

Queirosiana

Estudos sobre Eça de Queirós
e a sua geração

ÍNDICE

Queirosiana n.º 27/28

Estudos sobre Eça de Queirós e a sua Geração

Director: Carlos Reis

Director-Adjunto: Orlando Grossesgesse

Conselho Editorial: Elsa Miné, Frank Sousa, Isabel Pires de Lima, Luiz Fagundes Duarte,

Manuel Pereira Cardoso, Maria do Rosário Cunha, Mário Vieira de Carvalho, Teresa de Mello
Breyner Andresen

Revisão: Irene Fialho, Orlando Grossesgesse

© Edição: Fundação Eça de Queiroz

Secretariado e Administração: Sandra Melo

Caminho de Jacinto, 3110

Quinta de Tormes

4640-424 Santa Cruz do Douro

© Edições Húmus, 2020

End. Postal: Apartado 7081 – 4764-908 Ribeirão – V.N. Famalicão

Tel. 926 375 305

E-mail: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde

1ª edição: Dezembro de 2020

Depósito legal: 54457/92

ISSN - 0872 - 1796

Apoio: Camões – Instituto da Cooperação e da Língua, I.P.

A revista *Queirosiana* tomará em consideração, para eventual publicação, os originais que lhe forem remetidos, sendo igualmente objecto de apreciação livros para resenha e notícia.
Aceita-se permuta.

5	Nota prévia
7	Os <i>Maias</i> como pretexto – Ideias impuras sobre o Brasil e Portugal nas adaptações do século XXI Carolin Overhoff Ferreira
31	Releituras audiovisuais de narrativas queirosianas Filomena Antunes Sobral
55	Sobre adaptações transculturais e trans-históricas: o caso de <i>El Crimen del Padre Amaro</i> (2002) de Carlos Carrera Margarida Esteves Pereira
71	Códigos trágicos Maria do Carmo Cardoso Mendes
81	Os <i>Maias</i> – o romance, o filme: diálogos (im) possíveis Irene Fialho, João Botelho, Carlos Reis
	Vária
91	Objeto, planta, animal – Sobre a naturalização das mulheres em <i>Os Maias</i> Diana Gomes Simões
105	Joaninha – a “flor de Flor da Malva” e a maturação de Jacinto Mónica Ganhão

- Nome de Código: Sintra* (Jorge Paixão da Costa/ 2007/ Portugal/ Televisão)
O Primo Basílio (Daniel Filho/ 2007/ Brasil/ Cinema)
Singularidades de Uma Rapariga Loura (Manoel de Oliveira/ 2009/ Portugal/ Cinema)
A Tragédia da Rua das Flores (Del Rangel/ 2012/ Brasil/ Televisão)
Os Maias (João Botelho/ 2014/ Portugal/ Cinema)

Sobre adaptações transculturais e trans-históricas: o caso de *El Crímen del Padre Amaro* (2002) de Carlos Carrera

Margarida Esteves Pereira

INSTITUTO DE LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS, UNIVERSIDADE DO MINHO

1. Introdução

Como referem Lipovetsky e Serroy (2010), vivemos hoje na era do “ecrã global”, uma era em que a realidade é constantemente mediada por um ecrã – desde o ecrã do computador à consola do jogo de vídeo, do telemóvel ao *tablet*, da fotografia digital ao GPS – e em que a página escrita do livro ou mesmo a página escrita do seu mais recente sucedâneo, o *e-book*, tendem a ser vistas com alguma distância por parte dos leitores mais jovens (ou até dos menos jovens). E não estamos já a falar de cinema quando falamos desta era do ecrã global, que, sendo o ecrã original, já deixou de ser há muito “o ecrã supremo” (cf. Lipovetsky & Serroy, 2010: 10); como referem os mesmos autores, falamos antes do “[e]crã vídeo, ecrã miniatura, ecrã gráfico, ecrã portátil, ecrã tátil: o século que se anuncia é o do ecrã omnipresente e multiforme, planetário e multimidiático” (*ibidem*). Neste contexto, cada vez mais os académicos são confrontados nas suas aulas com jovens cujas referências culturais tendem a ser mais audiovisuais do que literárias e, por outro lado, tendem também a ser mais populares do que eruditas.

Se tivermos em atenção a distância que medeia entre a linguagem utilizada no romance realista oitocentista e a linguagem que permeia a realidade dos jovens que neste momento frequentam cursos de literatura nas nossas universidades; se, por outro lado, aliarmos essa distância à proximidade da linguagem audiovisual, encontraremos algumas das explicações para a cada vez maior utilização de adaptações cinematográficas, quer nas aulas de literatura, quer em cursos, que proliferam, de Estudos de Literatura e Cinema. Não

nos parece que possamos, contudo, perceber nessa utilização uma ameaça ao estudo da literatura.

