

O PAPEL HEGEMÓNICO DO CINEMA NO ESTADO NOVO - A ADAPTAÇÃO DO CONTO O DEFUNTO, DE EÇA DE QUEIRÓS

Maria Manuel Baptista
Universidade de Aveiro

Eça de Queirós tem sido dos autores a suscitar maior interesse tanto do lado brasileiro quanto do português na adaptação dos seus romances, novelas e contos aos mais diversos formatos mediáticos: cinema, telenovela, mini-série, etc.

Este duplo interesse espelha um jogo de olhares que ao longo do século XX, e já XXI, portugueses e brasileiros foram lançando sobre si próprios e cada um sobre o outro, num entrelaçado de sentidos muito variáveis ao longo do tempo, conforme os formatos utilizados e sobretudo os olhares específicos dos diferentes realizadores, inseridos em diferentes contextos político-culturais.

O que se pretende neste estudo é proceder à análise do filme português ‘O Cerro dos Enforcados’, realizado por Fernando Garcia, em 1954, sob inspiração do conto O Defunto, procurando compreender o quanto, apesar de, desde há muito, se considerar tratar-se de um dos melhores contos de Eça, a par de José Mathias (cf. Escorel, 1945, p.162), ele nos surgir completamente plasmado, ao ser vertido para o cinema, da ideologia, moral e religiosidade típicas do Estado Novo de Salazar, não constituindo por isso uma ruptura ou ‘descontinuidade’ no cinema português das décadas anteriores, de resto mergulhado já numa profunda crise, antes a aprofundando.

De modo a atingirmos este objectivo, estudaremos com algum detalhe a adaptação feita a partir do conto, ou seja procuraremos verificar o modo como, em pleno Estado Novo, Fernando Garcia propõe uma re-leitura de uma das melhores narrativas breves de Eça, embora das menos tipicamente queirosianas, podendo mesmo ser considerada algo ímpar no contexto da obra de Eça. Registaremos, nomeadamente as alterações que o realizador introduz ao nível quer do enredo, quer das personagens, mas sobretudo do sentido último que trabalha todo este conto e o torna de facto uma peça única e preciosa na obra do escritor português.

1 - Do enredo ao argumento

Em 2000, Tomaz Ferreira resume do seguinte modo o conto de Eça de Queiroz: «(...) na linha fantasmagórica se situa O Defunto. Ambientado na devota Sevilha do século XV, é uma história de ciúme doentio, em cuja punição os mortos colaboram para permitirem o desabrochar do amor casto que nascera no peito dum airoso cavaleiro por dama pura que, mal casada embora, não mancha a sua vida com a sombra da infidelidade» (p.30)

Noutros termos resume Borges de Almeida (2011) o argumento do filme de Fernando Garcia: «Século XV, D. Afonso, velho fidalgo ciumento, ordena que todos se afastem quando a mulher, D. Leonor, vai à igreja orar à virgem das Mercês. Um dia, é vista por outro nobre, D. Rui, que fica deslumbrado com a sua beleza. D. Afonso manda retirar a esposa para a Quinta do Cabril, e decide ele próprio, apunhalar o rival à noite. Porém, o corpo desaparece misteriosamente». O resto conta-se em poucas palavras: o marido ciumento acaba por morrer, tornando-se D. Leonor viúva, ainda muito jovem, cujo consórcio com o também jovem D. Rui acaba por ser possível e é mesmo abençoado pela Santa e pela Igreja, que a ambos protege.

Nos papéis principais do filme encontraremos Artur Semedo (D. Rui de Cardena), Alves da Costa (D. Afonso de Lara) e Helga Liné (D. Leonor), entre outros. Sublinhe-se ainda que o filme foi subsidiado pelo Fundo do Cinema Nacional, conta com a colaboração literária de Carlos Selvagem e com a adaptação cinematográfica e diálogos de Domingos Mascarenhas. Com fotografia de César de Sá, integra a preciosa colaboração musical de Joly Braga da Cruz.

2 - Fernando Garcia, realizador de O Cerro dos Enforcados

Fernando Garcia (nascido em 1917) tinha-se tornado desde a década de 30 assistente de realização. O seu primeiro filme, relatando as vicissitudes dos pescadores de bacalhau de Ílhavo, nas suas tormentosas vidas na Terra Nova e Gronelândia, data de 1949 e intitula-se 'Heróis do Mar' (o qual recolheu de imediato um prémio do SNI – Serviço Nacional de Informações, de António Ferro, o promotor da 'Política do Espírito' do Estado Novo).

