



O Crime do Padre Amaro e o argumento socio- construtivo de Vera Sacramento

Rui Medeiros Alvarenga

Doutorando / Universidade do Minho

PALAVRAS-CHAVE: EÇA DE QUEIRÓS, ADAPTAÇÃO FÍLMICA, LITERATURA, CINEMA, VERA SACRAMENTO.

KEYWORDS: EÇA DE QUEIRÓS, FILM ADAPTATION, LITERATURE, CINEMA, VERA SACRAMENTO.

O Cinema não filma livros

João Mário Grilo

Um texto nunca está dito uma vez por todas

Gilbert Durand

1. Os motivos de fascínio tornaram-se notórios, em primeiro lugar, no teatro, que, de forma intensa e diferenciada, transpôs para o palco *O Primo Basílio*, *O Crime do Padre Amaro*, *Os Maias* e o inevitável *A Tragédia da Rua das Flores*. De forma oportuna, a dramaturgia cedo resgatou para si a atualidade temática dos textos queirosianos, firmando a sua eleição na possibilidade desses temas serem “susceptíveis de rearticulação subordinada às exigências da linguagem dramática” (Reis e Milheiro, 1989: 183) e também pela possibilidade de poderem ser transferidos “para tempos e espaços distanciados da concreta Lisboa da Regeneração” (ibid.).

Numa crónica escrita a 7 de Julho de 1878, Machado de Assis, que adota o termo “transportar”, para nomear o processo criativo em estudo, resiste a este novo fenómeno num tom depreciativo e definitivo, considerando que a peça *O Primo Basílio* não corres-

pondeu ao que se esperava do êxito do livro, porque comumente as obras, “geradas originalmente sob uma forma, dificilmente toleram outra; depois, porque as qualidades do livro do Sr. Eça de Queirós e do talento deste, aliás, fortes, são as mais avessas ao teatro” (*apud* Gottardi, 2008: 14-15). Apesar da prenúncia machadiana, certo é que, enquanto objeto de adaptação, o romance queirosiano foi estimulando a criatividade de dramaturgos, argumentistas e cineastas. A variedade dos acontecimentos, o peso dramático, a crítica penetrante e a amplitude temática, permitem associar Eça de Queirós ao elenco de autores do século XIX, que Robert Stam qualificou de *proto-cinematográficos*¹, e que acabaram por determinar uma corrente estilística no panorama do cinema europeu.

O Crime do Padre Amaro (1887) elevou de forma significativa este evidente entusiasmo pela minudência dos objetos e contextos. Eça de Queirós destapou um estilo novo, a que o próprio Machado de Assis alude como “capaz de uma reprodução fotográfica e servil das cousas mínimas e ignóbeis” (*apud* Tavares, 1943: 41). Segundo Ramalho Ortigão, o romance evidencia uma perene atualidade e modernidade, na qual a ação “é a vida mesma com toda a sua trivialidade real” (*ibid.*: 47), erguida por “admirável paciência de observação plástica” (*ibid.*:46) e de configuração histórica, convocando a plenitude dos elementos sensoriais e revelando uma “propensão representativa que superam e completam a preocupação com a descrição de meios físicos, sociais e culturais” (Reis, 1989: 122), particularidades que poderão explicar o interesse do cinema.

Ora, aceitando estes contributos, é possível descobrir um olhar fílmico queirosiano, refletido na precisão das descrições, no detalhe das atitudes, na coerência da enunciação dos gestos:

Quis beber, mas não tinha água no quarto. Lembrou-se então que na sala de jantar havia uma bilha de Estremoz com água fresca, muito boa, da nascente do Morenal. Calçou as chinelas, tomou o castiçal, subiu devagarinho. Havia luz na sala, estava o reposteiro corrido: ergueu-o e recuou com um “Ah!” Vira num relance Amélia em saia branca, a desfazer o atacador do colete: estava junto do candeeiro e as mangas curtas, o decote da camisa deixavam ver os seus braços brancos, o seio