Em *The Use and Abuse of Literature* (2012), Marjorie Garber faz um apelo à necessidade do uso da literatura, não só como um modo de conhecimento cultural ou de “entretenimento” e prazer, “mas antes uma forma de pensar” (Garber, 2012: 7) ¹ – “a way of thinking”, nas palavras de Garber. A autora refaz deste modo um velho argumento de F. R. Leavis quando o eminente crítico de Cambridge se referia ao estudo literário como uma “disciplina da inteligência”.² Porém, as razões que a levam a fazer este apelo são bem diferentes das de Leavis, pois prendem-se com o declínio massivo da literatura (e da leitura) como uma disciplina crucial e a concomitante ascensão da cultura visual como um código cultural fundamental entre as camadas mais cultas da população. Nesse sentido, não custa a perceber a tentação da utilização da adaptação cinematográfica como fator de aproximação, por exemplo, ao texto realista, o qual é muitas vezes abordado com dificuldade por leitores menos experientes.

Neste contexto, parece-nos que o aparecimento de disciplinas sobre literatura e cinema se tornou de alguma forma central na academia. Nos últimos anos temos assistido a uma grande proliferação dos estudos sobre adaptação não só estritamente ligados ao campo dos estudos de cinema, embora muito tenha sido feito ultimamente neste âmbito específico. As disciplinas de literatura e cinema tornaram-se comuns nos currículos dos nossos cursos de humanidades, o que pode ser de algum modo entendido como um sinal da difícil negociação que os professores de literatura têm de fazer para ir ao encontro das expectativas culturais de gerações de jovens adultos (e até de alguns menos jovens) para quem a literatura não é já um referente cultural óbvio.

Uma das consequências mais diretas da disseminação dos cursos de literatura e cinema são, desde logo, o aparecimento de vários estudos sobre as questões teóricas e práticas ligadas aos processos adaptativos e a uma reflexão sobre questões de adaptação cinematográfica. No que a esta última diz respeito, os vários estudos que têm vindo a lume parecem assumir que a visão

1 As citações retiradas dos textos em língua inglesa foram traduzidas para português pela autora do artigo.

2 Em vários dos seus ensaios sobre este assunto, Leavis define a sua conceção do estudo literário, da qual as palavras seguintes são um exemplo ilustrativo: “O estudo da literatura tem o seu lugar central na educação liberal porque, levado a cabo corretamente, envolve uma disciplina da inteligência que é ao mesmo tempo um treino da sensibilidade – percepção, resposta qualitativa e juízo crítico. Esta disciplina é a que começa como a análise de ‘crítica prática’ de passagens e poemas críticos” (Leavis, 1986: 172).

menos construtiva a tomar quando se faz uma análise comparativa de um filme com um texto literário que lhe serve de base é a, assim chamada, análise de fidelidade. Isto é, uma análise que procura ‘ler’ o filme em termos da sua proximidade ao romance no qual é baseado. Isso acontece, naturalmente, no que diz respeito ao romance clássico ou mais precisamente ao romance que se tornou um paradigma de classicismo romanesco por força do lugar central que ocupa no cânone literário nacional ou mesmo mundial.

A rejeição da assunção de fidelidade tem já um longo historial nos estudos de adaptação cinematográfica. Podemos lembrar um livro de George Bluestone, de 1957, com o título *Novels into Film*, onde este crítico refere a impossibilidade de uma abordagem comparativa tendo em conta a inerente especificidade de cada um dos meios, que são de tal forma diferentes que é absurdo tentarmos fazer a avaliação de um em relação ao outro. Refere ele: “É tão infrutífero dizer-se que o filme A é melhor ou pior do que o romance B como afirmar-se que o Edifício Johnson de Wright é melhor ou pior do que o *Lago dos Cisnes* de Tchaikovsky” (Bluestone, 2003: 5-6).

A tese da especificidade foi recuperada por Robert Stam nos seus estudos sobre adaptação (cf. Stam, 2005). Robert Stam propõe a noção de “diferença automática” na avaliação das diferenças entre literatura e cinema. Para este teórico, a literatura e o cinema distinguem-se acima de tudo por uma diferença automática do próprio meio, seja por força dos processos produtivos envolvidos, seja por causa das linguagens utilizadas. Relativamente aos processos produtivos, Stam refere que “[e]nquanto as escolhas de um romancista são razoavelmente independentes de questões de orçamento – tudo o que um escritor precisa é de tempo, talento, papel e caneta – os filmes estão desde o início imersos em tecnologia e comércio”, isto é, “estão desde logo profundamente constrangidos por questões financeiras e materiais” (Stam, 2005: 16). Relativamente à questão das linguagens, Stam recorda-nos que a linguagem do cinema é profundamente compósita e que, portanto, o cinema é verdadeiramente uma forma de arte interartística, no sentido em que “tem ao seu dispor os processos visuais da fotografia e da pintura, o movimento da dança, o décor da arquitetura, as harmonias da música e a performance do teatro” (*idem*, 24).

Contudo, como é referido por Brian McFarlane num artigo intitulado “It Wasn’t Like that in the Film...”, ainda persistem o tipo de avaliações que insistem em validar ou não uma adaptação relativamente ao modo como esta se aproxima ou afasta do texto precursor (McFarlane, 2007: 4). As razões do preconceito são muitas e variadas e foram apontadas por vários teóricos destas questões, nomeadamente, por Robert Stam (cf. Stam, 2005: 3-8).

