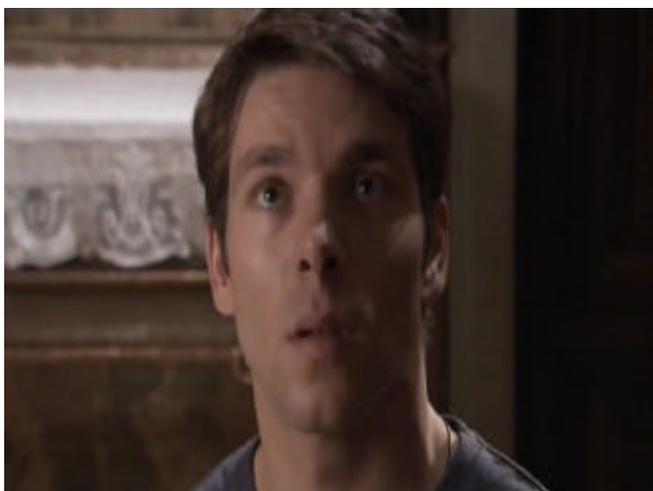
Beatriz começa a se despir do manto, revelando a Amaro, e ao espectador, para seu deleite *voyeurístico*, que está nua sob a veste sagrada.



A câmera corta para o plano do rosto de Amaro, que estupefato, assiste ao *stirtease* de Beatriz, como se em seu campo de visão assistisse ao despir da própria Virgem.



A câmera corta novamente para o plano de uma Beatriz que vai se despindo da imagem de santa, e revelando a Amaro sua nudez.



A câmera corta mais uma vez para o plano de Amaro, fazendo um *close-up* em seu rosto para revelar ao espectador a fascinação de seu olhar vidrado na cena que se desenrola no seu campo de visão.



No plano seguinte, a câmera toma o lugar do olhar de Amaro, voltado para Beatriz, nos mostrando que ela está inteiramente nua para deleite do Protagonista, e também, do espectador por meio do olhar do primeiro.



A câmera se distancia o suficiente para abrir o plano e nos mostrar o contexto geral da situação, colocando o espectador, mais uma vez, na posição do *voyeur* que observa a cena de fora e obtém um campo de visão mais amplo.



Após o corte somos remetidos a um Amaro dormindo em sua cama, que desperta subitamente, tal qual o impacto da mudança de ambiente para o espectador.



A câmera vai abrindo o plano do rosto de um Amaro ainda recuperando o fôlego da excitação sentida, se afastando, para nos mostrar que o episódio anteriormente vivenciado não passou de um sonho erótico do Padre Amaro.

O sonho de Amaro evidencia ainda mais ao espectador seu comportamento lascivo. Um jovem padre que dorme com uma cueca box justa ao corpo, que mais parece saído de um comercial de lingerie masculina, lutando contra seus impulsos naturais, contra a luxúria que,

agora, não reside apenas no quarto ao lado, mas, que também o atormenta na figura da jovem devota Beatriz. Amaro já havia experimentado a angústia de sentir-se excitado por uma situação não explícita. Há apenas algumas noites atrás, Amélia provocara Amaro rezando o Pai Nosso de frente para a parede que divide seus quartos, em voz alta, para em seguida, ainda em voz alta o suficiente para que Amaro pudesse ouvi-la, Amélia começa a masturbar-se provocando nitidamente Amaro; deixando o Padre excitado e aflito.

Porém, esse é apenas um dos momentos de alta tensão e cenas de sexo explícito que Amaro e Amélia irão protagonizar ao longo da película. Mais adiante, ao ouvir o barulho de alguém entrando em casa e indo para o banheiro, supondo ser Amélia, Amaro sai em direção à cozinha, não antes sem ultrapassar a roupa e a lingerie que Amélia havia deixado pelo caminho ao se despir. Ao ouvir o barulho da porta do banheiro se abrindo, Amaro tenta se manter imperceptível na cozinha escura, mas Amélia vai até a cozinha, nua em pêlo e abre a geladeira. Notando a presença constrangida do padre, Amélia se aproxima totalmente nua e insinua beijá-lo, mas ao ouvir um barulho suspeito, Amaro volta rapidamente para seu quarto, deixando para trás uma Amélia cada vez mais satisfeita em seduzi-lo. O sexo parece ser o mote principal da trama, não apenas entre Amaro e Amélia, como também entre sua mãe e o Cônego Dias, que mais tarde é flagrado por Amaro em plena consumação do ato com sua hospedeira, como também no núcleo de jovens envolvidos com a criminalidade, o tráfico de drogas e a paixão pelo hip hop, com a cena de sexo explícita entre o marginal Quimbé e sua namorada Carolina.

Já em sua chegada a Lisboa, Amaro, em sua cena inicial, deixa evidente sua fraqueza em estar sempre cedendo aos apelos da luxúria. Diferente do Amaro português de 2005, o Amaro mexicano de 2002, se apresenta ao público como um jovem bom, caridoso e idealista que está profundamente empenhado em ajudar seu próximo. Para uma percepção mais apurada dessa divergência, é necessário nos concentrarmos um momento na primeira aparição do Padre Amaro em cena, sua chegada a Los Reyes / periferia de Lisboa, ou como na obra, sua chegada a Leiria.

4.3. Construção da cena: representações da chegada de Amaro a Leiria

O Crime do Padre Amaro, romance anticlerical dos mais ferozes, que chocou a sociedade da época com sua denúncia da hipocrisia social e religiosa, retrata a realidade do Padre *Amaro Vieira*. Amaro após terminar seus estudos e proclamar os votos do celibato é destinado à cidade serrana de Feirão. Não contente pelas dificuldades por qual passava a Capela de Feirão, Amaro se vale do da filha de sua já falecida madrinha, Marquesa de Alegros, e consegue ser destinado à paróquia de Leiria. Ao chegar a Leiria, Amaro encontra ótima recepção de seu antigo professor de seminário, o Cônego Dias; e, por meio dele, aproxima-se de D. Joaneira e de sua filha Amélia. Amaro se vislumbra com o tratamento recebido, bem como a quase cega e obediente admiração que as devotas dessa cidade dispensam aos membros do clero. E é exatamente a representação do momento da chegada de Amaro a Leiria que iremos analisar para maior compreensão do distinto caráter que é impresso nos Amaros das adaptações de 2002 e 2005 para as telas do Cinema.

Na adaptação de 2002, ambientada no México, Carlos Carrera nos apresenta um Amaro idealista, comedido em suas atitudes, atencioso com o próximo, solidário e comprometido com sua carreira eclesiástica. O jovem Amaro torna-se sacerdote graças às suas boas relações com o bispo, que o envia em treinamento à igreja do povoado de Los Reyes, Aldama, sob a supervisão do Padre Benito. Lá, ele conhece a inocente e sensual devota Amélia e, paulatinamente, vai se apaixonando pela jovem. Amélia, seduzida não só pela juventude, beleza e pelo jeito afetuoso de Amaro, como também pela devoção a Deus, que ambos compartilham, acaba se permitindo envolver com Amaro. É esse primeiro Amaro, o jovem idealista que chega ao povoado, ainda não mudado pelo ambiente de corrupção do qual faz parte, que Carlos Carrera retrata logo na primeira seqüência de cenas do filme:



No primeiro plano geral da cena, vemos crianças brincando ao lado de uma estrada e um ônibus passa. A câmera corta para o interior do ônibus, no qual vemos um jovem olhando pela janela, para a paisagem pela qual passa.



Em seguida, a câmera se afasta e vemos um senhor grisalho ao lado desse jovem, que o oferece um sanduíche, e engata uma conversa casual sobre sua ida a seu destino. O jovem simpaticamente retribui a atenção recebida.



Mais adiante, o ônibus sofre uma emboscada e é assaltado. Com rápidos movimentos de câmera, em uma iluminação quase como uma penumbra, vemos os assaltantes rendendo as pessoas e recolhendo seus bens rapidamente, a luz de lanternas frenéticas. Os assaltantes levam o relógio de Amaro e agridem o senhor ao seu lado para levar suas economias.



Chegando ao seu destino, Los Reyes, Amaro, em um gesto altruísta de nobreza e solidariedade antes de descer do ônibus, pega todo seu dinheiro em sua mochila e o dá para o senhor ao seu lado que havia sido assaltado em todas as suas economias.



A câmera foca o rosto do senhor, que, constrangido, porém sensibilizado e impressionado com o gesto de Amaro, aceita em silêncio a oferta generosa do jovem.

Amaro, que ainda não fora apresentado ao espectador como Padre, parece em paz consigo mesmo, pronto a auxiliar o próximo em detrimento de si mesmo, como se espera de um genuíno sacerdote que optou seguir os ensinamentos de Cristo. Porém, a realidade que o encontra mais adiante vai abalar as convicções morais e religiosas desse jovem tão dedicado à sua carreira eclesiástica. A corrupção financeira, o envolvimento com guerrilhas e com o narcotráfico, e principalmente a quebra dos votos celibatários, gera um conflito que vai ganhando forma e intensidade no decorrer da narrativa fílmica, e, que vai acabar deixando marcas de profundas mudanças na personalidade de Amaro modificando seus planos e suas aspirações de maneira definitiva.