¹ Embora o emprego do conceito seja relativamente problemático, Robert Stam assume a possibilidade de ser válida a adjetivação em função da apresentação, por parte dos romances, de uma precisão semelhante à de um roteiro cinematográfico, e dá o exemplo do romance *Madame Bovary*, de Flaubert, com a sua descrição de gestos e atitudes, bem como indicações sensoriais e composicionais para possíveis futuros adaptadores, como o enquadramento, gestos involuntários, postura física, entre outros detalhes que possibilitam as qualidades roteiristas do romance (Stam, 2008: 199).

delicioso. Ela deu um pequeno grito, correu para o quarto. Amaro ficou imóvel, com um suor à raiz dos cabelos. Poderiam suspeitar uma ofensa! Palavras indignadas iam sair decerto através do reposteiro do quarto, que ainda se balouçava agitado!

Mas a voz de Amélia, serena, perguntou de dentro: - Que queria, senhor pároco? (Queirós, 2012: 70)

Confirmada a presença de elementos indispensáveis à construção de um roteiro, percebe-se que esta noção de relação de proximidade, entre literatura e cinema, a *afinidade transes-tética* proposta por Imanol Zumalde (Sousa, 2001:15), deriva de uma forte correspondência semiótica, porque partilham uma matéria de expressão comum, o signo verbal, e integram ambas a representação de uma sucessão de acontecimentos, distribuídos num tempo-espaço e em estruturas enunciativas (ibid.). Jesús García Jiménez confirma a competência de que dispõem as imagens visuais e acústicas para “articularem-se com outras imagens e elementos portadores de significação, ao ponto de configurar discursos construtivos de textos, cujo significado são as histórias” (1996: 13-14). Os sinais indiciadores da relação homológica entre literatura e cinema surgem igualmente no plano das equivalências funcionais, fazendo corresponder o autor da narrativa literária ao argumentista e a função do leitor à do espetador, sendo que, a ligação funcional mais óbvia será a que combina o narrador literário ao realizador cinematográfico, “uma vez que a este cabe representar uma história previamente concebida, recorrendo ao conjunto de códigos e signos, que domina, para articular o discurso fílmico, num registo mais ou menos peculiar” (Reis e Lopes, 1998:60).

A transposição da linguagem literária para o guião fílmico promove assim uma reinterpretção da narrativa, que dialoga permanentemente com o texto original. O processo adaptativo possibilita a concretização diferida de uma mesma obra literária, sem que a transposição semiótica deixe de representar, para quem a realizou, uma conversão fiel do que leu. Por conseguinte, o discurso fílmico corre codificado num conjunto de preferências e processos de incidência sígnica, atualizados em função do conteúdo diegético, do nível de narratividade pretendido e da direção artística de quem transpõe.

Logo, como Tânia Pelegrinni refere, a “fidelidade ao original deixa então de ser o critério maior do juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter a sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito” (*apud* Gottardi, 2008: 123). O objeto literário é então uma entidade dotada de ambiguidade, indeterminação, e, por essa razão, “ontologicamente afetado por condicionalismos externos e passível de leituras plurais (Sousa, 2001: 15). Cada realizador pode assim optar por aproximar-se das marcas semiótico-discursivas do texto literário ou emancipar-se delas, ainda que nunca totalmente.

O excerto, que em cima recupero, beneficia de particular destaque na transposição fílmica que analiso, porventura por representar o primeiro momento de familiaridade entre homem e mulher. No filme, Amélia sai do duche ao mesmo tempo que Amaro se dirige para a cozinha. Sem acender a luz, o jovem padre retira um copo do armário e retém-se na penumbra do canto. Pressente alguém. É Amélia, que surge completamente nua, segurando uma toalha que lhe guarda parte do corpo. A luz do frigorífico revela a figura despida e congela a expressão de Amaro. É então que Amélia pergunta: “Quer alguma coisa Sr. Padre”. Amaro responde com o silêncio. Segura e sensual, Amélia volta-se para o jovem pároco. O plano evolui para uma intensa troca de olhares e uma sugestiva aproximação. Ouvem-se passos. Amaro retira-se rapidamente. Amélia fecha o frigorífico sorrindo.