Segundo este autor as “raízes do preconceito” notam-se desde logo na linguagem usada pela crítica para falar sobre adaptação, que não raro adota um tom “profundamente moralista”, apropriando-se de palavras como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “bastardização”, “vulgarização” ou “dessacralização” para se referirem às adaptações cinematográficas (cf. Stam, 2005: 3). Um dos preconceitos principais está talvez ligado à questão da originalidade da obra de arte. Há uma ideia persistente de que o filme derivado de um romance não passa de uma cópia e, portanto, uma obra de arte derivativa e inferior. Brian McFarlane contesta esta ideia, defendendo que “[o] filme tem o direito de ser julgado como cinema; em seguida, uma das muitas coisas que ele também é, é uma adaptação (é também o produto de um sistema de produção particular, um filme de género, parte de uma tradição fílmica nacional, etc.)” (McFarlane, 2007: 9). Por outras palavras, McFarlane chama a nossa atenção para o quanto é redutor olharmos para um filme exclusivamente com o nosso conhecimento da obra literária em que este é baseado.

Outras teorias da adaptação, como a já referida de Robert Stam ou a de Linda Hutcheon, preferem enfatizar uma abordagem intertextual, focando-se, como é referido por Linda Hutcheon em *A Theory of Adaptation*, “nas adaptações como adaptações” (Hutcheon, 2006: 4). Diz-nos esta autora: “a adaptação é uma forma de intertextualidade: experimentamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos através da nossa memória de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (*idem*, 8) ou “repetição sem replicação” (*idem*, 7). A abordagem intertextual descrita por Hutcheon ou por Stam redireciona o nosso interesse nas adaptações da análise comparativa sobre a fidelidade para um quadro em que a adaptação como produto cultural é vista de forma autónoma. Esta abordagem deixa claro, como é referido por Stam, “o que é verdadeiro sobre todas as formas de arte – que elas são todas, em algum nível ‘derivativas’” (Stam, 2005: 45). Ambos estes teóricos fazem, nesse sentido, um interessante paralelo entre a teoria evolucionista de Darwin – e o papel que a adaptação aí desempenha – e a adaptação conforme é entendida nos estudos culturais e/ou literários. Refere Hutcheon a este propósito:

As histórias também evoluem por adaptação e não são imutáveis através dos tempos. Às vezes, como na adaptação biológica, a adaptação cultural envolve migração para condições mais favoráveis: as histórias viajam para novas culturas e meios diferentes. Em resumo, as histórias adaptam, tal como são elas próprias adaptadas. (Hutcheon, 2006: 31)

Gostamos de ter em conta esta ideia derivativa de todas as obras de arte no momento em que abordamos uma adaptação cinematográfica, tal como o fazemos no momento em que abordamos uma performance teatral. Até porque, como muito bem explicou André Bazin, num ensaio primeiramente publicado na década de 1950, “Por um Cinema Impuro”³, o problema não é novo, tratando-se antes daquele que diz respeito à “influência recíproca das artes e da adaptação em geral” (Bazin, 1992: 93).

Como já referimos num artigo anterior (cf. Pereira, 2016: 276–81), se é certo que estas ideias se podem aplicar a todas as adaptações cinematográficas, parecem tornar-se particularmente profícuas nos casos em que a adaptação se impõe como um processo abertamente transcultural e trans-histórico⁴, pois nesse caso parece haver um reforço do carácter intertextual da narrativa. É o caso de adaptações como *O Crime do Padre Amaro*, do mexicano Carlos Carrera, que apropriam mais ou menos extensivamente uma narrativa particular, transpondo-a para um contexto histórico e/ou cultural completamente diferentes. Este tipo de adaptação propõe um movimento de re-localização ou, como refere Julie Sanders (usando um termo que pede emprestado a Gérard Genette), um movimento de “proximização” (proximização) (Sanders, 2010: 20).⁵ Nestes casos, como nos explica Sanders, a adaptação contém “camadas mais fundas de transposição, realocizando os textos de base não apenas genericamente, mas em termos culturais, geográficos e temporais” (*ibidem*). Como é referido por Linda Hutcheon no capítulo quinto de *A Theory of Adaptation*, trata-se de uma questão de redefinição dos contextos, quer culturais, quer temporais (cf. Hutcheon, 2006: 142–148). Parece-nos que, deste modo, a questão da fidelidade à fonte original ficará ainda mais distante, porque as diferenças entre os dois textos tornam-se demasiado óbvias para que o filme possa parecer estar a tentar de algum modo transpor uma qualquer essência da história que lhe serve de inspiração.

3 O ensaio de Bazin, compilado no segundo volume da coletânea de ensaios *Qu'est-ce que le cinéma?* (1959) surgiu primeiramente publicado na antologia *Cinéma: un œil ouvert sur le monde* (1952).

4 Os termos transcultural e trans-histórico são aqui utilizados para referir adaptações que se baseiam em textos produzidos em contextos geográficos e temporais e, portanto, culturais e históricos muito diferentes. A expressão “adaptação transcultural” é usada em *A Theory of Adaptation* (Hutcheon, 2006: 145).