Amaro Vieira é movido por paixões, sentimentos e explosões hormonais, como qualquer outro homem. Sua condição de Padre o impõe o celibato como condição primordial, o que acaba deixando-o em maus lençóis. Suas intenções são nobres, o que nos fica claro

desde a primeira tomada da película, mas sua condição humana é tão falível e suscetível às instabilidades dos sentimentos quanto qualquer outro homem, sendo padre ou não. O conflito que sua condição vai desencadeando ao longo da narrativa esbarra na muralha de suas convicções religiosas levando o jovem Amaro a uma vida dupla, ainda que involuntariamente. Amaro deseja ser fiel a vida que escolheu como Padre, mas sua humanidade, seus sentimentos e desejos o impelem, na contramão de sua racionalidade, a uma vida dupla na qual a vinda do pecado é apenas uma questão de tempo e não de uma simples escolha racionalizada. O espectador é convidado a co-participar da história através dos aparentemente tranquilos olhos de Amaro, que parecem apenas tornarem-se furtivos, inquietos e penetrantes quando avistam Amélia. Ocorre uma flagrante incorporação do olhar do espectador / observador pela câmera pela figura de Amaro.

Nos momentos de crise, como quando da descoberta da gravidez de Amélia, Amaro reage de acordo com sua natureza animal; agressivo quando acuado; e humana; arrependido quando grosseiro. E é a dubiedade dessa representação cinematográfica de Amaro que estabelece uma conexão relacional direta do espectador com o personagem, mediada pelo olhar da câmera que desnuda, a todo o momento, facetas do caráter de um ser tão humano quanto nós mesmos, como espectadores e agentes de nossas próprias vidas e escolhas, podemos ser.

A adaptação portuguesa de 2005, ambientada na zona periférica de Lisboa, opta por uma abordagem mais livre da figura contraditória de Amaro. O jovem Padre parece não viver um dilema constante com sua escolha por uma vida de privações de desejos. Ao contrário, Amaro parece há muito conviver com sua rendição aos prazeres da carne desde sua tenra infância. Se por um lado *O Crime do Padre Amaro* é criticado por não possuir um laço de comprometimento com o retrato da obra de Eça de Queirós, de ter sido fruto de uma “adaptação à realidade”, por outro, temos um trabalho a nível comercial com objetivo de entreter.

O Padre Amaro Vieira chega à paróquia na periferia de Lisboa após a morte do padre local, Miguéis, na terceira versão do romance, “depois duma ceia de peixe”. Amaro é muito bem acolhido pelos padres das paróquias vizinhas e logo encontramos o retrato da igreja como uma instituição decadente e cheia de vícios, uma vez que os padres que o acolhem mostram-se homens pouco interessados em tentar ajudar os seus paroquianos; mas sim, em

passarem o seu tempo a comentar a podridão e a corrupção que os rodeiam, e da qual, guardada suas devidas proporções, também fazem parte. Amaro Vieira chega com boas idéias, com alguma vontade de mudar as histórias de vida dos jovens corrompidos de sua vizinhança, embora pareça ser dominado pela fraqueza da luxúria constantemente, como vemos claramente na primeira seqüência de cenas na qual o espectador é apresentado a Amaro:



Na primeira cena vemos um trio de padres em um cemitério, no enterro de outro padre, em clima descontraído, contando piadas e comentando sobre o falecido amigo dizendo que “com a vida que ele levou aqui em cima foi para o inferno com certeza”.



Em um corte abrupto, o espectador é levado para outro plano, outra situação, na qual vemos, em um ônibus, a câmera posicionada sobre o ombro direito de um jovem que vê uma revista erótica feminina, como se a câmera tomasse o lugar dos olhos de alguém, que também personificam os olhos dos espectadores, que observa a revista com atenção



Na sequência, a câmera corta e nos mostra os olhos que na cena anterior assumira: mostra-nos o rosto de um homem, que parece ler, sem muita atenção, um livro muito similar a bíblia, mas que fixa sua atenção na revista que o jovem a sua frente está folheando.



Um corte abrupto para retornar ao trio de padres que ainda conversam em direção a saída do cemitério. Os padres conversam sobre o novo padre que virá substituir o falecido, desejando que ele seja mais comprometido com o evangelho, e, menos corrompido que o falecido. As cenas que se seguem têm como fundo sonoro a conversa dos três padres.



Mais uma vez a câmera retorna a cena passada no ônibus, a chegada do padre Amaro a Lisboa, focando no rosto curioso e atento de Amaro na revista erótica que o jovem a sua frente folheia.



A câmera retorna para os três padres, agora em silêncio, saindo do cemitério, enquanto uma música hip hop ao fundo anuncia a chegada de Amaro a Lisboa.

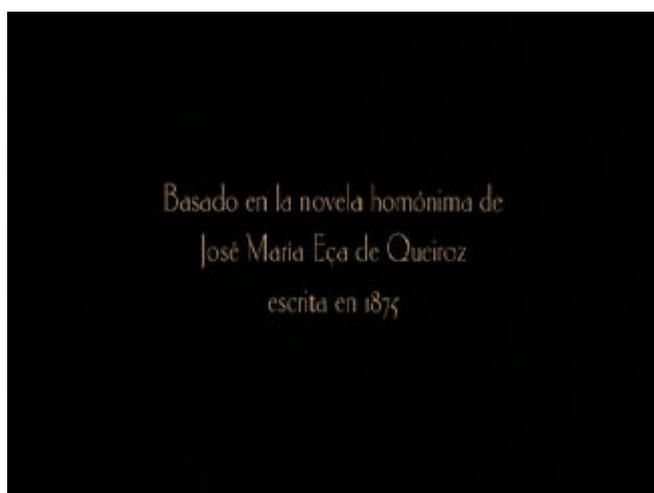
Em seguida vemos Amaro fechar sua mochila apressado e agitado, enquanto olha para o banco em que o jovem deixou a revista. Amaro desce do ônibus e segue rumo a sua nova paróquia. Mais tarde, no entanto, quando algumas pessoas da vizinhança, agitada pela chegada de um padre tão atraente e simpático, vão à casa de Augusta Joaneira para revistar o quarto do novo padre, encontram a revista erótica que Amaro tanto admirava por cima do ombro do jovem a sua frente no ônibus. Neste momento, o espectador tem a confirmação de que Amaro sutil e apressadamente pegara a revista deixada pelo jovem no banco do ônibus pra uma maior apreciação solitária em outro momento.

Amaro parece, como qualquer outro homem, rendido aos prazeres visuais da admiração ao corpo feminino desnudo, pois sua condição de padre não supera sua condição natural de homem. Embora sua curiosidade esteja, ainda neste momento, conectada a sua discreta intimidade, o problema ganha corpo quando ele é alojado na casa de D. Augusta Joaneira, por intermédio do seu ex-mestre e amigo Cônego Dias; e, encontra a tentação encarnada na figura de Amélia, a atirada filha de sua hospedeira. Amélia desde o início é apresentada ao público como uma mulher que esbanja sensualidade, bonita e capaz de seduzir qualquer um que cruze seu caminho, quanto mais um jovem padre privado de exercer sua sexualidade. É exatamente nessa relação explícita com seu próprio desejo, que o Amaro dessa representação cinematográfica portuguesa de 2005 irá calcar suas decisões impulsivas e lascivas disfarçadas na figura angelical e bondosa de um jovem padre comprometido com o bem estar de seu rebanho, e da fé que representa.

Para uma análise mais profunda do impacto dessas duas figuras cinematográficas do protagonista de Eça de Queirós em sua obra homônima, precisamos de uma visão panorâmica de cada filme para compreendermos o ambiente no qual “esses Amaros” desenvolvem sua trama.

4.4 2002 e os apelos do corpo contra os ideais do coração: um Amaro em conflito

Há duas etapas distintas na análise de *El Crimen del Padre Amaro* de Carlos Carrera. A primeira delas está diretamente relacionada ao enredo. A película apresenta em seus créditos iniciais a seguinte informação:



Tradução livre: “Baseado na obra homônima de José Maria Eça de Queirós escrita em 1875.”
--

Porém, essa é uma questão muito controversa uma vez que, como já visto anteriormente, a obra possui um complicado processo de evolução. A primeira versão do romance foi acidentalmente publicada na *Revista Ocidental* de Lisboa, quinzenalmente, no período de três meses (160 páginas ao longo de 22 capítulos) por seu amigo Jaime Batalha Reis. Eça, a época cônsul português na Inglaterra, viu seus rascunhos serem publicados, sem que as provas retornassem para si como havia solicitado a seu amigo, sem que o autor pudesse retrabalhar seus textos, como de costume.

Em 1876, Eça publica novamente *O Crime do Padre Amaro*, agora em livro, mas uma nova versão, com substanciais alterações na trama, mais alongada; agora, com 362 páginas. Quatro anos depois, Eça, após retrabalhar ainda mais na obra, publicando-a novamente, em

uma terceira versão, com o enredo ainda mais desenvolvido em 674 páginas. Portanto, como afirmar que o roteiro desse filme ambientado no México foi *baseado* na desastrosa primeira publicação do romance? Convém ressaltar que o próprio autor condenava essa primeira versão por considerá-la ainda em processo de elaboração. A adaptação possui uma similaridade linear com a obra, embora o espaço tenha se transferido para a cidade de Adama, no México, mais especificamente no povoado de Los Reyes, com questões culturalmente concernentes com a realidade mexicana; e temporalmente, de fins do século XIX para o início do século XXI.