Os subscritores das correntes que abordam a questão da transposição a partir, exclusivamente, do critério de *fidelidade*, considerariam, possivelmente, esta cena censurável, pois o produto fílmico não traduz, literalmente, a intensão textual. Amélia sofre uma transformação psicológica muito acentuada. A ingenuidade desaparece. A nudez explícita, fruto da colocação da ação na atualidade, sugere uma mulher moderna, já sexualmente experiente e livre. Assim, a insistência na busca da *fidelidade*, continuada por autores que acreditam que a literatura se considera semioticamente traída pelo cinema, resulta na rejeição do contributo criativo do argumentista. Esta abordagem procura antes a “contiguidade em termos de reprodução identificante, como se adaptar significasse decalcamento, relacionamento isomórfico. Como se uma transposição fílmica fosse capaz de saturar todas as potencialidades de um texto” (Sousa, 2001: 29)². Em contrapartida, os autores na linha de pensamento de André Bazin resgatariam este resultado cinematográfico para o talento individual e inventivo do argumentista, e James Naremore recusaria mesmo a noção de texto transferível, porquanto “a single novelistic text comprises a series of verbal signals that can generate a plethora of possible readings, including even readings of the narrative itself. The literary text is not a closed, but an open structure to be reworked by a boundless context (2000: 57).

² Umberto Eco sugere a “morte” do autor depois do texto escrito, porquanto “um escritor não deve fornecer interpretações da sua própria obra, senão não escreveria um romance, que é uma máquina de criar interpretações” (Eco, 1984: 10). Portanto, cabe ao produtor literário apaga-se em “prol de leituras plurais que a capacidade produtiva dos textos solícita, de maneira a não cair em tentação autoral de fixar o sentido dos textos que produz, como se lhe coubesse, em definitivo e totalmente, exaurir nestes as correlações – univocamente codificadas e por codificar – entre funções sógnicas e entidades semânticas. [...] Caberá ao autor ceder o seu objeto literário ao cinema, esperando deste desempenhos interpretativos que briguem com o (s) sentido (s) do texto, que o enriqueçam com um constante conflito de interpretações” (Sousa, 2001:34).

Por outro lado, entre as duas linguagens semióticas, existe uma evidente autonomia, que assenta no facto de não existir correspondência entre a forma como as palavras interagem no interior de uma frase e o modo como os planos se associam no seio de uma sequência fílmica. Como advoga Christian Metz, entre os dois registos predominam “diferenças radicais” (1968: 137-138) entre o plano fílmico e a palavra escrita, apontando certas particularidades ao relato fílmico que são impróprios da narrativa literária. Vejamos:

Contrariamente às palavras de uma língua, os planos são em quantidade infinita [...]; 2. Contrariamente às palavras (que preexistem num léxico), os planos são invenções do cineasta [...]; 3. Contrariamente à palavra, o plano oferece ao recetor uma quantidade indefinida de informações. Deste ponto de vista, o plano nem mesmo equivale a uma frase, mas sim a um enunciado complexo de extensão indefinida; 4. Contrariamente à palavra, o plano é uma unidade atualizada, uma unidade do discurso, uma asserção. (Ibid.:137-138)

Assim, os meios diegéticos do cinema situam a narrativa cinematográfica num lugar à parte dos outros relatos, concedendo-lhes outros níveis de narração, outra temporalidade, e uma alteridade de perspetiva. O cinema e a literatura possuem atributos diegéticos análogos, certamente, mas a ausência de um narrador declarado, a iconicidade fílmica e os procedimentos discursivos consignados no meio audiovisual, forçam o cinema a rearticular categorias como o tempo e a perspetiva narrativa.

