

LITERATURA E CINEMA NO UNIVERSO QUEIROSIANO

Raquel Alves Franco¹ (UFF)

“Desde os primórdios da crítica literária o cinema suporta comparações com a literatura, por uma razão óbvia: ambas possuem formato narrativo”.

Robert Bay, “The Field of Literature and Film”

A arte de narrar histórias passou, desde o nascimento do Cinema, a integrar a gênese cinematográfica, correlacionando cinema e literatura através do processo de adaptação de obras literárias para o meio audiovisual. 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)

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. Tânia Pellegrini mais adiante completa:

“a câmera cinematográfica *mostra* que a noção do tempo que passa é inseparável da experiência perceptiva e visual [...] a câmera é uma espécie de olho mecânico finalmente livre da imobilidade do ponto de vista humano”. (Pellegrini, 2003, p.19)

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, e a literatura, a livre criação, tanto pelo leitor como pelo escritor, de símbolos mentais que proporcionam a transformação do texto escrito em imagem; a transcodificação busca dar uma nova posição ao conteúdo expresso:

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. E-mail para contato: quelfranco@gmail.com.

“No ano de 1945, Herbert Read destacava que a qualidade distintiva da arte de escrever se reduzia a uma palavra: visual. Para esse autor, a boa literatura devia transmitir imagens através de palavras, fazer ver a mente. E ainda, essa definição era aplicada ao que deveria ser um bom filme (...) Um processo compartilhado pela literatura e pelo cinema (...) ‘fazer ver a mente’, ‘transmitir imagens’”. (Martín, 2005, p.2)

Mais adiante, porém, ela salienta que embora o cinema e a literatura compartilhem a mesma função, transmitir imagens através de palavras, 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. Mc Farlane, citado por Pellegrini, 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. Mc Farlane ainda salienta que o público contribui de forma significativa nesse processo, embora as reações em relação às adaptações sejam de rejeição, movido pela curiosidade de “visualizar” a história. Sobre essa questão, Virgínia Woolf, em 1926, diz que o cinema é uma arte, a mais nova de todas, que nasceu completa, diferente das demais; 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 do livro:

“Se muito de nossos pensamentos e sentimentos estão conectados com a visão, algum resíduo de emoção visual que não serve para o uso do pintor ou do poeta pode estar aguardando o cinema”. (Woolf, 1926)

As questões levantadas por Woolf nos levam a 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.

Bluestone fala sobre as diferenças entre literatura e cinema apontando que 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. Mas Bluestone vai além ao salientar que ambos os meios possuem origens, público, modos de produção e recepção, em termos mercadológicos, diferentes. O livro pode ser considerado obra de um escritor individual, e recebida por um leitor também individual; portanto, o ato de ler deve ser compreendido como uma experiência pessoal e particular, concernente ao ambiente privado do leitor. Mas essa 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. Portanto, o leitor passa a se valer apenas do olhar para apropriar-se do texto. Todo o aparato da leitura, que em época mais remota era predominantemente

um ato sonoro e coletivo (leitura em voz alta), transformou-se em um ato solitário. 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. O livro, como produto final, também se torna um processo coletivo em vias de produção para comercialização (salientamos aqui o papel do editor e de todos os processos vividos pela obra até que esteja disponível para aquisição pública). Mais adiante, Bluestone aborda a relação existente entre a fidelidade da adaptação cinematográfica para com a obra literária que tem como fonte as mudanças que tanto espanto causam no público e na crítica em geral. O autor citado assinala que tais mudanças deveriam ser esperadas, uma vez que estamos lidando com uma alteração de informações de um meio no qual superabundam às palavras, que carregam consigo inúmeros significados e diversas possibilidades de representação imagética, para outro, no qual o impacto visual de um olhar construído sobre as palavras traz ao público capacidades interpretativas limitadas às imagens apresentadas.

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 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. Rifkin, citado por Pellegrini, afirma que a versão fílmica de um texto literário é uma ‘tradução’ de um ato de comunicação em uma ‘linguagem’ a um ato comunicação em outra ‘linguagem’, e que o conceito de tradução de um texto de ficção para um texto fílmico pode ser muito produtivo para o estudo do processo de transferência. Rifkin se atém à figura do narrador ao se referir ao processo de transferência do discurso; assim, a adaptação não precisa ser vista como uma violação da obra, e sim, como uma contribuição positiva, ou até mesmo uma abertura a novos caminhos para a compreensão da obra. Se a literatura utiliza o imaginário como fonte de trabalho, porque não aceitar a imaginação do cineasta como “leitura” cabível e validada pelo conteúdo da obra adaptada?