A adaptação do livro homônimo do escritor português Eça de Queirós, nos revela um panorama corajoso da hipocrisia da Igreja Católica. Carrera opta pela segurança de uma narrativa linear e convencional claramente moldada no formato do *melodrama trágico latino-americano*, calcada nos vértices Melodrama, Realismo e Tragédia; que estão fortemente interligados nessa adaptação de 2002. Assim, o realismo consolida sua relação com o cinema por meio do melodrama, pois:

O cinema é visto, assim, como o próprio instrumento do realismo, por sua presumível capacidade de ‘captar o mundo de forma imediata’, ao contrário da captação literária, constituindo-se em ‘um registro puro’ do que ocorre no mundo. (CABRERA, 2006, p. 73)

Para isso, o filme mantém sintonia muito próxima com o melodrama, no qual as personagens são caricaturalmente transformadas em arquétipos facilmente identificáveis, como a representação das figuras do bem, do mal, da santa, do pecador, do algoz, da vítima, da virgem ameaçada em sua inocência desprotegida pelo manipulador algoz. Uma das bases do melodrama - e também da sua permanência na atualidade em termos de contato com o grande público - é a ausência de meias verdades e outros matizes da alma humana. Os conflitos das personagens são explicitados ao público e suas inseguranças lhes imprimem um caráter dúbio, vacilante e acima de tudo humano. Carrera realizou um filme de narrativa fluente e de fácil empatia com o público.

No México, o melodrama apresentava matrizes que se filiavam a múltiplos aspectos de uma cultura popular. O melodrama funcionou como espaço dos questionamentos sociais nos anos 40, do século passado, sobre a Revolução Mexicana de 1910. Projetando a dimensão do drama mexicano no contexto privado, como maneira de elucidar o drama nacional. O

melodrama convertia-se então, no México, em um espaço privilegiado para as discussões dos grandes temas nacionais em filmes que traduziam com alta carga de dramaticidade, o projeto de uma sociedade capitalista nascida da validação que a Revolução Mexicana lhe conferiu na primeira década do século XX. Dessa maneira, a linguagem do melodrama embutia as tensões de âmbito nacional no âmbito doméstico, privado; refletindo assim na cultura de massa um novo horizonte de discussões políticas em torno de um projeto nacional; tal qual o intento de Eça, com relação à estagnação que Portugal vivia à sua época, ao publicar *O Crime do Padre Amaro*.

Na adaptação de Carrera, o impasse de um final que transita pelo feliz (Amaro mantém sua aparência de perfeição religiosa e humana, intactas) e pelo infeliz (o trágico desfecho e a vergonha social de Amélia) talvez seja a grande ambiguidade narrativa não só do filme, como também do romance; e, acima de tudo política, do melodrama latino-americano. Como traço comum, a estrutura do melodrama nessa adaptação para o cinema conserva como intuito essencial desse formato a função moralizadora também muito presente na literatura realista do século XIX, e, principalmente no livro de Eça. Polarizando ao máximo os conflitos potenciais existentes entre o bem e o mal, tentando sensibilizar, criar uma conexão com o leitor / espectador por meio de uma maior carga de emotividade, o filme criou uma conexão empática evidenciada pelo sofrimento das personagens e suas constantes provações. Amaro é vítima da imposição pela carreira eclesiástica, por sua protetora Marquesa de Alegros, que lhe priva de exercer seus desejos e vontades: “E o rapaz desejava o seminário, como um libertamento. Nunca ninguém consultara as suas tendências ou a sua vocação. Impunham-lhe uma sobrepeliz; a sua natureza passiva, facilmente dominável, aceitava-a, como aceitaria uma farda.” (REIS/CUNHA, 2000, p. 143). Amélia, por sua vez, é vítima de sua própria inocência e devoção exacerbadas, e principalmente, da manipulação emocional de Amaro:

Ia agora tomado duma esperança que lhe fazia bater o coração: era que a criança nascesse morta! E era bem possível. A S. Joaneira em nova tivera duas crianças mortas; a ansiedade em que vivera Amélia devia ter perturbado a gestação. E se ela morresse também? Então a esta idéia que nunca lhe acudira, invadiu-o bruscamente uma piedade, uma ternura por aquela boa rapariga que o amava tanto, e que agora, por obra dele, gritava dilacerada de dores. E todavia, se ambos morressem, ela e a criança, era o seu pecado e o seu erro que caíam para sempre nos escuros abismos da eternidade... Ele ficava, como antes da sua vinda a Leiria, um homem tranqüilo, ocupado da sua igreja, duma vida limpa e lavada como uma página branca! (REIS/CUNHA, 2000, p. 961)

A história segue os passos do jovem Amaro (Gael García Bernal) que, recém-ordenado padre, muda-se para uma pequena cidade do México na qual conduzirá a paróquia ao lado do padre Benito. Além de suas funções eclesiais, Amaro terá que lidar com o inesperado envolvimento de padres, um que prega a *teologia da libertação*, com a guerrilha entre camponeses e traficantes (Padre Natálio), e, outro com o narcotráfico, para obter recursos suficientes para a construção de um hospital cristão para a comunidade (Padre Benito), além da paixão que nutre pela jovem beata Amélia (Ana Cláudia Talancón) e o angustiante dilema moral que o consome em virtude das decisões que precisa tomar para minimizar o impacto das consequências de suas atitudes.

O conflito de Amaro se transforma em seu verdadeiro algoz. Devorado por seu impulso sexual e reprimido pela pressão do celibato, a escolha pela proibida satisfação da luxúria acaba se tornando inevitável. Optando por uma vida secreta e clandestina, Amaro estimula e promove a hipocrisia reinante em seu meio. Baseado nesse sistema, o padre Benito aceita doações de um narcotraficante e mantém um romance com a devota Sanjuanera, mãe de Amélia. Nesse povoado do México rural, todos parecem esconder um obscuro segredo nascido da libertação de um desejo há muito sufocado. Se por um lado a sua consumação causa alívio, por outro ela ocasiona uma culpa difícil de extrair; e é nesse dilema de Amaro que o melodrama, em toda sua essência, se realiza na película.

No filme, Amélia morre de um aborto providenciado pelo Padre e auxiliado pela obscura Dionísia. Essa personagem personifica a profunda inter-relação que o melodrama tem com a tragédia. A beata Dionísia, uma figura estranha que constrói em sua casa um altar de santos com bonecas e trapos, e, leva as hóstias que recebe escondidas para um gato em sua casa, é uma figura chave no desenrolar dos acontecimentos entre Amaro e Amélia. É ela quem, percebendo a troca de olhares entre o Padre Amaro e Amélia, ao retornar ao banco da igreja, insinua sarcasticamente a João Eduardo, o noivo da jovem beata, que Amélia parece ter gostado muito do novo padre; como se renunciasse ali um futuro próximo de complicações e desgraças. É Dionísia também que presencia, silenciosamente, o primeiro beijo entre o padre e a beata no banco da igreja:



Após o comunicado de Ruben publicado no jornal, e da agressão física do mesmo a Amaro, Amélia vai a igreja rezar e chora pela retaliação que Amaro está suportando sem se queixar.



Nesse momento de fragilidade, Amaro e Amélia se rendem aos seus sentimentos e se beijam no banco da igreja.



A cena é cortada e a câmera foca-se na a imagem de Cristo pendurada no altar da igreja, como se Ele os observasse do alto de seu sacrifício na cruz



A câmera corta novamente para a porta da igreja, na qual vemos Dionísia paralisada pela cena que presencia; tal qual *Tirésias*, como o prenúncio de uma desgraça iminente.



A câmera, nesse momento, parece tomar o lugar dos olhos de Dionísia. O espectador é convidado a compartilhar o *prazer voyeurístico* do olhar que flagra o pecado, por meio de Dionísia.



A câmera retorna para o rosto de Dionísia, que agora sorri maliciosamente para a cena que está a presenciar; evidenciando para o espectador o *prazer voyeurístico* que com ele divide.



A câmera volta a focar Amaro e Amélia, que o afasta, interrompendo o beijo; expondo assim o conflito entre carne e espírito que permeia sua relação com Amaro.

