

Revista de Literatura,
História e Memória

Literatura no Cinema

ISSN 1809-5313

VOL. 6 - Nº 7 - 2010

UNIOESTE / CASCAVEL

P. 317-331

FILHO DE SEU PAI E FILHO DE SEUS FILHOS: A RELEITURA DE O CRIME DO PADRE AMARO NO SÉCULO XXI

SOERENSEN, Claudiana (UNIOESTE/Cascavel)*

RESUMO: O questionamento sobre a transposição de uma obra literária para o cinema que tendia a se concentrar no problema da 'fidelidade' foi redimensionado. A adaptação pode ser entendida, conforme propõem diferentes teóricos (Johnson, 2003) como uma forma de dialogismo intertextual; parte de uma teoria geral da repetição (pois as narrativas são de fato repetidas de diversas maneiras e em meios artísticos ou culturais distintos); como livre improviso em torno de um determinado tema; e levando sempre em consideração as circunstâncias históricas, culturais e políticas da adaptação. Compartilhando da idéia de que um cineasta não pega um livro e faz um filme já que em cada modalidade de arte os recursos são diferentes, ressalva-se, porém, que cineastas e romancistas têm em comum o exercício da escolha. A liberdade de organização do mexicano Carlos Carrera interessa-nos aqui como peça fundamental deste trabalho, na medida em que este diretor de cinema baseia seu filme *O Crime do Padre Amaro* na obra homônima de Eça de Queirós. O teórico e diretor de cinema Andrei Tarkovski (1994) argumenta que o cinema deve explorar os problemas complexos de cada época assim como eles servem, há milênios, à literatura, à música e à pintura. A escolha do diretor Carlos Carrera e do roteirista Vicente Leñero foi de transpor a obra de Eça de Queirós de 1875 para o ano 2002; e o Padre Amaro terá seu crime atualizado, explorando problemas de nosso tempo e justificando um dos ideais do Realismo: ser contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e Cinema; *O Crime do Padre Amaro*; Eça de Queiros e Carlos Carrera.

ABSTRACT: The question about the translation of the literary work to film that tended to focus on the problem of "loyalty" has been resized. Adaptation can be understood as proposing different theorists (Johnson, 2003) as a form of intertextual dialogism, part of a general theory of repetition (because the narratives are in fact repeated in various ways and means of artistic or cultural environments), as free improvisation around a particular theme, and always taking into account the historical circumstances, cultural and political adaptation. Sharing the idea that a filmmaker does not take a book and make a movie since each type of art resources are different, he points out, however, that filmmakers and novelists have in common exercise of choice. The freedom to organize of the Mexican Carlos Carrera interest to us here as a fundamental part of this work, in that this film director based his film *O Crime of Padre Amaro* in the homonymous work of Eça de Queiroz. The theoretical and film director Andrei Tarkovsky (1994) argues that the movie must explore the complex problems of each era as they are used for millennia, literature, music and

painting. The choice of director Carlos Carrera and screenwriter Vicente Leñero was to incorporate the work of Eça de Queiroz, from 1875 for the year 2002, and Padre Amaro has updated his crime, exploring issues of our time and a justification of the ideals of Realism: being contemporary.

KEYWORDS: literature and cinema; *O Crime do Padre Amaro*; Eça de Queirós e Carlos Carrera.

Em uma perspectiva antropológica, compreende-se o imaginário religioso como uma das expressões da cultura. O imaginário é uma construção simbólica, um conjunto articulado de representações mentais que pretende articular e configurar a sociedade, que traduz e interfere no mundo e na ordem social, assim como se deixa construir através dessa sociedade. Como o cinema e a literatura são rebentos do imaginário, influências diretas no processo de construção da cultura, há o desejo comum em fornecer fantasia, crítica, conhecimento, ficção, entretenimento, enfim, prazer e enriquecimento cultural, utilizando-se, algumas vezes, o imaginário religioso como aporte a tal empreitada.