2. Vera Sacramento adaptou para a contemporaneidade o romance *O Crime do Padre Amaro*. Esta transposição livre da obra de Eça de Queirós, realizada por Carlos Coelho da Silva, inicialmente projetada como mini-série de televisão, desloca a diegese para um característico bairro de Lisboa, carregado de centros de antagonismo social e profunda marginalização. Este filme, à luz da disputa que, apesar da congenialidade, se foi produzindo entre os dois sistemas semióticos, concede-nos um vasto conjunto de elementos que inspiram uma leitura muito diferente, sim, mas com fortes aproximações estruturais ao romance que lhe serviu de base, socorrendo-se da mesma amplitude temática e mantendo inúmeras personagens fulcrais, embora a deslocação para um tempo histórico diferente tenha imposto uma incontornável atualização e a delineação de novos perfis.

Leiria do Século XIX dá lugar à Lisboa periférica do século XXI, com todos os seus problemas coletivos, instigados pelo sentimento de exclusão das minorias étnicas, tendo como pano de fundo uma crescente crise de valores e conflitos geracionais irreversíveis. Este quadro, socialmente complexo, possibilita a introdução de novas personagens e nar-

rativas adjacentes à história de Amaro e Amélia. Vera Sacramento não descuida a construção de perfis muito específicos, de uma sociedade urbanizada e de consumo, de onde emergem as personagens Carolina e Quimbé. O argumento assume o recurso ao tipo de estrutura narrativa queirosiana, que permite a possibilidade de “configuração de microintragas que vêm enxertar-se na intriga, tornando mais intricado o seu desenvolvimento” (Reis e Milheiro, 1989: 151).

O plano inicial da narrativa fílmica acontece no cemitério que recebe o funeral do Padre José Miguéis, no qual se encontram o cónego Dias, interpretado por Nicolau Breyner, e os padres Natário e Brito, protagonizados pelos atores João Lagarto e José Wallenstein. Na sequência de planos, o falecido pároco é alvo de piadas, num tom jocoso e de grande depreciação pelo seu percurso de vida, que acaba por corresponder ao texto original, que lhe prognosticou a morte e assinalou os defeitos: “Nunca fora querido das devotas: arrojava no confessional, e tendo vivido sempre em freguesias da aldeia ou da serra, não compreendia certas sensibilidades requintadas da devoção” (Queirós, 2012:17). Este início é construído por uma sequência de planos breves que permitem a entrada no assunto principal: a chegada do Padre Amaro e a solução para o seu alojamento. Como no romance, é a morte de uma personagem que suscita a abertura da narrativa, procedimento que “traz consigo o dinamismo suficiente para se fazer intriga, com tudo o que isso implica de tensão interna, desenvolvimento casualista e sobretudo encaminhamento seguro de um desenlace” (Reis e Milheiro, 1989: 149).

Nesta transposição, a introdução da personagem Amaro faz-se de forma significativamente mais acelerada, com planos já muito elucidativos em relação à duvidosa vocação do jovem pároco para o catolicismo. A objetiva de Carlos Coelho da Silva narra de forma intrusa, omnisciente, o jovem padre que se desloca de autocarro. Sentado atrás de um rapaz que folheia uma revista para adultos, Amaro olha inquieta e disfarçadamente para as fotografias de mulheres nuas. Não consegue desviar o olhar, e somente a saída do passageiro interrompe o deleite.³ O texto original deixa evidenciar algum deste comportamento no fim do segundo capítulo, depois de Amaro ter sido apresentado a Amélia: “através das

³ Esta opção de Vera Sacramento dista em muito da tomada por Vicente Leñero que, em 2002, adaptou o romance de Eça de Queirós para o contexto de uma pequena vila mexicana. Nessa transposição, a viagem de autocarro simboliza o positivismo do carácter de Amaro. A cena mostra o jovem padre a realizar uma boa ação, ajudando um homem humilde, que foi vítima de roubo por um grupo que invadiu o autocarro onde ambos viajavam. Leñero prefere dar o benefício da dúvida, jogando com a decepção progressiva que a personagem levará ao espetador.