Portanto, a personagem Dionísia desempenha o papel que o cego adivinho Tirésias representava na tragédia grega. O adivinho de Tebas, ora representado como homem, ora como mulher; cego, por desagradar um dos deuses do Olimpo, e possuidor do dom da previsão, por agradar a outro, era quem podia prever os acontecimentos, ainda que cego. Sua chegada era considerada o prenúncio de desgraças, tal qual a chegada de Dionísia; momentos nos quais o enredo sofre reviravoltas e a trama se complica. É Dionísia também uma das responsáveis pelo aborto de Amélia, uma vez que o Padre Amaro solicita sua ajuda para localizar uma clínica clandestina de abortos. Assim, melodrama e tragédia grega estão interligados, pois:

Vale mais, para Brooks, a constatação de que o melodrama substituiu, digamos assim, o gênero clássico porque a nova sociedade demanda outro tipo de ficção para cumprir um papel regulador, exercido agora por essa espécie de ritual cotidiano de funções múltiplas. (XAVIER, 2003, p. 91)

O filme tem como pano de fundo a luta pelo poder, ligações perigosas da Igreja com representantes do poder, corrupção, o papel da imprensa e, de forma enfatizada, o questionamento do celibato de padres. Com esses ingredientes explosivos, Carrera optou por uma narrativa assumidamente direta, sem ocupar-se de sutilezas, ambigüidades, metáforas, ou simbolismos anticlericais. Nessa película, o espectador está bem próximo de um clero abundante em características humanas, que elogia a beleza das mulheres, e que assiste aos jogos de futebol pela televisão e ama, nos sentidos fraternais e também carnavais, o seu próximo. E é neste contexto humanizado que surge a figura do jovem padre Amaro. Gael Garcia Bernal migra da ingenuidade à falta de escrúpulos, da docilidade à violência, da timidez à arrogância com facilidade, imbuindo seu personagem da inconstância emocional

que é tão evidente no dilema moral que vai enfrentando ao longo do filme. Presenciamos a mudança de um jovem recém-chegado esperançoso e ingênuo para a figura de um padre que tão egoísta quanto sua ambição, ou a ambição dos que o cercam em sua carreira eclesiástica, o pede que seja. Seu relacionamento com a jovem Amélia (Ana Cláudia Talancón) é a síntese visual desta mudança: de inicialmente apaixonado, o padre age com violência agredindo Amélia quando ameaçado por uma suposta gravidez. Amélia, aos poucos, se vê seguindo os mesmos passos de sua mãe, Sanjuanera, que há muito tempo possuiu um secreto envolvimento com justamente o superior de Amaro, o Padre Benito. O novo padre logo descobre que ideais de fé e realidades de corrupção há muito tempo caminham juntas nas ruas de Los Reyes.

O padre Amaro abriga em si paixões contraditórias. Chega a Los Reyes claramente imbuído da vontade de cumprir com o compromisso que a igreja tem com os mais necessitados sem desobedecer às ordens da diocese, mas ele também quer preservar sua relação com a jovem Amélia sem que isso afete sua carreira. Porém, é a sua ambição com a carreira eclesiástica que acaba por levá-lo a trair a si mesmo. Padre Benito sempre recebeu ajuda financeira de um famoso traficante de drogas local (que aparenta ser muito religioso por sinal) para converter os fundos em um hospital de primeiro nível; mas o Padre parece ignorar que com isso contribui para a lavagem de dinheiro. Acredita estar agindo bem como emprega as doações do narcotraficante em obras de caridade; além disso, ele é amante da S. Joaneira, mãe de Amélia, embora viva em conflito pela quebra de seus votos de castidade. Os sacerdotes são homens falíveis e com necessidades geradas por sua produção hormonal como qualquer outro homem. E o fato de ordenar-se sacerdote não anula em um homem seus impulsos. Como Benito, Padre Natalio, é constantemente acusado de proteger e dar assistência a tropas guerrilheiras na região rural em que trabalhara; e por isso acaba excomungado da igreja. Mas é exatamente por essa fidelidade extrema às suas convicções, e de seu povo, que Padre Natalio é o personagem mais claro em suas motivações, em meio à corrupção reinante entre os membros da igreja em Los Reyes. O confronto dos impulsos humanos naturais, aliado às regras morais da igreja, cria um conflito dramático de grande força na película. Como os devotos, os sacerdotes da fé da igreja também são fracos, e, uma vez submetidos ao comando dos desejos, a vergonha e o orgulho os impedem de abandonar o sacerdócio.

Há no filme a clara intenção de humanizar ao máximo as personagens, tal qual Eça ao longo das três versões de *O Crime do Padre Amaro*, por meio de seus defeitos. Assim, mostram-se figuras como Dionísia, a religiosa louca que rouba hóstias para dar aos gatos e leva jovens grávidas para suspeitas clínicas de aborto. Ou o próprio bispo, exibido de forma grotesca entrando nu na banheira, e corrupto, ao tentar abafar a história da lavagem de dinheiro na construção do hospital aliado ao prefeito de Los Reyes (figura apática e submissa a seus próprios interesses), cínico como a grande maioria dos homens que utilizam o poder em benefício próprio. Há Getsêmani, infeliz doente mental de que se aproveitam os amantes usando-a como álibi para seus encontros. E há Amaro; jovem belo e ambicioso, cuja paixão o torna profano, e meticulosamente ardiloso, para manter as aparências de virtude intocada e devoção total e comprometida com suas convicções religiosas, não só para com o povo, e principalmente, para com seus superiores. Mas o mesmo Amaro mostra-se também calculista o suficiente para rejeitar a opção de largar a batina e exigir de Amélia os maiores sacrifícios para manter o romance em segredo, chegando ao final, por exigir-lhe a vida para esconder o indesejado fruto de seu pecado que crescia no ventre da jovem beata. No final da trama, o desfecho trágico de Amélia, que morre ao tentar fazer um aborto arranjado pelo padre em uma clínica clandestina indicada por Dionísia, não abala a imagem de solidariedade e devoção de Amaro, cena que vemos ilustrada abaixo:



Amélia encontra Amaro e Dionísia, de madrugada, para juntos irem para a clínica clandestina de aborto.



Já na clínica, Amaro paga o restante do aborto a Dionísia, enquanto em segundo plano, apreensiva, Amélia espera.



Amaro e Amélia se despedem, sob o olhar atento de Dionísia, que sóbria, e tal qual *Tirésias*, parece prenunciar uma tragédia encomendada por Amaro e efetuada por suas mãos.



Amélia entra chorosa com Dionísia na clínica enquanto Amaro, do lado de fora, lança um olhar triste para a jovem beata que parece encarcerada atrás da porta da clínica; como se nesse momento selasse seu destino de prisioneira desse amor pecaminoso até o fim.



As coisas dão errado; a câmera acompanha os movimentos rápidos de um Amaro que corre para dentro da clínica e constata que Amélia corre risco de vida por ocasião de um sangramento incontrolável.



Aflito, Amaro sai com Amélia da clínica para tentar salvar sua vida, levando-a para um hospital em uma cidade próxima.



A câmera corta para um *closeup* nas mãos de Amaro que percebem, a caminho do hospital, que o sangramento de Amélia aumentara muito, colocando a vida da jovem em alto risco.



Desesperado, o padre tenta manter a calma e pede que Amélia aguentasse mais um pouco, mas em meio às lágrimas, e sentindo que o fim da sua vida se aproxima, Amélia diz a Amaro que não quer morrer.



A câmera acompanha os movimentos de Amaro, como se fosse o espectador que como um *voyeur* assiste a tudo. Sentindo que Amélia dera seu último suspiro, o Padre pára o carro no acostamento e, desesperado, chama por Amélia.



A câmera foca o rosto de Amaro acariciando a face de Amélia, chorando desesperadamente pela morte da sua amada; como arrependido por ter levado essa relação a um fim tão trágico.

Mais tarde, é o mesmo Padre Amaro, motivo pelo qual Amélia e seu filho (o fruto do pecado) morreram, a quem compete encomendar a alma da jovem beata ao Divino, como vemos na seqüência final do filme abaixo:



No plano geral da cena vemos Amaro na igreja diante de um caixão, paramentado para celebrar a missa do enterro de Amélia.



No próximo plano vemos Sanjuanera ser amparada por Amparito, esposa do prefeito que na cena anterior ao enterro, comentava com seu marido a mesa do almoço que o padre Amaro era um homem maravilhoso que havia tentado ajudar Amélia que fora a uma clínica clandestina fazer um aborto de seu ex-namorado João Eduardo, que a abandonara grávida.



A câmera corta para outro plano mostrando ao espectador Dionísia; que com o cesto de ofertas em mãos faz reverência a imagem de Cristo que está no altar acima do caixão de Amélia.



A câmera corta para o plano geral da igreja com todos de pé para o início da missa do funeral de Amélia dirigida pelo padre Amaro, seu amante e também algoz.



Na cena final, Amaro, visivelmente abatido, encara os fiéis, e, padre Benito, que conhece a sujeira que ali se encobre, dirige sua cadeira de rodas para fora a igreja. A câmera vai abrindo o plano lentamente enquanto Amaro dirige-se ao caixão de Amélia para dar prosseguimento ao funeral.

No filme de Carlos Carrera, embora os sacerdotes liberais procurem, além de serem guias espirituais, melhorar as condições de vida e o acesso da população à justiça, setores extremamente conservadores e influentes da igreja defendem ativamente os interesses do poder, representados na figura do Bispo que nutre uma clara predileção por Amaro, como seu fosse um discípulo; confia a Amaro a tarefa de ser seus próprios olhos a vigiar os demais padres de Los Reyes. Aliado a isso, está o fato inegável da relação comprovada de interesse de certos grupos dentro da igreja com a corrupção e o narcotráfico internacional. Amélia é um claro exemplo da confusão entre o amor divino e o amor carnal; criada desde a infância em meio a Padres, a jovem desenvolve uma espécie de adoração cega pelas figuras eclesiásticas “paternais” em sua vida facilitada pela mística católica do reconhecimento de Deus e das figuras divinas como semelhantes às figuras paternas. Dionísia vive sua loucura através da religião, o que, paradoxalmente, serve-lhe como um elo com a realidade. A instituição católica é criticada, mas ao contrário do que se espera, os Padres aparecem mais como vítimas

de seus próprios desejos, circunstâncias e humanidades - com defeitos e qualidades – e mais ainda, dos absurdos que sua doutrina os impõe. Enganando a própria consciência, eles criam mecanismos que encobrem a sua vida secreta e permanecem pregando o oposto do que praticam. A intenção que Carrera deixa transparecer ao longo do filme é a de falar, da forma mais direta possível, dos riscos de uma sociedade que ainda se subjeta as diretrizes canônicas de determinados setores ultraconservadores da Igreja Católica.