5 O termo usado por Sanders é “proximisation”, embora o termo que surge na tradução inglesa de *Palimpsestos*, de Gérard Genette, seja “proximization”, a partir do termo francês “proximisation”. Em *Palimpsestes: Littérature au second degré* (1982), Gérard Genette refere que “le mouvement habituel de la transposition diégétique est un mouvement de translation (temporelle, géographique,

Esse é o caso do filme *El crimen del Padre Amaro*, um filme mexicano de 2002, realizado por Carlos Carrera e adaptado por Vincente Leñero do romance homónimo de Eça de Queirós, uma adaptação que coloca a história no México rural, em pleno século XXI. Não é caso único, uma vez que este romance foi posteriormente alvo de uma outra adaptação que o relocaliza mais uma vez para o nosso tempo – que é o filme de Carlos Coelho da Silva de 2005 (embora neste caso a narrativa se mantenha em Portugal, mas não em Leiria). Este tipo de adaptação trans-histórica e transcultural tem sido bastante recorrente no panorama de adaptações recentes e, nesse sentido, parece-nos que ganharia muito em ser visto de forma integrada.

Alguns exemplos deste tipo de adaptação no panorama do cinema inglês e americano foram casos de grande sucesso comercial, como por exemplo: *Bride and Prejudice* (real. Gurinder Chadha, 2004), que adapta o romance *Pride and Prejudice* de Jane Austen, transpondo-o para o contexto da globalização e situando-o na Índia (mas também em Los Angeles e Londres). Uma outra transposição para a Índia contemporânea de um romance clássico é *Trishna* (real. Michael Winterbottom, 2011), uma adaptação de *Tess of the d'Urbervilles* de Thomas Hardy, do realizador inglês Michael Winterbottom, o qual parece ter um particular apreço pelas obras de Hardy – tendo em conta que *Trishna* é já a terceira adaptação que faz de romances de Thomas Hardy. O mesmo realizador fez uma outra adaptação transcultural do romance *The Mayor of Casterbridge*, de Hardy, com o título *The Claim* (2000), que transpõe este romance vitoriano para o contexto da corrida ao ouro da Califórnia da segunda metade do século XIX. O filme *Great Expectations* (dir. Alfonso Cuarón, 1998) transpõe o romance de Dickens para a Nova Iorque do final do século XX. Também de Dickens, temos a transposição de *Oliver Twist* para a África do Sul contemporânea em *Boy Called Twist* (dir. Tim Greene, 2004). Há ainda o caso muito famoso, ainda nos anos noventa, da transposição do romance de Jane Austen, *Emma*, para Beverly Hills, no filme *Clueless* (1995).

Em Portugal, há exemplo da transposição do romance de Dickens *Hard Times* por João Botelho com o título *Tempos Díficeis* (1988), que fez uma adaptação deste romance para o Portugal do final do século XX. Por outro lado, em Portugal houve alguma tendência (não muito acentuada, é certo), de trazer para a contemporaneidade narrativas clássicas, como é o caso do já aqui referido *O crime do Padre Amaro* (2005), do realizador Jorge Coelho, mas também a adaptação livre do romance de Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição*, com o título *Um Amor de Perdição* (real. Mário Botelho, 2008).

O já referido movimento de “proximização” ou “proximização”, que é feito

râneo, efetua uma atualização do texto para um público jovem a quem um romance do século XIX pode não interessar. Isto é de particular importância para o cinema mais comercial, onde se parte do princípio que o filme tem de atrair público suficiente para gerar receita. Muitos destes filmes tiram partido das qualidades melodramáticas ou sensacionalistas dos romances do século XIX, realçando qualidades contemporâneas desses mesmos romances. Por exemplo, o filme *Trishna* parece tirar partido do carácter eminentemente sensacionalista de uma história que põe em questão normativos sexuais vitorianos, mas acentuando a qualidade mais sensacionalista da relação sexual entre o casal Trishna/Jay.⁶

Contudo, os filmes referidos anteriormente, aos quais podemos juntar a adaptação mexicana sobre a qual nos centraremos mais um pouco, equacionam outras questões, pois para além de fazerem uma recontextualização histórica também efetuam uma transposição geográfica/ transcultural e transcultural dos textos que lhes servem de base. Nestes casos, parece mais do que apropriado questionarmo-nos sobre as razões que estão subjacentes a tais adaptações dos clássicos do romance realista, tendo em conta que a distância geográfica, histórica e cultural fazem gerar narrativas radicalmente diferentes daquelas que são apropriadas.

De acordo com Brian McFarlane e Linda Hutcheon, algumas das razões que levam os realizadores e/ou os produtores a adaptar os clássicos literários prendem-se, entre muitas outras, com questões de reconhecimento e de prestígio na escolha de uma forma de arte já estabelecida e respeitada, isto é, uma exploração do “capital cultural” dos romances adaptados e, consequentemente, desse modo, conseguir chegar a um maior número de pessoas, isto é, atrair público(s) (cf. McFarlane, 2007; cf. Hutcheon, 2006: 4-5 e 85-92). Por outro lado, como é referido por Linda Hutcheon, há também por parte de muitos realizadores uma vontade de prestar homenagem a textos pelos quais nutrem um particular apreço, muitas vezes tentando emulá-los através de uma outra forma de arte. Uma outra razão que subjaz às adaptações é a necessidade de colocar em questão as ideias presentes no texto de partida, questionando-o e não-raro proporcionando interpretações alternativas através da reescrita do texto. Pode haver, nesse caso, lugar à introdução de cenas que não estavam presentes no texto original, que permitem, por exemplo, fazer uma interpretação mais feminista ou uma interpretação particularmente pós-colonial, desestabilizando ou, pelo contrário, reforçando hipóteses de significado que poderiam ou não estar latentes no texto de base.