orações rituais que maquinalmente ia lendo, começou a sentir o tic-tac das botinas de Amélia, e o ruído das saias engomadas que ela sacudia ao despir-se” (Queirós, 2012: 33). O terceiro capítulo, em retrospectiva, integralmente dedicado à infância e adolescência de Amaro, deixará transparecer os reais motivos para a leitura mecânica do Evangelho, porquanto o que desejava, não era bem os santos, mas o que o “ser padre” proporcionava:

[...] pessoas brancas e bem tratadas, que comiam ao lado das fidalgas e tomavam rapé em caixas de ouro; e convinha-lhe aquela profissão em que se cantam bonitas missas, se comem doces finos, se fala baixo com as mulheres – vivendo entre elas, cochichando, sentindo-lhes o calor penetrante – e se recebem presentes em bandejas de prata”. (ibid.: 37)

Este esboço psicológico, que, no filme, se centra quase exclusivamente na questão da ausência de vocação, descurando a realidade dos desafetos em que Amaro viveu, vai ficando completo com o avançar da intriga, sendo que Vera Sacramento utiliza momentos do terceiro capítulo do romance para ir construindo o perfil, com sequências de sonhos eróticos e súbitas aparições. Esta inclinação do jovem padre para acalentar fantasias a respeito da mulher, vai nutrindo o argumento fílmico, que introduz pequenas cenas retrospectivas, alternadas com os restantes acontecimentos. Num destes momentos, o plano mostra um rapaz sentado a ler, enquanto os seus colegas correm atrás da bola. Na cena seguinte, o jovem Amaro desce o olhar para uma mulher que lava energeticamente a roupa. Um plano ampliado revela o proeminente decote ritmado pelos gestos da lavadeira. O miúdo sorri prudentemente. No texto, estas pretensões sexuais tornam-se mais intensas em resultado da repressão no seminário, e é ardente o seu desejo de uma mulher, tanto em sonhos como em imaginação, sendo que o jovem Amaro, mesmo antes da entrada para o conclave, desenvolvia já proeminentes reparos sobre a fisionomia das mulheres que o rodeavam:

Perdia-se em imaginações vagas, e de repente apareciam-lhe no fundo negro da noite formas femininas, por fragmentos, uma perna com botinas de duraque e a meia muito branca, ou um braço roliço arregaçado até ao ombro...Mas em baixo, na cozinha, a criada começava a lavar a louça, cantando: era uma rapariga gorda, muito sardenta; e vinha-lhe então desejos de descer, ir roçar-lhe por ela, ou estar a um canto a vê-la a escaldar os pratos; lembravam-lhe outras mulheres que vira nas vielas, de saias engomadas e ruidosas, passeando em cabelo, com botinas cambadas; e, da profundidade do seu ser, subia-lhe uma preguiça, como que a vontade de abraçar alguém, de não se sentir só. (ibid.:38)

No filme, estes impulsos surgem através dos sonhos sucessivos e visões cada vez mais perturbadoras, num progressivo satanismo que mistura imagens femininas sobrepostas na cruz, ambiente frenético que culminará, mais tarde, com a consumação da relação sexual com Amélia em pleno confessionário e sacristia. Mas, a cena tecnicamente mais difícil, para a realização de Carlos Coelho da Silva, é, porventura, aquela em que, no seu quarto, Amaro contempla:

uma imagem da Virgem coroada de estrelas, pousada sobre a esfera, com o olhar errante pela luz imortal, calcando os pés a serpente. Amaro voltava-se para ela como para um refúgio, rezava-lhe a salvadora: mas, ficando a contemplar a litografia, esquecia a santidade da Virgem, via apenas diante de si uma linda moça loura; amava-a: suspirava, despindo-se, olhava-a de revés lubricamente [...] (ibid.:41)

Os acontecimentos subsequentes engrossam a intriga religiosa, que surge mais penetrante no argumento de Vera Sacramento. Os temas lançados por Eça, reveladores de uma aparente postura anticlerical, que não compete a este estudo clarificar, são atualizados à luz da sociedade atual, e a subjetividade crítica com que os textos queirosianos tratam a questão do misticismo e da educação religiosa, é substituída pela exposição frontal da estreita relação da igreja com a pedofilia, assédio sexual e corrupção, combinação saturada que encontramos na personagem cónego Dias.