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 no sentido geral denominado “espírito da obra”. Segundo Christopher Orr, uma adaptação fílmica é um produto de sua própria cultura em um dado momento da História na qual é produzida, e também, da visão de um autor/ diretor sobre aquilo que vê em sua época. No caso de uma adaptação, podemos escolher dois caminhos relativos à questão da fidelidade 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; e, “livre adaptação” como uma contemporanização da estrutura narrativa sem responsabilidade com a fidelidade narrativo-literária da obra. Quando falamos em adaptação, certos termos são comuns, como deslocamento geográfico da trama, ou até mesmo cultural, e “contemporanização” dos fatos, em muitos casos com intuito de aproximar a linguagem e a trama da sociedade atual. Em ambos os casos citados, incluímos as duas adaptações da obra homônima de Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro*.

A obra veio a conhecimento do público em três versões, pois uma das características mais marcantes em Eça é o trabalho constante em seus escritos. 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 revisto. Em 1876, uma segunda versão é publicada em livro, alterada pelo autor e autorizada por ele. Chamamos de versão, pois nessa publicação vemos alterações importantes no curso da trama, com abundância de temas chocantes e detalhismos, e também, no caráter de seus personagens: Amaro, em um retrato que vai do romântico ao ironicamente embrenhado de cinismo, se envolve com uma jovem e bela beata, comete infanticídio, afogando a criança não desejada, fruto desse amor proibido que se tornara seu pecado; a personificação que o atormenta com o peso da culpa, sua rendição a luxúria que contrariava sua opção de vida celibatária. O descritivismo de Eça, embora muitas vezes polêmico, respeitava 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, 1979, p.23)

Na terceira versão da obra, publicada em 1880, e reeditada em 1889 pelo próprio autor, mostra 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 instituição igreja católica, uma educação religiosa que eleva o padre a condição de figura divinizada e o questionamento social sobre o celibato. Nesta terceira versão, Amaro não comete o infanticídio; mas, o calciona, o autoriza em uma

postura cínica e indiferente com os princípios que prega enquanto ministro dos valores divinos. *O Crime do Padre Amaro* é um romance de tese, tal qual *O Primo Basílio*, pois:

“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)

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 nomes conhecidos do público latino-americano como Gael Garcia Bernal, e Ana Cláudia Talancón. A repercussão na mídia dessa proposta de abordar questões tão delicadas, concernentes a igreja católica, em um país estritamente católico, foi estrondosa. Antes mesmo do início de suas filmagens muita polêmica já era criada no México, onde a censura e vários grupos ligados a Igreja Católica 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. A notoriedade e a controvérsia nas quais estava mergulhado, fez com que *El Crimen del Padre Amaro* fosse indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro no ano de 2003. 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 algumas modificações, não explicitando nenhuma preocupação com questões como a fidelidade narrativa para com a obra:

“... o cinema se inscreve, nos inícios de seu desenvolvimento histórico, dentro de uma determinada tradição novelesco-narrativa”. (Company, 1987, p.20)

Em *El Crimen del Padre Amaro*, além de um padre que mantém uma relação sexual com uma beata (Amaro), há outro que apóia uma guerrilha e luta contra o poder do tráfico em sua comunidade (Natalio), e, a corrupção personificada na Igreja, através da figura de um padre (Benito) que recebe dinheiro do narcotráfico para financiar a construção de um hospital para a cidade. Há ainda, a significação da hóstia sendo dessacralizada na figura de uma beata que a guarda para alimentar seus gatos, e também, nas crianças que a comem com manteiga na porta da igreja. 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 primeira versão do romance, publicada em 1876 em livro. Uma figura dividida entre seus sentimentos, sua “vocação” e as tentações do poder em um destaque dado ao lado melodramático da história diferentemente da ironia audaciosa e

sátira mordaz que tonifica a obra de Eça de Queirós. Na abordagem, o filme é transformado em um típico melodrama mexicano:

“A *escritura visual* do melodrama se juntaria assim com as preocupações de mostrar o mundo como um simples *dado a ver*, características do naturalismo literário”. (Company, 1987, p.21)

Essa aproximação da estética dessa adaptação com o melodrama televisivo mexicano, comum à 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.

Desse modo, entendemos que uma adaptação como essa é:

“um processo complicado pelo tempo passado e pela mudança de lugar, já que quanto maior seja o lapso de tempo, menor será a reverência face ao texto fonte e maior será a possibilidade de que o texto seja reinterpretado através dos valores do presente”. (Martín, 2005)

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 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. 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 a corrupção da igreja e o celibato clerical. 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.