Dividido entre o divino e o carnal, o certo e o errado, Padre Amaro procura sempre reunir forças para superar os desafios que viria a enfrentar mais adiante. Curiosamente, *El Crimen del Padre Amaro* foi realizado pouco antes da Igreja Católica ser sacudida em todo o mundo por acusações de Padres pedófilos, o que alimentou mais ainda a revolta de católicos fervorosos no México e fez a igreja de manifestar de maneira direta e agressiva tentando proibir a exibição do filme para o público.

A fotografia da produção é acertada, as áreas pitorescas da cidade de Los Reyes, que a caracterizam como um povoado interiorano são bem exploradas; na simplicidade da vida pacata de seus habitantes, como também a pobreza de seu povo nas humildes habitações de Dionísia de do sacristão Martim, e na comunidade camponesa das montanhas na qual Natalio trabalhava e que travava uma guerrilha com os chefes do narcotráfico da região, bem representado na figura de Dom Chato, na opulência da festa de batizado de sua filha em sua, protegida por capangas, opulenta fazenda. Já a trilha sonora de *El Crimen del Padre Amaro* é permeada por músicas instrumentais sacras e outras típicas mexicanas, com artistas como José Guadalupe Esparza e Julio Preciado, além da música original de Rosino Serrano e de canções de Pablo Montero, entre outros. Acerca da trilha, o diretor Carlos Carrera salienta que ela foi pensada para funcionar como um recurso extra que agregaria novos elementos, e não apenas para ilustrar as emoções das personagens. A ironia visual dá conta de críticas impagáveis ao caráter obsoleto da Igreja, e torna-se ainda mais poderosa com o trabalho da trilha sonora ora pontuada com alegres canções de missa, ora invadida por sóbrios cânticos gregorianos. O figurino conservador, com toques de ousadia, porém sem referências eróticas, trouxe um caráter de sobriedade e tradicionalismo ao filme.

A direção de Carrera é convencional, porém primorosa. O diretor capta toda sorte de imagens do ambiente, da natureza, que preenchem os espaços vazios de fala, como closes em imagens de santos com expressões chorosas e sofredoras, panorâmicas no interior da igreja

explorando as imagens dos santos e de Cristo, são recorrentes e adensam o clima de opressão instaurado nesse povoado escravo dos desejos proibidos e das lutas armadas sociais às escondidas. Com uma bela e marcante fotografia, lentos e melancólicos movimentos de câmara, o espectador é levado a compadecer-se do sofrimento de Amaro, mesmo que seu comportamento afligisse a moral social da tradicional sociedade na qual estava inserido. Neste esquema, uma cena chama atenção: a igreja, mesmo contando com um moderno sistema de som para convocação dos fiéis ao culto, continua usando o barulho dos sinos gravados em fitas cassetes; somente do enterro de Amélia vemos os sinos badalarem em suas funções fúnebres de verdade. Carlos Carrera abre abruptamente uma ferida que parecia estar a muito escondida na sociedade mexicana; um país no qual 90% de seus, aproximadamente, 110 milhões de habitantes são católicos. A polêmica originada pelo filme reside justamente no fato do tema ter sido pouco abordado. Assuntos que envolvem corrupção de eclesiásticos são geralmente abafados, rapidamente afastados do domínio público em terras mexicanas.

El Crimen del Padre Amaro tem equipe técnica de primeiro time no Cinema mexicano: a produção de Alfredo Ripstein (pai do aclamado cineasta Arturo Ripstein), roteiro de Vicente Leñero e fotografia de Guillermo Granillo, parceiro de vários filmes notáveis de Arturo Ripstein. No elenco de muitos atores mexicanos veteranos, Gael Garcia Bernal se destaca como um padre de carne fraca e total ausência de caráter. Ana Claudia Talancón, em seu segundo papel no Cinema, faz uma Amélia de telenovela, meio no qual é mais conhecida; com o semblante angelical e olhares lascivos e tentadores para o homem sob a batina. Por esses motivos, o filme de Carrera possui uma dinâmica muito similar às telenovelas mexicanas, com enredo carregado de temas polêmicos e sobre pecados da Igreja Católica

El Crimen Del Padre Amaro, de Carlos Carrera, possui alcance humano e possibilidades de motivações humanas; sempre complexas e nunca unidimensionais. Não se trata apenas de um simples jogo entre as forças do bem e do mal; mas sim, de um olhar mais profundo no interior do homem, sobre as fibras de que são feitos os seres humanos.

4.5. 2005 e a carnalidade a flor da pele: Amaro e a satisfação de seus desejos

O Crime do Padre Amaro, estréia em Cinema de Carlos Coelho da Silva, fez história, tendo registrado a melhor receita de um filme português na semana de estréia com mais de 53

mil espectadores, tendo registrado um total de mais de 300 mil espectadores; mais do que a esmagadora maioria dos filmes portugueses ao longo de toda a carreira. Muito provavelmente, o sucesso do filme junto aos espectadores deve-se, em grande parte, às cenas erotizadas nas quais se envolvem os dois personagens principais, o jovem Padre Amaro e Amélia, a jovem que o tenta e a quem ele não consegue resistir.

O desafio de transportar a obra de Eça de Queirós para os nossos dias partiu de um questionamento acerca de como seria o Padre Amaro nos tempos atuais. Já em seus créditos iniciais o filme se classifica como:



Leia-se: “Adaptação livre da obra de Eça de Queirós”
--

Essa adaptação da SIC, claramente comercial, foi originada da idéia de produzir uma minissérie de quatro capítulos para ser veiculada na televisão, e, um filme condensando os acontecimentos mais importantes da minissérie; como uma prévia de aceitação por parte do público. O filme, no entanto, culminou no tipo de narrativa com uma fluidez de raízes claramente televisivas. O enredo é transferido de Leiria para um bairro dos subúrbios de Lisboa, no qual vai parar o jovem Padre Amaro, sendo instalado pelo seu protetor Cônego Dias em casa da devota Augusta Joaneira, de quem é amante. Não tardará muito até Amaro se envolver com a sua bela e sedutora filha Amélia. As semelhanças com o romance de Eça parecem resumir-se a esse foco principal, afastando-se o argumento e caracterização das personagens de sua forma literária.

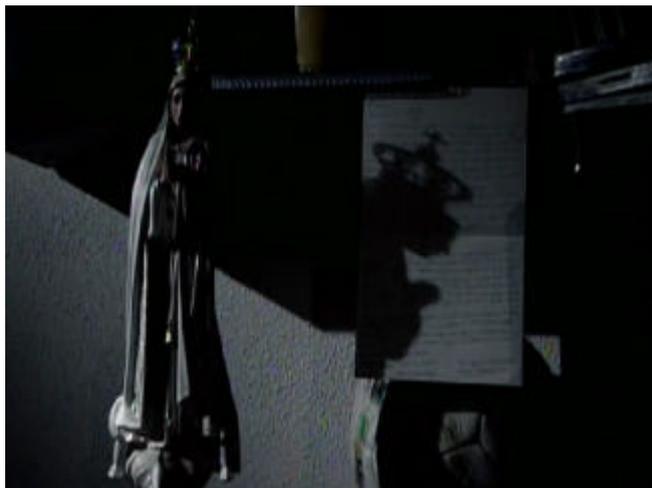
Na obra de Eça, Amaro desde jovem parece alimentar uma tendência ao comportamento luxurioso, transferindo sua devoção e adoração genuína das figuras santas da igreja para o desejo carnal, como no trecho abaixo da obra literária:

Na sua cela havia uma imagem da Virgem coroada de estrelas, pousada obre a esfera, com o olhar errante pela luz imortal, calcando aos pés da serpente. Amaro voltava-se para ela como para um refúgio, revezava-lhe a salve-rainha; mas, ficando a contemplar a litografia, esquecia a santidade da Virgem, via apenas diante de si uma linda moça loura: amava-a; suspirava; despindo-se olhava-a de revés lubricamente; e mesmo a sua curiosidade ousava erguer as pregas castas da túnica azul da imagem e supor formas, redondezas, uma carne branca... (QUEIRÓS, 2000, p. 153)

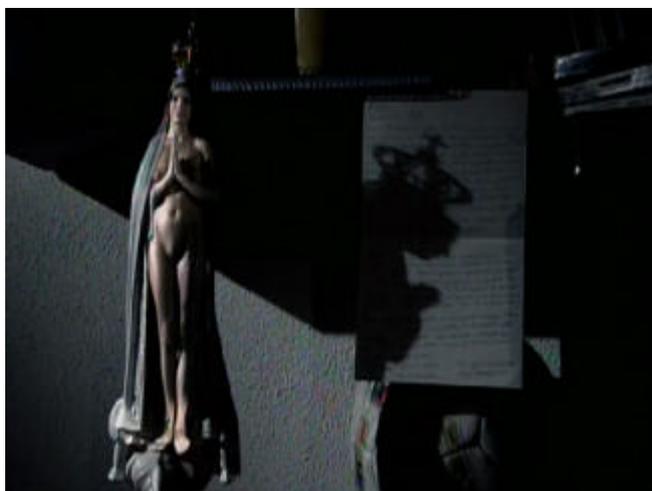
Amaro, ao chegar à periferia de Lisboa, depara-se com um bairro onde a vida é complicada: jovens sem futuro passam o tempo a curtir hip-hop e a envolverem-se com o crime e o tráfico de drogas e armas. Um pouco à semelhança de outros filmes recentes, o olhar sobre o universo da droga que acaba parecendo um jogo de crianças, perante a sordidez do meio eclesiástico, atualiza para os nossos dias um clássico do passado. Mas os verdadeiros problemas do jovem Padre surgem quando conhece Amélia, filha de sua hospedeira: bela, sensual que dorme no quarto ao lado do seu. Em meio a esse ambiente de afloramento sexual, Amaro remete-se a uma lembrança de sua infância que reproduz cinematograficamente a passagem anteriormente mencionada da obra da seguinte maneira:



Na estrutura do plano ponto de vista vemos em primeiro plano uma criança, um jovem menino, olhando para um determinado objeto fixamente.