O relacionamento entre algumas das personagens principais é uma das importantes diferenças da diegese “transportada”. A afinidade entre Amélia e o cónego Dias não existe, nem a postura quase paternal evidenciada no texto original. Amélia, muito experiente e sexualmente madura, tem conhecimento da relação que a sua mãe mantém com o padre, quebrando o perfil ingénuo que o texto queirosiano oferece. No final da narrativa fílmica vamos perceber que Amélia foi vítima dos abusos do cónego Dias, que também é responsável pela paralisia e silêncio da tia Gertrudes, a única testemunha das ofensas que danificaram a infância da sobrinha. Por outro lado, Amélia tem com a Mãe uma relação tensa e distante, um verdadeiro conflito geracional. Entre o mentor, cónego Dias, e o discípulo, Amaro, Vera Sacramento mantém o estatuto de professor e confidente à personagem protagonizada por Nicolau Breyner.

Partindo da ideia de transgressão, esta adaptação ficciona principalmente o comportamento desviante de todos os padres que, desde o primeiro momento, exprimem falhas de carácter, escondendo-se atrás da conduta moral que o seu estatuto sacerdotal lhes concede. Os homens da igreja são representados sem escrúpulos, com rituais mundanos e expedientes de taberna, que não respeitam a imposição do celibato, embora o filme seja mais contido quanto a uma evidente lamentação de Amaro, que Eça não sustém:

[...] voltavam as antigas lamentações: não ser livre! Não poder entrar claramente naquela casa, pedi-la à mãe, possuí-la sem pecado, comodamente! Porque o tinham feito padre? Fora a “Velha Pega” da Marquesa de Alegros! Ele não abdicara voluntariamente a virilidade do seu peito! Tinham-no impellido para o sacerdócio como um boi para o curral! (Queirós, 2012: 145)

Por conseguinte, enquanto o romance caricatura as cenas da vida devota e as personagens funcionam como símbolos, que não atacam necessariamente a Igreja enquanto instituição, mas, como Helena Cidade Moura diz, “procede à revelação de uma sociedade analfabeta e medrosa, encolhida atrás de conceitos e preconceitos que nem sequer consciencializa” (*apud* Queirós, 2012: 473), o argumento fílmico procura concretizar a crítica de forma mais objetiva, com uma estrutura quase jornalística que empresta força diegética e suporte moral às imagens, convergindo com os procedimentos de construção de uma notícia, que se desenvolvem “no espaço e compartimentam o tempo: no passado, no caso que motivou o interesse jornalístico; no presente, traduzido na ação da recolha de informação e na notícia; no futuro, no deslindar do segredo e no esquema convencional de recompensa do bem e punição do mal” (Nogueira, 2002: 115).

3. Se no campo temático, a transposição de Vera Sacramento dissolve a crítica de costumes queirosiana em algo mais incisivo, arrojado, as suas personagens surgem estereotipadas, com uma comunicação verbal e gestual demasiado previsível e sem grande densidade psicológica. O filme apresenta-nos um conjunto de personagens com comportamentos homogéneos, repetitivos e sem grande complexidade. São figuras que servem de referencial para a progressão da narrativa, como os casos de Libaninho, que mantém uma relação de grande proximidade com as beatas do bairro, pouco genuínas na demonstração de fé, uma união *sui generis* que tem o propósito de permitir o humor fluir; ou os elementos dos gangues do bairro, que emergem americanizados e que destapam uma inverosimilhança comprometedora.