Por outro lado, muitas destas adaptações transculturais são também elas produções transnacionais, tendo equipas e, principalmente, financiamento provindo de vários países e muitas vezes atravessando continentes. Como é referido por vários críticos que têm publicado trabalho sobre cinema transnacional (cf. Ezra & Rowden, 2006; Shohat & Stam, 2003: 1-17; Desai, 2004: 1-33; Higson, 2006: 15-25), a produção cinematográfica é hoje em dia um assunto global. De um certo ponto de vista a ideia de um cinema transnacional/globalizado pode ser aquele que é feito a partir da grande indústria de Hollywood, com a sua capacidade de produzir filmes à escala global. Não é, porém, nesse sentido que empregamos aqui o termo, uma vez que “transnacional” também se pode referir a um tipo de cinema contra-hegemónico, produzido a partir dos “interstícios das formações sociais e das práticas cinematográficas” (Naficy, 2006: 111) – para utilizar uma formulação posta a circular por Hamid Naficy. De um ponto de vista económico, muitos filmes são recentemente produzidos a uma escala global, reproduzindo de algum modo o que se passa na maior parte dos sectores económicos, com “a aceleração das correntes de capital globalizadas e um clima geopolítico em mutação” (Ezra & Rowden, 2006: 1). Como é referido por Elizabeth Ezra e Terry Rowden a produção fílmica reflete, desse ponto de vista, “o declínio da soberania nacional como força reguladora da coexistência global” (*ibidem*). Por outro lado, houve uma óbvia alteração na forma de circulação dos filmes, que começou com a introdução do vídeo e do DVD e que atingiu uma outra dimensão com a utilização da internet, o que veio acentuar a transnacionalidade das práticas culturais, uma vez que possibilita uma mediação extensiva e globalizada de práticas culturais nacionais/territoriais. Como é referido por Arjun Appadurai no influente *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (1997), por um lado, “a mediação eletrónica transforma mundos de comunicação e conduta preexistentes” (Appadurai, 1997: 3) e, por outro, permitem chegar a comunidades desterritorializadas de um modo mais direto.

De algum modo, o cinema transnacional, ou a prática cultural de um cinema transnacional, transcende a ideia de um cinema “nacional” e pode ser entendida como um conjunto de práticas produtivas, mas também como um conjunto de práticas culturais de ler o cinema nacional num momento em que a cultura começa a ser entendida no confronto com a globalização. Como referem Will Higbee e Song Hwee Lim no primeiro número da revista académica *Transnational Cinemas*, podemos olhar para

[e]sta mudança para o transnacional como sendo encorajada por uma insatisfação generalizada expressa pelos académicos que trabalham nas áreas das

humanidades (em particular na sociologia, na teoria pós-colonial e nos estudos culturais) com o paradigma do nacional como meio de entender a produção, o consumo e a representação da identidade cultural (quer individual, quer coletiva) num mundo cada vez mais interligado, multicultural e policêntrico (Higbee & Lim, 2010: 8).

Um bom exemplo dessa interligação e multiculturalidade poderá ser a forma como alguns realizadores ‘apropriam’ clássicos da literatura ocidental, adaptando-os a circunstâncias temporais e geográficas radicalmente diferentes, como é o caso do filme *O Crime do Padre Amaro* de Carrera. Naturalmente, de um ponto de vista económico, é indubitável que o facto de se ter escolhido fazer um filme sobre um romance realista português do século XIX contribuiu e muito para a sua distribuição em mercados onde o cinema latino-americano não tem tanta penetração, como é o caso de Portugal, por exemplo. Trata-se de um filme que foi produzido recorrendo a financiamentos variados e é, além disso, uma produção verdadeiramente transnacional, estando registado como um filme mexicano, argentino, espanhol e francês. Acima de tudo, um filme que se baseia na narrativa de um romance realista, europeu, da segunda metade do século XIX, transpondo-a para a sociedade mexicana do início do século XXI promove muito abertamente a sua qualidade transnacional, trans-histórica e transcultural. Que efeitos isso poderá ter sobre a própria narrativa do filme é algo que poderemos analisar.