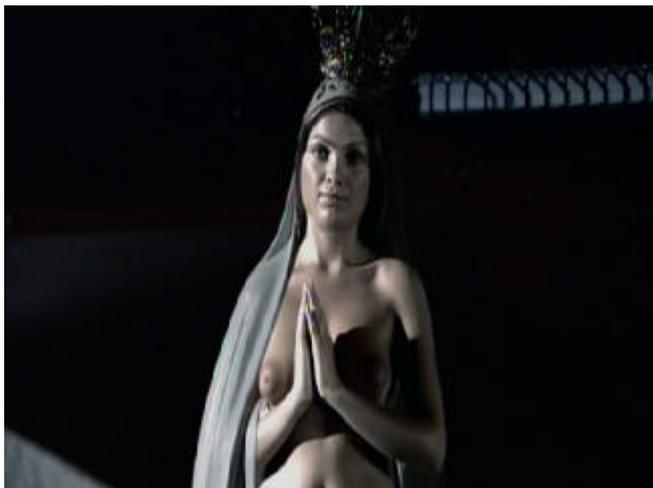
Em um segundo plano vemos o objeto que o menino observa: a imagem da Virgem em cima de um móvel.



Em um terceiro plano a imagem vai ganhando vida na aparência de uma mulher nua, sob o manto da Virgem.



Corta para o terceiro plano: de volta ao menino, a câmera foca em seu rosto; sua expressão de apreciação prazerosa com o que sua imaginação é capaz de fazer.



A câmera corta para o quarto plano, e, vemos a câmera se aproximar em um *close-up* na parte superior do corpo da mulher nua sob a capa da Virgem.



No próximo plano, ainda com o foco da câmera concentrado na imagem da Virgem, o espectador percebe que ela retorna a seu estado inicial de imagem inanimada.



Em seguida o espectador é levado para outro plano que nos mostra Amaro dormindo em sua cama, no presente.



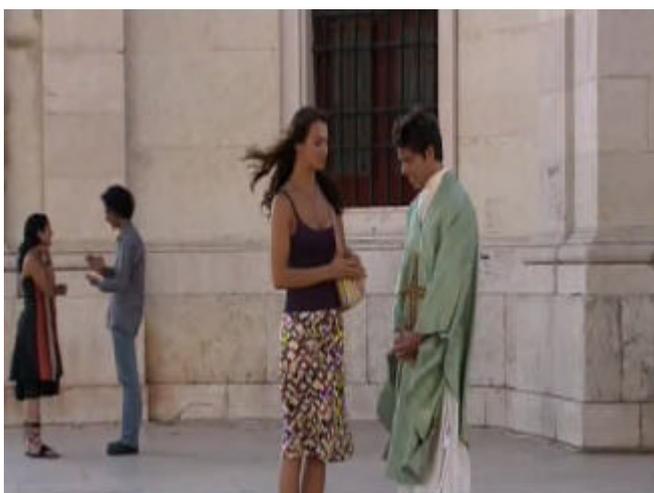
Ainda no mesmo plano, Amaro desperta deixando claro para o espectador que a cena anterior não passou de um sonho com uma recordação sua de infância.

É nesse desenrolar dos acontecimentos que se consuma a paixão com Amélia e de imediato, se tornam amantes. A química entre os dois é imediata, mas muitas dificuldades impedem a concretização prematura do romance: a condição de padre; o namorado traficante de Amélia; mas, sobretudo, a relutância de Amélia a transpor o clima de provocação física com Amaro, provenientes de um temperamento sedutor misterioso que parece abrigar uma fonte obscura. Apresentando-se como uma figura amável e trabalhadora, Amaro conquista a confiança dos moradores do bairro, que parece ser um conjunto habitacional pobre, e sente-se rapidamente adaptado. Finalmente, a história de amor e desejo mostra o seu lado mais obscuro: Amaro revela-se um ser carnal, rendido à luxúria que usa uma sedutora mulher de comportamento intempestivo, um claro alerta de trauma passado bloqueado; e não um homem apaixonado, ou que vive um conflito entre seu corpo carnal, seus desejos e suas convicções morais e religiosas. Amélia vai se tornando, ao passar do tempo no filme, um objeto sexual em suas mãos. Cega de paixão, Amélia acredita num futuro que reserva para ela e Amaro uma vida em comum. Porém, Amaro não parece compartilhar desse mesmo pensamento ou sentimento a respeito de Amélia, pois está mais preocupado em fazer o necessário para deslanchar em sua carreira eclesiástica e em adquirir *status* heróico com a vizinhança que cerca sua paróquia. O destino trágico de Amélia consuma-se quando se suicida por ele. Amaro permanece Padre, nunca revelando a verdadeira natureza dos seus desejos mais secretos.

Como os demais personagens da obra, Amélia e João Eduardo foram vítimas da influência da igreja. Amélia foi seduzida pelo Padre Amaro e em todo o tempo ela foi controlada por ele. João Eduardo, seu noivo, foi excomungado pelos padres, porque ele ousou

criticá-los. Nessa adaptação portuguesa de 2005, Amélia é despida de toda a sua religiosidade devota e ingenuidade juvenil e se comporta como uma mulher fatal, sem nenhuma conexão com qualquer religiosidade, que seduz a todos que conhece, e, Padre Amaro figura apenas como mais uma vítima. João Eduardo, além de não ser jornalista, é retratado como um malandro traficante de drogas e armamentos ilegais que tem uma relação controladora e agressiva com Amélia. Já Amaro, por sua vez, é apresentado ao espectador como um lobo em vestes de cordeiro; escravo da luxúria e dos desejos carnis; bem intencionado, mas não o suficiente para sacrificar-se. Um jovem belo e atraente repleto de bons ideais, mas ainda mais pleno de reprováveis e contraditórias atitudes.

No final da trama, uma questão parece evidenciar-se: nesta adaptação, o Padre Amaro não parece cometer crime algum; pois o não cumprimento do celibato não figura um crime, ainda mais para um homem que desde cedo se acostumara a conviver com a satisfação de seus desejos de luxúria. Na obra de Eça, o Padre Amaro determina a morte do filho apenas após o nascimento; e aqui, antes mesmo da barriga de Amélia apontar os primeiros sinais de uma gravidez, ela mesma decide por um suicídio precipitado. Neste aspecto da obra; afinal, onde está o Crime que dá título a obra? Amaro é um homem ambicioso e comandado por seus impulsos e desejos naturais, nada que outro homem mais frio e calculista não o possa ser. O conflito que vai se construindo e tomando forma, ao longo da narrativa, entre suas convicções e ações, parece não existir nessa adaptação, como vemos na seqüência final a seguir:



Após celebrar uma missa, na qual troca olhares furtivos com Beatriz, Amaro se dirige para a porta da igreja e aborda uma bela mulher que vira na hora da tomada da hóstia.



Amaro inicia a conversa com a mulher contando-lhe a história de São Sebastião; a mesma de quando conhecera, e começara a flertar, com Beatriz.



Amaro conta-lhe que São Sebastião fora um soldado do exército romano que quase morrera por pregar o evangelho, mas, que fora uma mulher que o salvou.



A mulher parece render-se a seus encantos, mas conservando certa distância e respeito por estar diante de um home trajado com uma batina.



Sem parecer se importar por estar trajado como padre, Amaro continua a flertar com a jovem mulher usando inclusive sua condição de sacerdote como atrativo: ao perguntar por seu nome, a mulher escuta um sarcástico Amaro responder “me chamo Amaro Vieira, *Padre Amaro*”, evidenciando ao público que a trágica história na qual se envolvera com Amélia faz parte de um passado pelo qual Amaro parece não se arrepender.

Tendo sido um projeto realizado por uma emissora de TV, e posteriormente, transmitido pela SIC em quatro episódios, de 180 minutos, em formato digital, a estrutura parece calcar-se nas bases televisivas de uma novela. A câmera não nos demonstra fluidez e desenvoltura típicas da linguagem cinematográfica, inteirando o espectador do ambiente dominado pela criminalidade ou pela indolência dos jovens, ao som do hip-hop de Sam The Kid. O figurino nada conservador, com o Padre Amaro parecendo, a todo o momento, um modelo fotográfico de campanhas publicitárias de roupas, e, Amélia com decotes ousados e pouca roupa na maioria das cenas, com referências eróticas, trouxe uma atmosfera fashion e desinibida para seus personagens. Os movimentos rápidos e os cortes abruptos entre uma seqüência e outra, que não parecem durar mais do que dois minutos, e as constantes interrupções no curso de uma trama para focar em outra, tornam a narrativa confusa. O elenco, em sua maioria, é formado por atores já veteranos da TV. O resto é Cinema *mainstream*, não se elevando muito além do gênero do típico telefilme.