Estabelecendo certo entrelaçamento entre a grande tela, a qual prevê o compartilhamento do espaço, e as páginas solitárias e íntimas do livro, pode-se afirmar que ambas acionam no leitor e no espectador fantasias, esteticamente esculpida, em vias díspares. O livro faz uso, quase exclusivamente¹, de palavras; a tela projeta a imagem que será decodificada a partir do visual exibido sem fazer, necessariamente, uso das palavras. Andrei Tarkovski argumenta que a questão da imagem é uma das diferenças entre literatura e cinema e questiona em quais aspectos estes são semelhantes e correlatos e o que os une. Sua resposta é de que

Acima de tudo, a liberdade única, de que desfrutam os artistas de ambos os campos, de escolher os elementos que desejam em meio ao que lhes é oferecido pelo mundo real, e de organizá-los em seqüência. Esta definição pode parecer por demais ampla e genérica, mas ela me parece abranger tudo o que há de comum entre o cinema e a literatura. Para além dela, as diferenças são irreconciliáveis, e provêm da disparidade essencial entre o mundo e a imagem reproduzida na tela, pois a diferença básica é que a literatura recorre às palavras para descrever o mundo, ao passo que o filme não precisa usá-las: ele se manifesta diretamente a nós. (TARKOVSKI, 1998, p. 70)

As representações mentais contemporâneas são formadas muito mais por imagens e diálogos rápidos que por discursos escritos cuja exigência é certa lentidão e isolamento. A atração pelo movimento, pela rapidez, pelo coletivo catapulta obras literárias a sucessos estrondosos quando estas são levadas ao cinema e transformam-se em relatos velozes, recursos imagéticos atraentes e dispõem de espaços comuns de acesso e 'leitura'². O visual tem um domínio abrangente, como lembra o professor

e pesquisador Milton José de Almeida³. Quando obras clássicas são adaptadas para o cinema e televisão a grande massa tem acesso à 'arte escrita' antes compelida a um número restrito de público. Pergunta-se: será que tais obras, transpostas as linguagens, têm a mesma dimensão do original escrito? O espectador espera uma transposição 'fiel' da obra literária na produção fílmica?

Para o teórico do cinema Randal Johnson (2003, p. 42) a obstinação na 'fidelidade' que decorre das expectativas que o espectador traz ao filme, baseadas na sua própria leitura do original "é um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios são inseridos".

O questionamento sobre a transposição de uma obra literária para o cinema que tendia a se concentrar no problema da 'fidelidade' foi redimensionado. A adaptação pode ser entendida, conforme propõem diferentes teóricos (*apud*. Johnson, 2003, pp. 44-5), como uma forma de dialogismo intertextual; parte de uma teoria geral da repetição (pois as narrativas são de fato repetidas de diversas maneiras e em meios artísticos ou culturais distintos); como livre improvisado em torno de um determinado tema; e levando sempre em consideração as circunstâncias históricas, culturais e políticas da adaptação.

Diante de tais ponderações, o presente trabalho pretende empreender uma reflexão sobre a sempre vigente relação literatura-cinema, com suas interseções, confluências e divergências.

Compartilhando da idéia de que um cineasta não pega um livro e faz um filme (e vale lembrar que para Autran Dourado "não existe livro filmado, existe filme baseado em livro") e que em cada modalidade de arte os recursos são diferentes, ressalva-se, porém, que cineastas e romancistas têm em comum o exercício da escolha, como bem lembra Tarkovski. A liberdade de organização do mexicano Carlos Carrera interessa-nos aqui como peça fundamental deste trabalho, na medida em que este diretor de cinema baseia seu filme *O Crime do Padre Amaro* na obra homônima de Eça de Queirós.

Valendo-nos das explicitações de Samuel Beckett de que "não há como fugir das horas e dos dias. Nem da manhã nem de ontem. Não há como fugir de ontem porque ontem nos deformou, ou foi por nós deformado"; e de Ismail Xavier⁴ o qual aponta que há deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura pelas transformações do tempo, poetizadas na metáfora beckettiana da 'deformação do ontem', intenta-se traçar um panorama das obras *O Crime do Padre Amaro*, em suas versões literárias e cinematográficas, e discutir o diálogo entre literatura e cinema.

Tendo-se passado 127 anos entre a obra literária dita original, do português Eça de Queirós, e a versão fílmica dirigida pelo mexicano Carlos Carrera, optou-se em dividir este artigo em três partes que contemplarão, em sua primeira parte, a análise literária; na seguinte, a cinematográfica; e na última quota de discussão, a reflexão da relação entre ambas.

I – FILHO DE SEU PAI

O crime do Padre Amaro de Eça de Queirós é o marco do Realismo português. Tal afirmação não sofre questionamentos pelo público leitor, em geral. Contudo, para os críticos e estudiosos da literatura, a introdução de uma determinada obra em um cânone sempre vem permeada de embasamento que consolide a 'classificação'.

Para avalizarmos a inscrição da obra inaugural queirosiana no movimento realista e afirmarmos que *O Crime do Padre Amaro* é filho de seu pai, ou seja, que contém a 'genética/estética' realista-naturalista, que é fruto de seu tempo, abordaremos trechos da obra e um histórico bastante resumido do movimento para que se justifique tal afirmação.