Realizou outros filmes e documentários, para além de O Cerro dos Enforcados, de que nos ocuparemos, e esteve ligado à realização de cinema promovido pelo próprio Estado com objectivos educativos (educação de adultos e propaganda). Em 1953 fez o primeiro filme a cores, 'Lisboa, Pequena Biografia duma Capital'. Foi ainda apresentador de um programa televisivo sobre cinema, tendo passado pelo ensaísmo e pela crítica cinematográfica.

Foi Presidente do Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema e do Estúdio Universal de Cinema Experimental, entre 1961 e 1963.

De entre as diversas actividades em que se envolveu, uma delas revela-se decisiva, pois coloca-o no circuito oficial de produção cinematográfica da época ao ligá-lo à empresa criada por António Lopes Ribeiro na década de 40, onde exerceu funções de chefe dos serviços de produção.

Enquanto realizador a sua contribuição foi diminuta para a renovação ou

superação da profunda crise pela qual o cinema português passou nas décadas de 40 e 50. O filme de que aqui nos ocuparemos é bem testemunha dos impasses vividos numa época (1953) em que o ‘cinema novo’ ainda não havia dado os seus primeiros passos e o que até aí se fazia, do cinema cómico ao dramático, passando pelo ‘nacional-cançonetismo’, tinha já esgotado as suas fórmulas estereotipadas.

No caso de *O Cerro dos Enforcados*, o desastre na interpretação do conto de Eça de Queirós, cujo argumento é também da autoria de Fernando Garcia, é mais do que evidente, uma vez que se perde totalmente o sentido último da narrativa, bem como o tão característico tom humorístico e irónico do escritor português. Para além disso, nesta que viria a ser a sua última longa-metragem, Fernando Garcia falha rotundamente ao não saber lidar com o mínimo de eficácia ou convicção com o elemento fantástico e sobrenatural para que o conto de Eça remete.

3 – De *O Defunto de Eça* ao *O Cerro dos Enforcados* de Garcia

Na nossa leitura do conto de Eça, o que trabalha toda a narrativa e a torna verdadeiramente interessante é o olhar simultaneamente irónico e trágico que o escritor lança sobre um sentimento humano muito vulgarizado nas relações entre os indivíduos e simultaneamente muitíssimo poderoso e irracional: o ciúme. Com efeito, no conto de Eça, não há qualquer vestígio de um olhar religioso ou oriundo da moral católica, aquela que considera a monogamia um valor sagrado no contexto do casamento. Pelo contrário, o olhar de Eça sobre o ciúme torna-o num sentimento profundamente humano, demasiado humano, que pode tomar um homem por completo, levando-o à loucura e à obsessão, tornando-se, a partir de determinado momento, independente dos acontecimentos ou do acontecimento único que o despoletou (um quase não-acontecimento, como é o caso relatado no conto), o que confere à situação um carácter absurdo e, finalmente, trágico.

Já na interpretação que Garcia nos propõe, todo o centro dramático dos acontecimentos se desenrola partindo da figura de um marido, que se apresenta como uma espécie de ‘dragão ciumento’, mas olhando agora Garcia o ciúme de um modo simultaneamente romântico e dramático. Em determinado momento surge mesmo um padre (inexistente no conto de Eça) que inscreve o ciúme num registo religioso ao afirmar: ‘o ciúme é a tentação do demónio’ (o que, obviamente, ainda enfurece mais o homem enciumado).

3.1.- O papel da mulher

Outro aspecto que difere profundamente, e transforma o sentido da narrativa de Eça, é o papel que na dinâmica dos acontecimentos narrados é atribuído à mulher, o qual é praticamente inexistente ou nulo (pelo menos até meio do conto), não atribuindo nunca Eça de Quierós à mulher, D. Leonor, qualquer responsabilidade nos ciúmes do marido. Pela pena do escritor português o drama que passa a desenrolar-se ante os olhos do leitor é puramente masculino, entre um marido enciumado, até pelo reconhecimento da diferença de idade que tem da esposa com quem casou, (D. Afonso) e D. Rui, um jovem nobre que repara em D. Leonor, nutre por algum tempo uma paixão platónica pela sua beleza mas, por nunca ter sido sequer objecto de um breve olhar, desiste rapidamente do objectivo de chegar às falas com a dama. Para D. Rui, tudo cai rapidamente no esquecimento, mas para o marido enciumado, bastou uma pequena e breve suspeita para se deixar dominar totalmente pela raiva e pelo desejo de vingança.