O filme foi rodado em HD (Alta Definição), a fotografia teve um tratamento cuidadoso, mas não foi além do adequado a esse tipo de produção que transita por dois meios audiovisuais. Apesar das duas horas de duração e da dispersão da narrativa, Carlos Coelho da Silva injeta bastante ritmo a trama, e a trilha sonora mostra conexão com a contemporaneidade, com a presença de projetos como Da Weasel, Mesa, Sam the Kid ou The Gift, oscilando entre o hip hop português, música sacra e, ao mostrar cenas da infância de Amaro, músicas infantis nesta ficção centrada nos pecados do corpo e da alma.

E é talvez por não se concentrar em superar expectativas que esta adaptação para os cinemas, e para a televisão portuguesas, se transformou em uma experiência cinematográfica e televisiva que impactou um público tão conservador em seus valores quanto o público mexicano. O equívoco reside, tão somente, em se querer vender *O Crime do Padre Amaro* como um filme, quando estamos a falar de um compacto de uma série televisiva lançado nos cinemas como um teste de ibope para medir a aceitação do público antes de seu lançamento na TV. *O Crime do Padre Amaro* não explora plenamente as possibilidades que o livro que o inspirou oferece; porém, mesmo cedendo aos apelos comerciais ainda incentiva alguma reflexão, mesmo sendo uma obra mais caricata e tão calcada nos valores atuais quanto quaisquer outros títulos *mainstream* que estréiam regularmente nas salas de cinema atualmente.

Através dessas duas adaptações da obra queirosiana, o espectador, em seu papel de observador, transita em um plano de intersubjetividades, uma relação dialógica que se estabelece entre personagem e espectador como co-participantes do mesmo enredo. O paradigma que se estabelece entre as duas adaptações da mesma obra para o meio audiovisual se fortalece, principalmente, com os desfechos das narrativas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A humanização da figura de Amaro por Eça: o inverso processo de desumanização proposto pelo Cinema

Ao longo desta Dissertação de Mestrado demonstramos que Literatura e Cinema não só possuem linguagens diferentes como também, diferentes meios de construção de cenas. Na Literatura, o olhar do leitor constrói-se por meio de sua capacidade imaginativa; enquanto que, no Cinema, a cena cinematográfica se constrói através de olhares: do roteirista, do diretor, do editor de imagens e do espectador. Essa conjunção de olhares cênicos também está presente na Literatura através da troca de olhares entre as personagens de *O Crime do Padre Amaro*, por exemplo; da dinâmica que eles estabelecem através do olhar.

A Literatura além de meio linguístico pode também ser considerada um meio visual, uma vez que parte das imagens criadas pelo autor são compartilhadas entre autor e leitor. O Cinema não está restrito apenas ao meio visual, mas também, ao sonoro, pois o espectador é submetido a uma experiência que o leva a lançar mão de seu sentido auditivo. O Cinema trata a palavra como imagem; seja a palavra escrita na tela, o texto escrito para ser lido, em uma experiência aproximativa do processo de leitura do livro, seja por meio da fala das personagens. No Cinema uma adaptação, mesmo que fiel à obra literária, é capaz de provocar múltiplas sensações em seus espectadores, diferentes daquelas que a leitura da obra provocou. As denominações leitor e espectador, relacionadas à Literatura e ao Cinema respectivamente, atuam em dois diferentes campos: a Literatura é um sistema de signos verbais, que ativa a criação de imagens mentais, e o Cinema, um sistema mais amplo, de signos visuais, auditivos e também, verbais. Portanto, como obras independentes, a obra literária e sua adaptação cinematográfica percorrem caminhos que apenas convergem em alguns aspectos.

No caso de *O Crime do Padre Amaro*, o crime de Amaro está ambientado na cidade de Leiria e nos serões da casa da mãe de Amélia, D. Joaneira, lugar no qual todos, padres e beatas, se reuniam ao final da tarde para o chá, bem como para emitir opiniões sobre a vida

alheia. É envolto nessa atmosfera que o Padre Amaro irá cobiçar Amélia. Nos primeiros anos, há troca de olhares, de cobiça, de desejos, de carícias por baixo da mesa, até o momento crucial da transposição do sentido *visão* para o sentido *tato*; o toque corporal, o desejo eclode em luxúria. Nas cenas descritas, a lascívia entre Amaro e Amélia nos remete a um romance sensual. É nesse momento tão crucial que Amaro comete aquilo que acredita ser seu crime: a realização efetiva do seu desejo carnal, o fato irremediável que a igreja condenou os seus ministros, como uma espécie de amputação espiritual, em que o sacerdote parece distanciar-se cada vez mais de completar a sua existência na terra. Porém, o crime de Amaro Vieira parece ser produto do meio que o criou; é uma forma de fraqueza de sua condição humana; o homem, e não o padre comete o crime. Se tomarmos como referencial a ciência, a conduta de Amaro e Amélia é uma consequência de suas características, do meio e da época em que vivem. Se tomarmos como referencial a religião, a conduta de Amaro e Amélia é reprovável.

A trama proposta pelo escritor desnuda conflitos sociais entre a burguesia e o proletariado; entre a sociedade urbana e a sociedade rural, entre a ideologia conservadora e a liberal progressista. O romance critica violentamente a vida provinciana e o comportamento do clero através de seus ministros; uma grande parte dos ministros de Deus age com hipocrisia, dissimulação e o fazem ancorados no nome de Deus e nas suas posições sacerdotais. Eça privilegia a ciência e ataca a religião. Contudo, parece impelir o leitor a considerar Amaro um homem de caráter duvidoso por meio da escolha do título da obra: *O Crime do Padre Amaro*. A conduta de Amaro não é amenizada, justificada ou defendida através da ciência e tão pouco é reprovada, penalizada ou desmoralizada por meio da religião.

Na evolução da obra de Eça, em suas três versões escritas e reescritas ao longo de uma década (1875, 1876 e 1880), percebemos uma clara tentativa do autor de humanizar seus personagens. É importante ressaltarmos aqui, nessas considerações finais, que, para o estudo do romance *O Crime do Padre Amaro*, como de qualquer texto escrito, é fundamental atentarmos para a história de sua transmissão textual. No caso de *O Crime do Padre Amaro*, é imprescindível reportarmo-nos às três versões do romance. Quanto à humanização das personagens, empreendida pelo autor ao longo da escritura e na publicação de uma versão à outra, por meio da exposição de seus defeitos, desejos e atitudes controversas, Eça se propôs a nos apresentar um Amaro tão humano quanto à situação na qual se encontrava o permitia ser. Na primeira versão de 1875, publicada sem a autorização do autor, Amaro é um homem sem

escrúpulos que não mede esforços nem atitudes para alcançar o que deseja sem que isso, no entanto, macule sua imagem de exímio exemplo sacerdotal. Na segunda versão, publicada em 1876, a trama se desenvolve mais profundamente e Amaro nos aparece como um homem inescrupuloso sim, capaz de afogar seu filho recém-nascido em um córrego sim; mas, acima de tudo um homem fruto do seu meio, submetido a uma vida que não pode escolher; uma vida que lhe foi imposta por sua própria situação. Já na terceira versão da obra, em 1880, Amaro nos é apresentado como tão humano como qualquer um de nós pode ser. Amaro é capaz ainda de ser tão inescrupuloso a ponto de levar seu filho a uma “tecedeira de anjos” para que ela “cuide” dele, mesmo sabendo que a mulher tinha a fama de matar as criancinhas que lhe eram entregues; mas também, de arrepender-se ao longo de uma noite atormentada e voltar para requerer seu filho, e, comover-se com o enterro da jovem Amélia.

Segundo Antero de Quental, em uma carta endereçada a Eça a época da publicação da terceira versão de *O Crime do Padre Amaro*, o romance já estava acima de qualquer rotulação de escolas “aquilo não é realismo, nem naturalismo, nem Balzac, nem Zola: aquilo é a verdade, a natureza humana, que é o que faz as obras sólidas, não os sistemas, as escolas.” (REIS/CUNHA, 2000, p. 79). É clara a alusão de Antero à descrição da própria natureza humana, da vida real que Eça empreende com seu projeto *O Crime do Padre Amaro*. Eça aprimora sua narrativa atribuindo a seus personagens traços de humanidade, afastando-se assim de muitos dos pressupostos do Naturalismo. Seus personagens são movidos por desejos, vontades, pensamentos, emoções e ações humanas que os tornam de fácil identificação com o público leitor.