O realismo é de origem francesa. O termo foi usado pela primeira vez em 1855 pelo pintor Gustave Courbet, ao denominar uma exposição de 40 telas em Paris *O Realismo*. O manifesto assinado por Courbet, "Lê Réalisme", marcou o início de uma campanha pela sinceridade na arte (oposta à noção romântica de liberdade na arte). Insurgindo-se contra a pintura imaginativa dos românticos, Courbet explicou que pretendia fazer uma 'arte viva', que "retrate os costumes, idéias e aspectos de sua época". Igual posição foi a de alguns escritores, que viam na arte um papel de educar e retratar a sociedade. É o caso de Eça.

Na segunda metade do século oitocentista assistiu-se à saturação do Romantismo. O progresso definitivo das cidades, a industrialização, o avanço das ciências e ao florescimento de novas correntes filosóficas (o determinismo, o evolucionismo, o positivismo, o socialismo) criaram um ambiente hostil ao sentimento romântico. Os tempos exigiam uma arte responsável, que registrasse a observação objetiva da realidade, surge o Realismo.

Uma polêmica literária travada pelos jornais em 1865 ficou conhecida como "Questão Coimbrã". Tudo teve início quando o poeta romântico Castilho, ao elogiar seu protegido Pinheiro Chagas, agrediu o estilo poético da 'escola coimbrã' citando nomes de Antero de Quental e Teófilo Braga. Foi o estalido de pólvora que deflagrou a polêmica que se arrastaria durante os anos de 1865 e 1866 e em que românticos

defendiam a tradição e realistas, a revolução.

Os jovens de Coimbra realizaram ao longo dos anos encontros periódicos em torno de seus ideais revolucionários, discutindo política e cultura. Em 1871, organizaram uma série de conferências públicas, as Conferências Democráticas do Cassino Lisbonense, as quais pretendiam que Portugal se alinhasse ao resto da Europa, atualizando-se. Muito criticadas pela imprensa conservadora e consideradas subversivas, foram logo proibidas pelo governo, e o grupo dispersou-se. No decorrer dos anos 70, cada integrante do grupo desenvolveu uma produção que teve presença marcante até o fim do século.⁵

Sobre a palestra de Eça de Queirós no Lisbonense, conferência esta incitando a instauração de novos valores na arte portuguesa, observa Antônio Saraiva (2000, p. 862): “A conferencia de Eça, em 1871, no Casino Lisbonense sobre *O Realismo como Expressão de Arte* é um enfático e provocativo acto de polémica anti-romântica, uma declaração de ética social proudhoniana, ‘revolucionário’ e científica [...]”.

Publicada em 1875 na *Revista Ocidental*, *O Crime do Padre Amaro* passaria ainda por modificações nas duas edições seguintes, sendo uma no ano posterior da publicação e outra em 1880. Como o próprio Eça passara por três fases (autor de retrato romântico; criador pelo Realismo-Naturalismo e artífice do nacionalismo nostálgico) o personagem de Amaro nas três edições sofre consideráveis modificações. Entre as mudanças efetuadas nas versões podemos citar a morte do ‘fruto’ do amor entre Amaro e Amélia. Nas duas primeiras Amaro comete infanticídio paterno, já na terceira ele entrega a uma suposta ama de leite (na verdade uma “tecedeira de anjo”) a qual acaba matando a criança. Atendo-nos à 3ª edição, apontada por alguns como a mais madura e equilibrada, tentar-se-á apontar características realista-naturalistas cotejando com passagens da obra.

Como foi apontado, o período intelecto-cultural era de anti-romantismo e de busca de respostas objetivas aos problemas circundantes. Isto condicionará a mudança do personagem Amaro que na primeira versão é dotado de características românticas e nas posteriores sofre um processo de ‘vitimização’ em função do determinismo do meio. Órfão de pai e mãe, o futuro pároco fica sob os cuidados da Marquesa de Alegros. Morrendo sua protetora, vai morar com o tio que lhe impõe duras condições de vida. O sacerdócio é visto como uma escapatória da vida árdua.

Amaro ordena-se padre e a proteção pedida à família de um conde possibilita o cargo de pároco em Leiria. É aí que o jovem padre conhece Amélia; ambos se apaixonam e deste sentimento resulta a gravidez da garota.