O romance *O Crime do Padre Amaro*, publicado pela primeira vez entre fevereiro e abril de 1875 na *Revista Ocidental*, foi alvo de reescritas várias por parte de Eça, tendo conhecido, como se sabe, três diferentes versões – a segunda, de 1876 (julho), a primeira versão em livro, e a terceira, que viria a lume em 1880. Trata-se de um romance em que Eça de Queirós – aproveitando a sua breve passagem pela cidade de Leiria para onde tinha ido em julho de 1870, nomeado administrador do concelho –, retrata essencialmente a vida de uma cidade de província no Portugal oitocentista. Aquilo que vemos espelhado no romance de Eça é uma sociedade fortemente marcada pela atmosfera de vício e corrupção moral promovidos pela Igreja Católica. Para representar essa atmosfera, o romance vai contar a história dos amores ilícitos entre o Padre Amaro e a jovem Amélia, assim denunciando o poder de uma instituição que oprime uma população largamente ignorante, principalmente, através da manipulação das mulheres, mas não só. Por outro lado, o romance tece também uma dura crítica ao celibato que é exigido ao clero e à hipocrisia do voto de castidade. *O Crime do Padre Amaro* é o primeiro de uma série de romances realistas onde Eça se predispõe a denunciar a decadência da sociedade portu-

guesa. Relembrando o que o próprio refere numa carta a Rodrigues de Freitas (carta de 30 de março de 1878), a respeito de *O Primo Basílio*:

O que queremos nós com o Realismo? ... Fazer o quadro do mundo moderno, nas feições em que ele é mau, por persistir em se educar segundo o passado; queremos fazer a fotografia, ia a dizer a caricatura do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc. E apontando-o ao escárnio, à gargalhada, ao desprezo do mundo moderno e democrático – preparar a sua ruína. (*apud* Reis, 2001: 437)

Este propósito de denúncia da decadência do Portugal burguês e católico é notório também no romance aqui em apreço, o qual é de tal modo provocador que a natureza do próprio crime cometido pelo Padre Amaro altera substancialmente de umas edições para as outras. Enquanto na primeira edição do romance, em forma de folhetim, o Padre Amaro é ele próprio responsável pela morte do seu filho, nascido da relação ilícita com Amélia, na última e definitiva versão esse ato é delegado a uma tecedeira de anjos. Conforme é referido pelo crítico Alexander Coleman, as alterações introduzidas por Eça às diferentes versões parecem radicar no propósito de alargar a paleta social descrita na narrativa e redirecionar o “oprobrio moral” do Padre Amaro para a própria sociedade decadente” (Coleman, 1980: 140).

A “decadência moral de uma sociedade decadente” é, de facto, o que nos é dado ver no filme de Carlos Carrera, *El crimen del Padre Amaro* (2002), apesar das óbvias alterações na narrativa, e o filme é recebido no México com a contestação da Igreja Católica.⁷ Embora o realizador tenha feito declarações em que afirma não ter querido contestar ou criticar a Igreja Católica, também referiu, por outro lado, ter escolhido fazer esta adaptação porque a queria “relacionar com o estado das coisas na sociedade mexicana e com certos membros da Igreja Católica em particular” (*apud* Rodriguez, 2002: 62).

O filme começa com a chegada de um jovem padre, Amaro (interpretado pelo ator Gael García Bernal), a Los Reyes, uma aldeia do México, onde vai exercer sob as ordens do padre Benito Díaz (interpretado pelo ator Sancho Gracia). Aí conhece a jovem Amélia (Ana Claudia Talacón) por quem se vai

apaixonar e manter uma relação, acabando a jovem por engravidar. Nos seus traços mais largos, a narrativa não está muito longe da história do romance de Eça de Queirós. Contudo, neste caso, a fonte de escândalo é adensada (na verdade, é atualizada para os dias de hoje) quando a jovem Amélia é levada por Amaro a fazer um aborto clandestino, no decorrer do qual acaba por morrer.

Nesta versão, que transporta a narrativa para o México rural do século XXI, somos confrontados com a história de Amaro e Amélia tendo como pano de fundo as inter-relações entre a Igreja Católica mexicana e os poderosos cartéis de droga, que visa claramente mostrar a decadência moral da sociedade e o envolvimento da Igreja na mesma. Por outro lado, a ideia do celibato dos sacerdotes é confrontada e criticada de forma semelhante à do romance de Eça de Queirós através da história do amor ilícito do Padre Amaro e da menor Amélia, bem como através da relação entre a mãe de Amélia (Augustina Sanjuanera) e o Padre Benito Díaz (emulando a relação no romance entre a mãe de Amélia e o Cónego Dias). Contudo, altera-se a percepção do pecado cometido pelo padre, uma vez que notoriamente este filme pretende revelar a hipocrisia de uma igreja que não só se revela contra o matrimónio dos padres, mas também culpabiliza as mulheres das falhas que cometem relativamente ao seu próprio voto de castidade. Uma Igreja que se mantém a favor da penalização do aborto, mesmo no caso em que, como aqui, induzem as mulheres a fazê-lo. Por outro lado, no caso do México hoje introduz-se a corrupção da igreja católica através das ligações ao dinheiro proveniente do narcotráfico.