Já no Cinema, ocorre o processo inverso. A adaptação mexicana de 2002 nos apresenta um Amaro mais humano em seus defeitos e mais sensível em seus sentimentos. Porém, a adaptação portuguesa de 2005 traz um Amaro mais cínico, calculista e embrenhado de atitudes viciosas. Portanto, o projeto intentado por Eça, de tornar o Padre Amaro uma figura mais próxima de sua condição humana, ocorre às avessas em uma tentativa de aproximação da realidade contemporânea, como se justifica o filme português. Na versão de 1880 de *O Crime do Padre Amaro*, a contradição entre as obrigações morais e espirituais dos representantes do clero, e, as suas necessidades carnis são o fio condutor da narrativa. Na adaptação cinematográfica portuguesa, as necessidades carnis são mais evidenciadas do que na adaptação mexicana, e mais ainda, com a preocupação de não questionar as obrigações

morais e religiosas dos Padres. Ao longo da escritura e da publicação das três versões do referido romance, Eça vai aprimorando seus questionamentos sobre ambas.

Independente de ser acusada de diferir em termos de autoridade narrativa, mas de ser fiel ao “espírito da obra”, como a adaptação de *O Crime do Padre Amaro* pelo mexicano Carlos Carrera, ou, de causar reações controversas no público ao ser compreendida como uma violação do texto fonte, como a adaptação portuguesa de Carlos Coelho da Silva, a transposição de um texto escrito no século XIX para as telas do Cinema no século XXI reforça o caráter atemporal e universalista de Eça de Queirós. Em seu livro *O Crime do Padre Amaro*, que acabou tornando-se um projeto maior, mais arrojado, no qual Eça nos mostra a estagnação de uma humanidade presa a seus próprios conceitos morais e políticos. Em uma época de capitalismo voraz, de questionamento de valores e de intensa instabilidade emocional, na qual homens e mulheres, no papel de agentes de seus próprios destinos, se desconectam dos seus semelhantes, distanciando-se assim da possibilidade de estabelecer vínculos duradouros, as adaptações da obra de Eça que escolhemos analisar e discutir parecem caminhar na contramão do processo de humanização do perfil de Amaro; mas, no caminho exato da evolução de nossa sociedade.

Para Eça, é notável no percurso evolutivo do romance ao longo de uma década, a sociedade humana sucumbiria aos apelos de sua própria humanidade; porém, o que o Cinema nos revela é o homem optando pelo oposto: sucumbindo à sua própria *desumanização* gradativa. A escolha desse romance, em particular, para ser adaptado no século XXI, nos mostra que as questões levantadas por Eça, como a hipocrisia religiosa, o homem agindo em benefício próprio e lutando contra seus impulsos naturais, físicos e emocionais, ainda inquietam a humanidade.

Portanto, o caminho escolhido pelo Cinema para desumanizar a figura literária de Amaro, nos revela nosso próprio percurso de *desumanização*. As sensações que as idéias de Eça provocaram há quase dois séculos nos são tão reais por evocarem traços característicos de nossas limitações como humanos. Ao fecharmos o livro, ou ao subirem os créditos finais dos filmes, somos capazes de nos questionarmos sobre as decisões de Amaro, porque ele nos é tão real quanto à própria vida; tão *deshumano* quanto somos capazes de nos olharmos e de refletirmos sobre dúvidas, impulsos, atitudes contraditórias e incertezas que nos definem

como seres reais em constante conflito com nossa origem e algumas de nossas escolhas. Afinal, o que nos torna tão iguais em nossas diferenças é o mesmo que nos faz tão prisioneiros de nossa própria humanidade: nossos acertos e nossos erros.

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR, Flávio. Literatura, Cinema e Televisão Aproximações. In: *Literatura, Cinema e Televisão*. Pellegrini (et. al, org.). São Paulo: SENAC/ Itaú Cultural, 2003.

ALLEN, Graham. *Intertextuality*. Nova Iorque / Londres: Routledge, 2000.

AUMONT, Jacques. O ponto de vista. In: GEADA, Eduardo (org.). *Estéticas do cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

_____. *Conjunções-Disjunções-Transmutações*. Da Literatura ao Cinema e à TV. São Paulo: Annablume, 2005.

BARTHES, Ronald. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção*. Tradução: Vera Maria Pereira São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BAZIN, André. *O Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Por um Cinema Impuro*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

BLECUA, Alberto. *Manual de Crítica Textual*. Madrid: Editorial Castalia, 1983.

BLUESTONE, George. *Novels Into Film*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1957.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Sergio Micelli (org.). São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

BRANIGAN, Edward. *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*. New York: Mouton Publishers, 1984.

BROWNE, Nick. O espectador no texto: a retórica de *No tempo das diligências*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. Volume II. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

CASTRO, Ivo. *Enquanto os escritores escreverem...* (Situação da Crítica Textual moderna). Conferência Plenária, IX Congresso da AFAL. Campinas: 1990.

CEIA, Carlos. *E- Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/C/critica_textual.htm. Acesso em: 02/06/2008.

CHARTIER, Roger. *A História Hoje: dúvidas, desafios, propostas*. Seminário “CPDOC 20 Anos”. Volume 7, nº 13. Rio de Janeiro: 1994.

_____. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora UNESP/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

COMPANY, Juan Miguel. *El Trazo de la Letra em la Imagem: texto literário y texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 1987.

CRUZ, Paula. *Apropriações significativas: Das palavras aos actos*. Disponível em: <http://www.paulacruz.com/artigos>. Acesso em 10/09/2007.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

EISENSTEIN, Serguei M. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ECO, Umberto. *Conceito de texto*. São Paulo: EDUSP, 1984.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

_____. *Introduction to the Paratext: New Literary History*. Volume. 22, n° 2. Baltimore: John Hopkins University Press, 1991.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 3° edição. São Paulo: Loyola, 1993.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1979.

_____. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

JÚNIOR, António Salgado. *História das Conferências do Casino*. Lisboa: Tipografia da Cooperativa Militar, 1930.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

_____. *O texto do romance: estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

LEU JR., D.J.; KINZER, C.; COIRO, C. & CAMMACK, D.W. *Toward a Theory of New Literacies Emerging from the Internet and Other Information and Communication Technologies*. Disponível em: <http://www.readingonline.org/newliteracies/leu/2008>. Acesso em: 13/10/2008.

LUZES, Pedro. *Sob o Manto Diáfano do Realismo*. Lisboa: Fim de Século, 2001.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTÍN, Maria Elena Rodríguez. *Teorias sobre adaptación cinematográfica*. El cuento em red: Estudios sobre la Ficción breve. N°. 12. Granada: Universidad de Granada, 2005.

MARTINS, Ceila Ferreira. *Sobre o retorno à Filologia*. In: Livro de Resumos do VII Congresso nacional de Lingüística e Filologia. Rio de Janeiro: CIFEFIL, 2003. (p. 204).

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine: las estructuras*. Madrid, Siglo Veinteuno Ediotres S/A, 1978.

NORIEGA, Sánchez. *De la Literatura al cine: teoria y analisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, 2000.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa Verbal e Narrativa Visual: Possíveis Aproximações in: *Literatura, Cinema e Televisão*. Pellegrini (et. al, org.). São Paulo: SENAC/ Itaú Cultural, 2003.

PROUDHON. *De la justice dans la Révolution et dans l'Église: Nouveaux principes de philosophie pratique*. Paris: Seuil, 1968.

_____, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*
Paris: Seuil, 1939.

QUEIRÓS, Eça. Positivismo e Idealismo, In *Notas Contemporâneas*. Porto: Lello & Irmão, s.d..

_____. Idealismo e Realismo, In *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais Páginas Esquecidas*. Lisboa: Lello & Irmão, 1929.

RAMOS, Fernão. *Teoria Contemporânea do Cinema*. Volume. 2. São Paulo: SENAC, 2005.

REIS, Carlos. *Desastre Literário: Sobre a publicação d'O Crime do Padre Amaro de Eça de Queirós*, In Revista Semear. Volume1. Rio de Janeiro: Cátedra/ PUC- Rio, 2005.

_____. *As Conferências do Casino*. Lisboa: Alfa, 1990.

_____. *O Conhecimento da Literatura*. 4ª edição. Coimbra: Almedina, 2001.

_____. *O essencial sobre Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000.

_____ (org.) e CUNHA, Maria do Rosário e “O Crime do Padre Amaro” de Eça de Queirós. In: *O Crime do Padre Amaro – edição crítica das obras de Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2000.

ROSA, Machado da. *Eça, discípulo de Machado?* Porto Alegre: Fundo de Cultura, 1963.

SPAGGIAARI, Barbara e PERUGI, Maurizio. *Fundamentos da Crítica Textual*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

STAM, Robert. *Literature Through Film: Realism, Magic and the Art of Adaptation*. Oxford: Blackwell, 2005.

WOOLF, Virginia. *The Captain's Death Bed and Other Essays*. Londres: The Hogarth Press, 1950.

XAVIER, Ismail. Do Texto ao Filme: a trama, a cena e a construção do olhar no Cinema, In: *Literatura, Cinema e Televisão*. Pellegrini (et. al. org). São Paulo: SENAC/ Itaú Cultural, 2003.

_____. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FILMOGRAFIA

El Crimen del Padre Amaro

Direção: Carlos Carrera

Roteiro: Vicente Leñero

Intérpretes: Gael García Bernal, Ana Claudia Talancón, Sancho Garcia, Angélica Aragon, Luisa Huertas, Ernesto Gómez Cruz e outros.

México, 2002

O Crime do Padre Amaro

Direção: Carlos Coelho da Silva

Roteiro: Vera Sacramento

Intérpretes: Soraia Chaves, Jorge Corrula, Nicolau Breyner, Rogério Samora e outros.

Portugal, 2005

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)