Ao engravidar Amélia, o sacerdote analisa várias possibilidades para o casal e o filho. Num destes pensamentos, concebe a morte da criança como um ato de

caridade, pois ela não passaria pelas agruras da vida como ele passara e conjectura o fim da criança com base em sua própria passagem pelo mundo:

Mas vale torcer-lhe o pescoço, e mandá-la direita para a eternidade bem-aventurada! Olha ele! Que vida a sua, nesses trinta anos atrás! Uma infância melancólica, com aquela pega da Marquesa de Alegros; depois a casa na Estrela, com o alarve do tio toucinheiro; e daí as clausuras do seminário, a neve constante de Feirão, e ali em Leiria tantos transes, tanta amargura... Se lhe tivessem esmagado o crânio ao nascer, estava agora com duas asas brancas, cantando nos coros eternos. (QUEIRÓS, 2003, p. 375)

É possível retirar da 'questão paternal' do padre algumas características do Realismo. Ao ver-se naquela situação desconcertante e se o vigário-geral tomasse conhecimento da gravidez de Amélia, Amaro seria expulso e daria uma condição de vida miserável ao filho. A possibilidade da morte da criança é uma forma de pensar objetiva e racionalmente sobre o futuro de várias vidas e não se deixar levar por sentimentos paternos ou romantizados.

A peculiaridade de vida apontada acima leva a crer que Amaro fora influenciado pelo meio em que esteve inserido e é condicionado pelo momento histórico e pelas regras impostas neste período em que vive. Isto se constitui uma incorporação da concepção de Hippolite Taine e de sua teoria determinista. Na passagem a seguir percebemos o que é estar sob a égide de imposições que impossibilitam a realização dos próprios desejos. Quando o pároco pega a criança e tem o desejo de ficar com ela, é assaltado pela realidade de sua condição. "Oh! que desejo de bater àquela porta da quinta, precipitar-se para o quarto de Amélia, meter-lhe o pequerruchinho na cama, muito agasalhado, e todos três ficarem ali como no conchego de um céu! Mas, que era padre! Maldita fosse a religião que assim o esmagava!" (QUEIRÓS, 2003, p. 387)

Tem-se a configuração de que o narrador não prega a extinção da ordem religiosa, mas que ela seja analisada objetivamente (cientificamente) e saia dos moldes arcaicos prescritos desde o século XVI no Concílio de Trento, contexto este citado pelo narrador. Fica caracterizado que o narrador coloca o sacerdote como vítima da educação eclesial, dominado por condições do meio na qual sua extensão humana é restrita em nome dos preceitos da formação clerical. Sobre isto Saraiva (2000, p. 867) aborda:

O Crime do Padre Amaro contém ingredientes de óbvia sátira anticlerical; mencionaremos os de maior extensão narrativa [...]: um lauto banquete de padres em que Amaro, a debater-se ainda com o seu conflito interno, conhece vários espécimes de bruteza, cinismo,

acomodação astuta, cupidez, insensibilidade desumana e violência inquisitorial reprimida em colegas de diocese.

Se num primeiro momento Amaro tem apenas conflitos internos, sua permanência em um ambiente axiologicamente corrompido acaba por definir sua adaptação àquele meio. Mais uma vez há a preponderância da teoria determinista agindo sobre a personagem central.

Outro momento em que é destacada esta problemática clerical é quando Doutor Gouveia e Abade Ferrão têm grande argüição, quando da espera da recuperação de Amélia após o parto. Fica evidente o choque entre a religião e a ciência; entre a escolha e a imposição, do qual a maior vítima é a sociedade em geral que acredita cegamente na moral dos 'representantes de Deus na terra' e seguem os dogmas religiosos.

O que faz pensar que o narrador não prega a extinção da ordem religiosa é que a personagem de Abade Ferrão é diferente dos demais, 'sugerindo' uma ponta de moralidade no cenário desolador que é Leiria em termos de cúpula clerical. Afinal, apesar de ser padre, é um 'homem de livros' e por isso, de certa forma, guiado por uma parcela de razão. Sobre a igreja o narrador adjetiva-a como uma intrusa a qual pensa ser onipotente, mas que na verdade é uma arrogante prescritora de normas. A personagem de Dr. Gouveia argumenta: "Sabe tudo; possui completa e imutável a regra para dirigir todas as ações e formar todos os juízos; tem mesmo a certeza de todos os mistérios; ainda que seja míope como uma toupeira; vê o que se passa na profundidade dos céus e no interior do globo;" (QUEIRÓS, 2003, p. 389) Acerca da educação eclesiástica o doutor discursa:

Aí tem o abade uma educação dominada inteiramente pelo absurdo: resistência às mais justas solicitações da natureza, e resistência aos mais elevados movimentos da razão. Preparar um padre é criar um monstro que há de passar a sua desgraçada existência numa batalha desesperada contra os dois fatos irresistíveis do universo – a força da Matéria e a força da Razão! (QUEIRÓS, 2003, p. 390)

Logo após causar a estupefação do abade, prossegue:

Estou a dizer a verdade. Em que consiste a educação de um sacerdote? Primo: em o preparar para o celibato e para a virgindade; isto é, para a supressão violenta dos sentimentos mais naturais. Secundo: em evitar todo o conhecimento e toda a idéia que seja capaz de abalar a fé católica; isto é, a supressão forçada do espírito de indagação e de exame, portanto de toda a ciência real e humana... (QUEIRÓS, 2003, p. 390)

Além do ataque ao clero corrompido e aos moldes atrasados da igreja católica que estagna a evolução racional e científica da sociedade disseminando seus valores obsoletos, Eça ataca veementemente a nobreza nobiliárquica alegorizada na figura do Conde de Ribamar, citado no transcorrer da obra como o 'padrinho' de Amaro. Em relação a tal fato António Saraiva (2000, pp. 867-8) aborda:

O desfecho da versão final do romance enfatiza e alarga o seu alcance polêmico: poucos anos depois do "crime" e da trágica morte de Amélia, Amaro, já cínico perfeito, o cônego Dias, seu padre-mestre de Moral (e depois de concubinato), e o conde de Ribamar, par do Reino, comentam reprovativamente as últimas notícias sobre o levantamento da Comuna parisiense, e, debaixo da estátua de Camões ao Loreto, o titular disserta sobre o sossego e o progresso do País, flagrantemente ridicularizados pela cena de degenerescência, vadiagem, atraso social que o narrador descreve à sua volta.

O trecho deste episódio compõe-se de forma extremamente sarcástica e irônica. O contraste entre o idealizado (ou percebido) pelo conde e pelos clérigos e a realidade decadente, alerta o leitor para a visão estapafúrdia destas classes e que elas não podem perseverar no domínio. O papel de literatura engajada insere-se incisivamente.

O romance *O Crime do Padre Amaro* é realista-naturalista, pois perpassa a denúncia do que acontece na sociedade procurando evidenciar o porquê do ocorrido. A tessitura é ambientada próximo ou contemporâneo ao tempo do autor para que a crítica social seja mais contundente e concreta e a literatura realista queirosiana realize seu objetivo: denunciar a podridão dos maus costumes da igreja, da monarquia e da nobiliarquia portuguesa. Fundamentada nas características positivista e determinista, a obra focaliza aspectos de patologia social, interpreta os fatos e expõe conclusões acreditando que o retrato nu da sociedade pode ajudar na promoção da revolução de que esta necessitava.

II – FILHO DE SEUS FILHOS

Ítalo Calvino pontua quatorze motivos para se ler uma obra clássica. Embora contemple as demais assertivas, a sexta e a sétima auxiliam-nos, sobremaneira, a entender o porquê de *O Crime do Padre Amaro* ser filho de seus filhos:

6. Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer.
[...]

7. Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes) (CALVINO, 1993, p. II).

Após 127 anos a obra oitocentista de Eça de Queirós ainda tem o que dizer e acumula as diversas leituras feitas anteriormente, validando a renovação de leitura e perdurando entre os 'filhos de seus filhos', gerações consecutivas de livros, cânones e leitores.

O teórico e diretor de cinema Andrei Tarkovski (1998, p. 94) argumenta que "O cinema deve ser um meio de explorar os problemas mais complexos do nosso tempo, tão vitais quanto aqueles que há tantos séculos vem servindo de tema à literatura, à música e à pintura". A escolha do diretor Carlos Carrera e do roteirista Vicente Leñero foi de transpor a obra de Eça de Queirós de 1875 para o ano 2002; e o Padre Amaro terá seu crime atualizado, explorando problemas de nosso tempo e justificando um dos ideais do Realismo: ser contemporâneo.

Não menos escandalizados e alvoroçados que o público de Portugal do século XIX, o povo mexicano em pleno século XXI protestou contra a adaptação de *O Crime do Padre Amaro*. Antes mesmo do início das filmagens houve grande polêmica no México, onde vários grupos ligados a Igreja Católica tentaram de todas as maneiras possíveis impedirem a realização do filme.