O homicídio da criança nascida a partir da relação entre Amaro e Amélia é substituído no filme pelo aborto clandestino, que provoca a morte de Amélia, mais uma vez uma escolha polémica, que deu origem a uma contestação por parte dos movimentos pró-vida no México.⁸ Embora muito do que Roland Barthes chama funções narrativas⁹ sejam alteradas de uma narrativa para a outra, a verdade é que a maioria das funções de personagem são mantidas e, através delas, os principais objetivos críticos dos enredos. Assim,

8 Na mesma notícia *online* já aqui citada diz-se que os Movimentos Pró-Vida promoveram uma campanha para censurar o filme (*cf.* “México: La polémica del Padre Amaro”, <http://news.bbc.co.uk/1/hi/spanish/misc/newsid_2198000/2198500.stm>)

9 No seu estudo sobre a transfeência narrativa do romance ao filme, Brian McFarlane utiliza a terminologia e os conceitos narratológicos explorados por Roland Barthes em “Introduction à l’analyse structural du récit” (1966). Assim, McFarlane refere-se ao processo de adaptação em termos da transfeência narrativa que ocorre quando se passa de um romance a um filme e distingue

7 Podem-se ainda encontrar *online* alguns ecos da controvérsia gerada pelo filme na sociedade mex-

bom padre Ferrão. No filme, podemos ver a reprodução desta credulidade e passividade na forma como Amélia está vinculada ao discurso da Igreja Católica, confiando sempre na palavra de Amaro. Por exemplo, a primeira vez que eles discutem o que fazer sobre a sua gravidez, Amaro sugere que ela vá para fora ter o filho, dando-o para adoção. Ela rebela-se contra isso, mas acaba por decidir fazer o que Amaro deseja, depois de uma discussão em que é agredida por ele. Embora ela própria preferisse ter o bebê e criá-lo, torna-se vítima das circunstâncias e das decisões dos outros, tal como a Amélia de Eça. Se é verdade que o filme altera substancialmente a forma como Amélia morre, no sentido de chamar a atenção para as consequências nefastas do aborto ilegal para as mulheres, não deixa de ver a personagem feminina como uma vítima, colando-se, nesse sentido, talvez de forma um pouco anacrônica, ao texto de Eça.

Num artigo já aqui referido, no qual analiso o modo como algumas adaptações de romances do século XIX reproduzem contextos e modos de vida dessa época na contemporaneidade, questiono a razão destas narrativas perpetuarem padrões de sexualidade feminina, que em grande medida se tornaram anacrônicos no ocidente. Como aí refiro, alguns filmes parecem revelar uma tendência para reproduzir na contemporaneidade, e numa realidade geográfica outra, padrões sexuais considerados obsoletos nos países ocidentais (Pereira, 2016: 286-287). No caso específico do filme *El crimen del padre Amaro*, há de algum modo uma reprodução, que poderíamos declarar demasiado fiel à ideologia sexual de uma época, que é transposta de modo tão decalcado do romance de Eça de Queirós. Aí, podemos perceber uma desvalorização completa do papel das mulheres na sociedade do século XIX através de retratos de mulheres passivas, crédulas, abnegadas e totalmente desprovidas de racionalidade e autonomia; no filme, reproduzem-se esses estereótipos do feminino, sem questionamento ou qualquer hesitação.

Esta será apenas uma das indagações com a qual podemos confrontar a tendência de reproduzir em contextos geográficos e temporais muito diferenciados de histórias que parecem ter perdido a validade nos contextos sociais em que foram originalmente escritas. Não negamos que, como referem alguns críticos aqui invocados, as artes vão sempre reutilizar, reproduzir, reescrever, reatualizar as histórias e os géneros do passado e que isso demonstra, conforme é referido por Linda Hutcheon (cf. 2006: 32), a sua capacidade de sobrevivência – ou ‘persistência numa cultura’. Isso implica, porém, que as adaptações façam isso mesmo, isto é, que se adaptem a ambientes históricos e culturais diferenciados. Para tal é necessário que tenham em conta as

encontramos aqui, como em Eça: membros do clero corruptos e completamente desinteressados das suas funções pastorais (embora no romance, o clero seja retratado em tons um pouco mais ácidos, compondo um grupo de pessoas mais desprezíveis); pessoas ignorantes cujo sentimento religioso parece dever mais ao medo e superstição do que a uma necessidade espiritual particular; e, no seu conjunto, uma interpretação muito próxima dos dois protagonistas, Amélia e Amaro. Mesmo uma figura tão dissemelhante como a do padre Natalio – no filme um padre envolvido com os camponeses guerreiros e um seguidor da teologia da libertação – pode ser vista como uma possível transposição da figura de uma outra personagem do romance, o bom padre Ferrão, a única personagem clerical confiável no romance de Eça.

No caso do protagonista masculino, ele é retratado no filme, numa possível interpretação do romance, como um produto da sociedade em que vive, que transforma um jovem, que nos impressiona ao princípio como sendo bem-intencionado, apenas saído do seminário, num padre calculista e corrupto, pronto a servir plenamente a instituição onde está integrado e os seus próprios interesses de ascensão hierárquica. No final do filme somos lembrados dessa transformação quando Amaro é abordado pelo camponês a quem havia prestado auxílio na cena inicial, enquanto espera por Amélia no exterior da clínica ilegal onde a tinha levado para realizar o aborto. Assim, no início do romance vemos um jovem íntegro, pronto a ajudar quem dele precisa – quando o autocarro em que viajava a caminho de Los Reyes é assaltado por um grupo de bandidos armados, está pronto para dar todo o dinheiro que tem ao pobre camponês que viaja a seu lado, numa clara demonstração de virtude cristã. Já no final, encontramos o sacerdote hipócrita que é incapaz de assumir o seu relacionamento com Amélia, escondendo com perícia o propósito da sua presença naquele local.