Ao aprofundarmos o olhar sobre a questão das adaptações André Bazin afirma que: “a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito” e a adaptação em questão 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 da obra de 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, e a instigar o interesse do espectador do século XXI. Em relação aos autores do século XIX:

“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 de Queirós foi um visionário de seu tempo, e, reafirmando as diferenças entre adaptação e texto fonte, vemos que:

“O filme se torna uma coisa diferente da mesma forma que uma pintura histórica se torna algo diferente do evento histórico que ilustra”. (Bluestone, 1957, p.5)

Eça tinha a seu favor o estrito caráter da literatura de criar 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 chocantes como quando Amaro sonha com a imagem da Virgem Maria nua, ornada sensualmente, apenas, por seu manto. A criança gerada através da relação proibida entre o padre, e aqui, não uma beata, mas sim, uma mulher sensual 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, personificado na figura dessa criança indesejada, altera seu foco para a corrupção moral a 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, apesar de diferentes, trazem uma nova significação à obra queirosiana, pois 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”. (Aguilar, 2003, p.120)

Portanto, as sensações que a literatura provoca são diferentes das provocadas pelo cinema, uma arte com apenas um século de existência:

“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”. (Aguilar, 2003, p.120)

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). 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. Cinema e literatura são unidos por um ponto em comum:

“Prossegue Eco: narrativa literária e filme cinematográfico são artes de ação, eis seu ponto em comum. Partem de um processo imaginário de fabulação que, como produto humano, lhes é terreno de operação ou alicerce. A diferença entre um e outro está na articulação temporal de suas seqüências para o receptor (...) cinema e literatura (...) são criadores de mitos, no sentido aristotélico da palavra, isto é, de fabulações que engendram a possibilidade do reconhecimento da situação presente dos destinatários em relação aos parâmetros da cultura de que fazem parte”. (Aguiar, 2003, p.122)

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:

“Filmes, sinfonias, prédios, pinturas, assim como textos literários, constantemente dialogam entre si assim como dialogam com outras artes”. (Allen, 2000, p.174)

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:

“O cineasta já não se contenta em plagiar (...) propõe-se a transcrever para a tela, numa quase identidade, uma obra cuja transcendência ele reconhece *a priori*”. (Bazin, 1991, p.83)

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)

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)

Então, 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 apenas 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 enquanto humanos. Ao fecharmos o livro, ou ao subirem os créditos finais do filme, somos capazes de nos questionarmos sobre as decisões de Amaro, porque ele nos é tão real quanto à própria vida; tão humano quanto somos capazes de nos olharmos e reconhecermos em suas dúvidas, impulsos e incertezas. Afinal, o que nos torna tão iguais em nossas diferenças é o que nos humaniza: nossos erros.

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, Flávio. Literatura, Cinema e Televisão Aproximações in: Literatura, Cinema e Televisão. Org; Pellegrini (et. al). São Paulo: SENAC/ ITAÚ CULTURAL, 2003.

Allen, Graham. Intertextuality. Londres e Nova York: Routledge, 2000.

Andrews, Dudley. Adaptation in: Namore, James. Film Adaptation. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.

Bay, Robert. The Field of “Literature and Film” in: Film Adaptation. Org: NAMORE, James. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.

Bazin, André. O Cinema- Ensaios. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. SP: Brasiliense, 1991

Bluestone, Georges. *Novels Into Film*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1957

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

Martín, Maria Elena Rodríguez. *Teorias sobre adaptación cinematográfica. El cuento em red: Estudios sobre la Ficción breve*. Granada: Universidad de Granada, nº. 12, 2005.

Pellegrini, Tânia. *Narrativa Verbal e Narrativa Visual: Possíveis Aproximações in: Literatura, Cinema e Televisão*. Org; Pellegrini (et. al). São Paulo: SENAC/ ITAÚ CULTURAL, 2003.

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

Rosa, Machado da. *Eça, discípulo de Machado?* Lisboa: Ed. Presença, 1979, cap. IX

Woolf, Virginia. "The Cinema". In: *The Captain's Death Bed and Other Essays*. London: The Hogarth Press, 1950 (1926).

FILMOGRAFIA:

El Crimen del Padre Amaro

Realizador: Carlos Carrera

Intérpretes: Gael García Bernal, Ana Claudia Talancón, Sancho Garcia, Angélica Aragon, Luisa Huertas, Ernesto Gómez Cruz
México, 2002

O Crime do Padre Amaro

Realizador: Carlos Coelho da Silva

Intérpretes: Soraia Chaves, Jorge Corrula, Nicolau Breyner, Rogério Samora
Portugal, 2005