No último censo realizado pelo Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática – INEGI, verificou-se que dos mais de 81 milhões de habitantes mexicanos, 74 milhões professam o catolicismo, resultando em 92% da população católica.

Reacendendo uma crítica contundente à instituição que tem fortes vínculos com o povo, o diretor Carrera provocou manifestações ardentes de fiéis que se sentiram ultrajados com a produção. Apesar da movimentação, os gritos revoltados serviram de publicidade gratuita fazendo com que os ingressos fossem vendidos em seu primeiro fim de semana de exibição no México. O filme atraiu quase cinco milhões de espectadores mesmo apontando, com o dedo em riste, problemas complexos que perduram por séculos e afetam os mexicanos, promovendo grande discussão cultural no país.

Ambientado no vilarejo mexicano de *Los Reyes*, a trama engendra temáticas que perpassam o século XIX e proliferam-se na atualidade, questionando os *status quo* e provocando controvérsias. Algumas temáticas são diferentes das abordadas por Eça, e a exposição de Ismail Xavier (2003, p. 62) ressalta o porquê da atualização:

Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não tem a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos.

Permanece na adaptação temáticas como a quebra do celibato, chantagem, mentira, hipocrisia, egoísmo, a corrupção de alguns membros da Igreja Católica, e são atualizados motivos como, por exemplo, o assassinato do próprio filho. Amaro não o manda para uma “tecedeira de anjo” como é mostrado no romance, mas é o responsável e cúmplice de Amélia ao instigar a jovem a fazer aborto. Embora seja assassinato em graus diferentes, a morte do filho é consumada e a discussão contemporânea sobre o assunto, toma vultuosidade.

A relação interesseira/corrupta dos párocos que é abordada em Eça por meios das confissões que são ‘agradecidas’ pelos fiéis com dinheiro, na narrativa fílmica, a ‘generosidade’ do condutor moral de Amaro em atender prontamente a narcotraficantes também rende-lhe benefícios financeiros. Em entrevista concedida para a divulgação do filme, o diretor Carlos Carrera é bastante transparente quando questionado sobre a ligação do clero com o poder, relata o ‘convênio’ entre grupos do tráfico e clérigos no México e a repercussão que teve sua obra:

A igreja está ligada aos grupos económicos, que são muito poderosos. As relações entre clérigos e os narcotraficantes são muito frequentes. Não foi por acaso que o meu projectos esteve cinco anos na gaveta. Durante todo esse tempo nenhum produtor de cinema estava interessado em fazer o filme, porque no México a indústria cinematográfica está ligada ao poder político e à igreja. Deparámo-nos com muitas pressões. Aliás, em vários países da América Latina *O Crime do Padre Amaro* só pode ser visto à noite.⁶

Os ideais embrionários socialistas que se deixa entrever nas linhas do clássico queirosiano em forma de discussão teórica são retomados por Carrera numa fase em que estão consolidados no modo de viver das guerrilhas que lutam coletivamente em prol da reforma agrária. Não é mais apenas teoria, mas práxis de um grupo que os vivenciam.

O esfacelamento da univocidade doutrinária da cúria católica explicitada por Eça nas falas de Abade Ferrão (com idéias revolucionárias em termos de pensar a ciência e religião) é abordado no filme por um padre que é adepto da Teologia da Libertação, segmento católico que tem origem com os freis Leonardo Boff e Gustavo Gutierrez, e que é extirpado da Igreja Católica quando entra em atrito com o

conservadorismo da mesma. A ruptura é recontextualizada e não por isso perde o caráter questionador acerca da pretensa unidade almejada pela primeira instituição cristã. Mais uma atualização realizada com sucesso.

Perguntado como se deu seu encontro com *Eça de Queirós* e o porquê de seu interesse em transpor a narrativa verbal para a visual/cinematográfica, Carlos Carrera responde em entrevista:

Antes de *O Crime do Padre Amaro* já tinha lido *A Relíquia*. Gosto muito da forma como Eça aponta críticas à sociedade sua contemporânea e da sua construção de personagens, neste caso, personagens vis, cheias de ambição. O encontro com o livro foi casual e como tenho forte formação católica, interessei-me particularmente por fazer este filme. Eu e Vicente Leñero, um escritor católico praticante, famoso no México, começamos a trabalhar no guião e decidimos fazer as mudanças necessárias para que fosse possível adaptar o romance à actualidade. Apesar das transformações, tentámos sempre respeitar a essência da novela, as suas personagens, as situações e abordagens da hipocrisia.⁷

Uma das cenas mais criticadas pelos conservadores por considerarem insulto a um ícone de sua instituição religiosa, foi retirada do livro, e recebeu elogios generosos por sua concepção estética. A cena é a que Amélia, em trajes íntimos, é coberta por Amaro com o manto da Virgem Maria, igualando a jovem a Nossa Senhora, considerada virgem e não entregue à luxúria como a sedutora de padre.