Porém, na esfera dos protagonistas, Amaro surge muito diminuído, porquanto a narrativa fílmica favorece a personagem Amélia. Esta reúne os ingredientes que valorizam a ação: foi vítima de pedofilia, é obrigada a conviver com quem perpetuou o crime; desvenda o segredo que paralisou Gertrudes; vinga-se, matando o cónego Dias, e grávida, comete suicídio. É vítima dela própria, dos padres, do bairro, da vida, que lhe apontaram o limite. Estes elementos são demasiado fortes para a personagem esbatida e pouco interventiva de Amaro, que está longe de ser a figura em torno da qual a narrativa se centra. Amélia é sensualidade, personalidade, drama, emoção, perda.



F1 – Soraia Chaves (Amélia) e Jorge Corrula (Amaro)

A independência e a maturidade sexual de Amélia surgem impulsionadoras de um perfil psicológico capaz de provocar um impacto muito mais significativo à diegese, pois a transposição fílmica, situada numa determinada variedade de interesses e dominantes socioculturais, “constrói-se na base de motivações ideológicas, mediatizando, com maior ou menor grau de tonalidade, sistemas de ideias, valores, atitudes, crenças e padrões comportamentais” (Sousa, 2001: 73). Amélia surge independente, livre na definição dos relacionamentos e escolhendo os momentos de sedução, arquétipo feminino que dista muito da imagem de formosa candidez, a conceção da mulher angelical. A Amélia do romance é o arquétipo feminino antagónico ao da *femme fatale* criado por Vera Sacramento, que admite uma nova perspetiva, decorrente de um trabalho de transposição subjetivo, que possibilita interpretar o texto fonte de acordo com novas estratégias diegéticas. As razões desta opção narrativa podem provir da atualização da intriga para os tempos modernos onde, para além do interesse acrescido de gerar empatia com uma personagem feminina, era importante tornar credível uma mulher que, na contemporaneidade, conseguisse orientar um padre para os desvios morais.

Por outro lado, o argumento fílmico projeta em Amaro a contradição. A sua ação, que visa avançar com um projeto social de êxito muito improvável, é ridicularizada pelos próprios colegas religiosos que, há muito tempo, desistiram da comunidade. Nesta perspetiva, Vera Sacramento concede à personagem Amaro uma espécie de absolvição, colocando-o não só a restituir dinamismo ao centro social, como a intervir pessoalmente em focos de conflito, entre moradores, grupos rivais e entre estes e a polícia, um posicionamento de sobriedade que, por curtos momentos, inscreve na personagem o desígnio de herói e faz levantar a questão dos efeitos práticos da obrigatoriedade do celibato.

4. Podemos afirmar com firmeza que esta transposição desfruta da herança literária queirosiana? Não será desadequado assumir que é essencialmente um trabalho de atualização, que pretende um ajuste à sociedade contemporânea, embora se liberte da estética tradicional do formato de época, preferindo a combinação híbrida de domínios extraídos de um texto canónico com uma narrativa rápida, que privilegia a dinâmica e relativiza a interlocução das personagens.

É também aceitável que a descrição visual, que este texto já evidenciou, facilitou o trabalho de transposição. Em diversos aspetos, a releitura segue de perto a interpretação proposta pelo texto fonte, especialmente nos temas que propiciam a abordagem inovadora de outros assuntos problemáticos, como a pedofilia, que desvendamos na história de Amélia, a gravidez adolescente, inscrita na relação de Carolina e Quimbé, o desenraizamento cultural e identitário, perceptível através da realidade social que vigora no bairro, e ainda os valores em torno da instituição familiar, mostrada pela relação frágil que Carolina mantém com os pais. Estes assuntos avançam de forma reflexiva com a narrativa fílmica, suscitando a atenção e a controvérsia para os comportamentos individuais, um realismo que, de certa forma, como Robert Stam quis evidenciar, celebra os romances de escritores como Balzac, Flaubert, George Eliot e Eça de Queirós, todos capazes de introduzirem “personagens intensamente individualizados e seriamente concebidos em típicas situações sociais contemporâneas” (Stam, 2008: 25).