Em relação a Amélia, temos também uma representação próxima da personagem que aparece no romance de Eça de Queirós. Isto significa que a representação estereotipada do século XIX de Amélia como uma jovem mulher passiva, inocente e ignorante (a típica *fallen woman* do romance oitocentista) é transportada para o século XXI do México rural. Trata-se de uma personagem mais jovem, é certo, mas ainda assim replicando os estereótipos de passividade feminina e credulidade que podemos encontrar na sua homóloga do século XIX. Ao ler *O Crime do Padre Amaro* somos confrontados com uma heroína feminina que é extremamente débil e passiva, sempre propensa a ceder ao que os outros pensam ser melhor para ela, seja a sua mãe e o Cónego Dias, seja o Padre Amaro, ou mesmo, no final, a única personagem que parece condover-se dela, transmitindo-lhe alguns conselhos sensatos. O

diferenças temporais dos textos que adaptam, o que nem sempre, como nos parece, é considerado.

Deste modo, ao trazer para a contemporaneidade, como é o caso de *El crimen del Padre Amaro*, um romance oitocentista, poder-se-á correr o risco de contribuir para a perpetuação de modelos culturais e sociais que estão já desfasados da realidade. Ao transportar para uma realidade geográfica e cultural completamente diferente uma narrativa historicamente distante – que parece ter perdido a relevância social que teve em Portugal em outros tempos –, poder-se-á correr o risco de perpetuar uma visão algo eurocêntrica da cultura, no sentido em que poderá interpretar-se esta deslocação como a reafirmação de uma certa crença na superioridade cultural e social da Europa, ou da cultura ocidental, face ao resto do mundo.

Bibliografia

- Appadurai, Arjun (1997), *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Public World, vol.1, Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Barthes, Roland (1966), "Introduction à l'analyse structurale du récit", in *L'analyse structurale du récit*, Paris: Éditions du Seuil, 1981.
- Bazin, André (1992), "Por um cinema impuro", in *O que é o Cinema?*, Lisboa: Livros Horizonte, pp. 91–117.
- Bluestone, George (2003), *Novels into Film*, Baltimore and London: The John Hopkins University Press [1957].
- Coleman, Alexander (1980), *Éça de Queirós and European Realism*, New York and London: New York University Press.
- Desai, Jigna (2004), *Beyond Bollywood: The Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*, New York and London: Routledge.
- Ezra, Elizabeth & Rowden, Terry (eds), *Transnational Cinema: The Film Reader*, London and New York: Routledge.
- Garber, Marjorie (2012), *The Use and Abuse of Literature*, New York: Anchor Books.
- Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes: La Littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil.
- Higbee, W. & Lim, S. H. (2010), 'Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies', *Transnational Cinemas*, 1 (1), 7–21, doi: 10.1386/trac.1.1.7/1.
- Higson, Andrew (2006), "The Limiting Imagination of National Cinema", in Ezra, Elizabeth and Rowden, Terry (eds), *Transnational Cinema: The Film Reader*, London and New York: Routledge, pp. 15–25.
- Hutcheon, Linda (2006), *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge.
- Leavis, F. R. (1986), "The Literary Discipline and Liberal Education", *Valuation in Criticism and Other Essays* (ed. by G. Singh), Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press, pp. 167–83.
- Lipovetsky, Gilles & Serroy, Jean (2010), *O Ecrã Global: Cultura Mediática e Cinema na Era Hipermoderna*, trad. de Luís Filipe Sarmiento, Lisboa: Edições 70 [2007].
- MacFarlane, Brian (2004), *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford: Clarendon Press [1996].
- (2007), "It Wasn't Like that in the Book", in Welsh, M. James and Lev, Peter (eds), *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*, Lanham, Maryland/Toronto/ Plymouth, UK: The Scarecrow Press, pp. 3–14.
- Naficy, Hamid (2006), "Situating Accented Cinema", in Ezra, Elizabeth and Rowden, Terry (eds.), *Transnational Cinema: The Film Reader*, London and New York: Routledge, pp. 111–129.
- Pereira, Margarida Esteves (2016), "Fallen Women on the Contemporary Global Screen: Transnational and Trans-Historical Adaptations of Éça de Queirós's *The Crime of Father Amaro* and Thomas Hardy's *Tess of the D'Urbervilles*", Gilsenan Nordin, I. / Edfeldt, C. / Hu, Lung-Lung / Jonsson, H. / Leblanc, A. (eds.), *Transcultural Identity Constructions in a Changing World*, Frankfurt / Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, pp. 275–290.
- Reis, Carlos (2001), *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra: Almedina.
- Rodriguez, René (2002), "Sins of the Flesh, Relevancy of the Story Make the *Crime of Father Amaro* Timely", *Hispanic*, 15 (11), 62.
- Sanders, Julie (2010), *Adaptation and Appropriation*, London: Routledge.
- Shohat, Ella & Stam, Robert (2003), "Introduction" to *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Cinema* (eds. Shohat & Stam), New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, pp. 1–17.
- Stam, Robert (2005), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden, MA, (USA), Oxford (UK), Victoria, (Australia): Blackwell Publishing.