Extrapolando o livro, o diretor incide sobre mais um dogma da Igreja Católica, a transubstanciação da hóstia em corpo de Cristo. Em duas cenas a hóstia aparece como remédio de gato (Dionísia, uma beata considerada louca e que ajuda Amaro no aborto de Amélia, retira da boca a hóstia conferida pelo sacerdote e leva para casa para seu animal doente) e como produto de furto das crianças e que é transformado em alimento por elas (com direito a doce de leite como acompanhamento do pão). Ambas as cenas foram tidas como verdadeiras heresias e escandalizaram o público.

Todos esses ingredientes fílmicos sejam atualizados, transpostos ou criados, colaboraram para mexer profundamente com os espectadores, particularmente com aqueles que vivem em países de sólida tradição cultural católico-cristã, e provocaram uma celeuma no Senado e na Presidência da República mexicana. Mas por que tal problemática se tanto o cinema como a literatura trabalham com o ficcional? Essa é a questão trabalhada no próximo tópico.

III – SIMBIOSE

A relação entre o real e o imaginário não são transpostos ou antagônicos, ao contrário, são unidos simbioticamente na medida em que o real pressupõe o imaginário. Pierre Ansart, referindo-se a esta questão expõe que:

Toda a sociedade cria um conjunto coordenado de representações, um imaginário através do qual ela se reproduz e que designa em particular o grupo a ele próprio, distribui identidades e papéis, expressa as necessidades coletivas e os fins a alcançar. Tanto as sociedades modernas, como em sociedades sem escrita produzem estes imaginários sociais, esses sistemas de representações, através dos quais se auto-designam e fixam simbolicamente suas normas e seus valores. (ANSART, 1978, p. 21-22)

É esse imaginário religioso atravessado pela moral cristã que rechaça obras literárias e cinematográficas que vão contra seus sistemas de representações. O ficcional, parte do imaginário de dada comunidade histórico-cultural, entra em conflito direto com o real. Bronislaw Baczko (1986, p. 299) lembra-nos que “ao produzir um sistema de representações que simultaneamente traduz e legitima uma ordem, qualquer sociedade instala também ‘guardiões’ do sistema que dispõem de uma certa técnica de manejo das representações símbolos”. Ao ser engavetado o projeto de Carlos Carrera de adaptar *O Crime do Padre Amaro*, os ‘guardiões’ mostraram seu poder de coerção, postergando o ‘manejo das representações símbolos’ da instituição católica, legitimando uma ordem (os dogmas católicos).

Existe uma anedota que diz que uma cabra, depois de mastigar um vídeo tape num lixão, resmunga: “O livro era melhor”. Será mesmo verdade? Não é possível haver várias versões para uma mesma história? Ismail Xavier (2003, p. 66) pontua que uma história pode ser contada de vários modos; que uma fábula pode ser arquitetada através de inúmeras tramas, “com formas distintas de dispor os dados, de organizar o tempo. Isso implica sentidos diferentes, muitas interpretações diferentes a partir do mesmo material bruto extraído de uma sucessão de fatos de um percurso da vida”. Esta também é a afirmação de Ovídio: “Nada morre no vasto mundo, mas tudo assume aspectos novos e variados” (LAHUD, 1993, p. 81).

Quando se trata de abordar a aproximação entre literatura e cinema, o diretor italiano Pier Paolo Pasolini é uma referência indispensável. Sua conjectura acerca da permanência e ‘releituras’ possíveis de elementos culturais demonstra a intersecção de assuntos; a história com ‘formas distintas de dispor de dados’; a obra permanecendo ‘inesgotada’ e ‘aberta’, com ‘uma contínua visibilidade de valores e das certezas’:

Nada morre jamais na vida. Tudo sobrevive (...). Assim também toda cultura é sempre entretida de sobrevivências. São elementos historicamente mortos mas humanamente vivos que nos compõem. Penso que seria ingênuo, superficial, faccioso negar ou ignorar a existência. Eu, pessoalmente, sou anticlerical (não tenho medo de afirmá-lo), mas sei que sobre mim pesam 2 mil anos de cristianismo: eu construí com meus antepassados as igrejas românicas, e depois as góticas, e as barrocas; elas são meu patrimônio, no conteúdo e no estilo. Seria um louco se negasse essa força poderosa que existe em mim. (LAHUD, 1993, p. 81)

E fecha-se o livro; e despede-se da sala escura do cinema...