Face ao exposto, é compreensível considerar que esta adaptação fílmica não deixa de existir enquanto obra de arte independente, sem perder os laços essenciais com o texto queirosiano. E se, por um lado, o filme perde a ironia afiada, a análise penetrante, o espírito crítico que decompõe os problemas sociais, no fundo, tudo o que se expressa idealmente melhor na linguagem literária, por outro lado, o argumento fílmico coloca a narrativa em outra dimensão, através da formalização mais flexível da linguagem cinematográfica, disponibilizando outra “leitura do romance original, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural” (ibid.: 21), que reflete uma vontade de transformação social, no sentido de “problematizar e criticar os fundamentos que estruturam normativamente a existência humana sócio-psico-individual, nas suas práticas culturais e ideológico-institucionais (Sousa, 2001: 74). A adaptação pode então ser o que Mikhail Bakhtin chama “ver em excesso”, ou seja, o processo de relativização pelo qual aprendemos uns com os outros. Robert Stam conclui com temperamento:

Independentemente de mudanças de género e críticas ideológicas, cada meio tem a sua “cegueira” e “percepção”. O cineasta, algumas vezes, vê o que o romancista não conseguia: Jack Gold “vê” a misoginia colonialista de *Robinson Crusoe*, Woddy Allen vê o potencial da ditadura que pode ser encontrada em *Macunaima*. O cineasta pode dar corpo e som à visão do escritor. A adaptação pode tornar-se uma outra forma de ver, ouvir e pensar o romance, mostrando aquilo que não pode ser

representado a não ser através de filme. O “ver excesso” do cinema [...] pode iluminar os cantos escuros e panos de fundos dialógicos dos clássicos do mundo literário”. (Stam, 2008:468)

BIBLIOGRAFIA

- GARDIES, André (1999). “La littérature comme banque de donnés”. In *Littérature et cinema – Écrire l’image*. Saint-Étienne: Publications de L’Université de Saint-Étienne.
- GOTTARDI, Ana Maria (2008). *Machado, Eça e o Cinema*. São Paulo: Arte e Ciência Editora.
- JIMÉNES, Jesús García (1996). *Narrativa Audiovisual*. 2ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 13-14.
- NOGUEIRA, Virgílio António Couceiro da Cruz (2002). *Cinema. Narratologia. Jornalismo. Um travelling pela cultura cinematográfica*. Tese de Mestrado. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 113-135.
- NUNES, Maria Luísa (1972). *As técnicas e a função do desenho de personagem nas três versões de “O Crime do Padre Amaro”*. Porto: Lello & Irmão – Editores.
- QUEIRÓS, Eça de (2012). *O Crime do Padre Amaro*. Lisboa: Livros do Brasil.
- REIS, Carlos e Ana Cristina Lopes (1998). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina.
- REIS, Carlos e Maria do Rosário Milheiro (1989). *A Construção da Narrativa Queirosiana*. Coleção O Espólio de Eça de Queirós. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães (2001). *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura*. Braga: Universidade do Minho.
- STAM, Robert (2008). *A Literatura através do cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- TAVARES, José Pereira (1943). *O Crime do Padre Amaro: Análise das duas primeiras redações – A crítica Coeva: Machado de Assis, Silva Pinto, Camilo, Ramalho, Alexandre da Conceição, Sampaio Bruno, Teófilo, Fialho*. Aveiro: Gráfica Aveirense, 41-49.

FILMOGRAFIA

- O Crime do Padre Amaro* – Portugal (2005)
 Argumento, Vera Sacramento;
 Realização: Carlos Coelho da Silva
 Produção: Alexandre Valente

RESUMO

Este texto propõe a análise da transposição fílmica do romance *O Crime do Padre Amaro*, realizado por Carlos Coelho da Silva, dando enfoque aos aspetos socio construtivos do argumento de Vera Sacramento.

ABSTRACT

This paper proposes the study of filmic transposition of the novel *O Crime do Padre Amaro*, directed by Carlos Coelho da Silva, focusing on aspects of the socio constructive script of Vera Sacramento.