Data de recebimento: 18/07/2010

Data de aceite para a publicação: 30/10/2010.

NOTAS

- * Mestre em Letras, com concentração em Estudos Literários, pela Universidade Federal do Paraná. Formada em História e Letras. claudianasoerensen@gmail.com
- 1 Ressalva-se, contudo, as obras como *Guerra camponesa no Contestado* (1979) de Jean-Claude Bernardet e *O mez da gripe* (1981) de Valêncio Xavier, cujo processo narrativo é composto por textos-montagens em que palavras e imagens são justapostas.
- 2 Recorre-se a Martins (1998) para a ampliação da noção de leitura. Neste livro, há ruptura conceitual de leitura puramente instrumental que limita o ato de ler a mecanismos de decifração. A leitura se daria de três maneiras: sensorial, emocional e racional. A primeira refere-se àquela que se inicia cedo e nos acompanha por toda a vida. É a leitura que fazemos com todos os sentidos e busca o que é mais agradável. A leitura emocional é a que trabalha com os sentimentos, preocupando-se com o prazer que a história lida traz e com as emoções que o livro desperta no leitor. E a última é a leitura reflexiva, a qual se preocupa com a compreensão, entendimento de que está sendo lido.
- 3 Hoje, a maior parte das populações vê o *real naturalizado*, reproduzido pela fotografia, pela videografia, como a *verdadeira* representação visual do real. Como uma VIRTUDE artística e científica, a PERSPECTIVA, governa a educação visual contemporânea e, em estética e política, reconstrói, à sua maneira, a história de homens e sociedades. (ALMEIDA, 1999, 141)
- 4 Houve épocas em que a cobrança por fidelidade à obra literária, quando esta alcançava o mundo cinematográfico, era maior. “No entanto, nas últimas décadas tal cobrança perdeu terreno, pois há uma atenção especial voltada para os deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura, mesmo quando se quer repetir, e passou-se a privilegiar a idéia do ‘diálogo’ para pensar a criação de obras, adaptações ou não”. (XAVIER, 2003, p. 61)
- ⁵ Sobre a Questão Coimbrã e a participação ativa de Eça e outros membros da chamada Geração de 70, recomenda-se: SARAIVA, A. José. *As idéias de Eça de Queiroz*, Lisboa,

Gradiva, 2000; e REIS, Carlos (coord.),. *Eça de Queirós. 1845-1900* [disponível no endereço eletrônico: <http://purl.pt/93>], Lisboa, Bib. Nacional, 2000.

⁶ Entrevista disponível no site www.cinecartaz.publico.pt [acesso em 20/11/2006].

⁷ Entrevista disponível no site www.cinecartaz.publico.pt [acesso em 20/11/2006]

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Milton José de. *Cinema arte da Memória*. São Paulo: Autores Associados, 1999.
- ANSART, Pierre. *Poder, conflito e ideologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- BACZKO, Bronislaw. "Imaginação Social". In: ENCICLOPEDIA EINAULDI. Porto Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1986, vol.5, pp. 296-332.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- JOHNSON, Randal. "Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*". In: PELLEGRINI, Tânia [et al.]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- LAHUD, Michel. *A vida clara: linguagem e realidade segundo Pasolini*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1998. (Coleção Primeiros Passos)
- QUEIRÓS, Eça de. *O crime do Padre Amaro*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- SARAIVA, António José. e LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17ª. edição (corrigida e actualizada). Porto – Portugal: Editora Porto, 2000.
- TARCOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. (Trad. Jefferson Luiz Camargo). São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- XAVIER, Ismail. "Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema". In: PELLEGRINI, Tânia [et al.]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

SOBRE A AUTORA:

Mestre em Letras - área de concentração em Estudos Literários, linha de pesquisa: Literatura e História - pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Pós-graduada (2005) em História: Sociedade e Cultura Brasileira pela Universidade Paranaense. Possui graduação (2005) em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE) e graduação (2003) em História pela Universidade Paranaense (UNIPAR). Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: formação de professores, análise de literaturas de língua portuguesa, lingüística textual, produção de texto, ensino de literatura,

teoria literária. Tem experiência na área de História, atuando principalmente nos seguintes temas: formação de professores, história do Brasil, história geral (Antiga, Medieval, Moderna e Contemporânea), teoria da história, ensino de história.