Curiosamente, esta não é a leitura que Garcia nos apresenta quanto ao papel da mulher no decorrer da acção: no contexto de *O Cerro dos Enforcados*, D. Leonor mantém uma atitude defensiva face ao ciúme do marido, parecendo nalguns momentos que até o atíça ao mostrar-se incapaz de o amar. Por outro lado, ela debita todos os clichés morais da época (da salazarista década de 50, em Portugal), procurando ‘portar-se como uma senhora’, apesar de parecer ter-se, também ela, apaixonado imediatamente pelo jovem D. Rui. Dividida entre a obrigação de ‘se portar como uma senhora’ e a paixão, Garcia coloca a mulher inevitavelmente envolvida numa situação de infidelidade, criando diversos encontros amorosos entre o par de jovens. Ora, esta colaboração activa da mulher no adultério, sob a capa da virtude moral, religiosa e social (se bem que presente noutras obras de Eça) encontra-se totalmente ausente no conto do escritor do século XIX, e é por isso que ele é particularmente interessante, pois que a responsabilidade do desenvolvimento dramático não será o adultério nem a paixão de um homem por uma mulher, mas apenas o ciúme em estado puro e ditando as suas próprias leis.

Sublinhe-se ainda, relativamente ao papel da mulher, o quanto diferem as visões de Eça e Garcia: no conto de Eça não há nenhum conluio feminino contra o marido, supostamente atraído. Pelo contrário, quem sinaliza a D. Afonso um olhar suspeito de um certo cavalheiro sobre D. Leonor enquanto rezava recolhida na Igreja, é precisamente uma mulher, Dama de Companhia de D. Leonor (embora esta permaneça todo o tempo ignorante do perigo que a rodeia e da trama que será urdida em seu torno).

Ora, Fernando Garcia tem uma leitura radicalmente diferente da situação transformando a acção principal num drama estereotipado, que utiliza, nem sequer habilmente, para daí extrair diversas lições de moral católica e religiosa.

Assim, no filme *O Cerro dos Enforcados* os encontros entre os dois amantes, embora platónicos e castos, acontecem favorecidos pela Dama de Companhia de D. Leonor e na presença de outras, que nem por isso entregam a senhora a D. Afonso. A própria Dama de Companhia e confidente de D. Leonor tenta avisar D. Rui da cilada que lhe está a ser preparada e é, obviamente, descoberta pelo marido e impedida de realizar os seus intentos. A própria Santa, parece também ser envolvida neste complot imaginário contra D. Afonso, pedindo-lhe D. Leonor insistentemente a sua miraculosa intervenção em favor de um desenlace positivo para o seu caso amoroso.

Ora esta solidariedade feminina, apresentada no filme em torno da defesa do pecado, e do adultério, atenua em muito a leitura do comportamento descontrolado e enraivecido de D. Afonso, pois afinal a mulher sempre o enganava, apesar das suas muitas virtudes.

Com efeito, o que se depreende do filme de Garcia é que as mulheres são solidárias no pecado e que este está sempre à espreita, mesmo junto daquelas que parecem ser as mais virtuosas.

Ora, esta é uma dimensão totalmente estranha ao conto de Eça.

Curiosamente, no conto de Eça, não vislumbramos qualquer contacto entre D. Rui e D. Leonor, e muito menos qualquer sinal de envolvimento num romance, nem sequer platónico. Tudo o que acontece em *O Defunto* é exclusivamente determinado pela presença do ciúme, mesmo a união amorosa final em que o filme redundava, pois o que, ironicamente, acabou por aproximar e lançar D. Rui e D. Leonor nos braços um do outro foi o ciúme de um marido nunca traído.

3.2 – A transformação estereotipada das personagens do argumento

Ora, um enredo como este, muito próximo das forças que trabalham toda a tragédia grega, está completamente ausente do filme de Garcia que agora nos apresenta diversos encontros e contactos directos entre o par amoroso, antes dos trágicos acontecimentos, justificando de algum modo toda a ira tresloucada de D. Afonso.

Parece-nos que o objectivo de Garcia terá sido o de aumentar o carácter romântico do filme, na ânsia de chegar a um público que melhor compreenderá a estereotipia das figuras e acontecimentos ligados ao adultério. Mas o que é facto é que o essencial do olhar de Eça se perde completamente. Com esta 'ligeira' inversão na estrutura narrativa perdemos o olhar muito incisivo de Eça em face do ciúme e que consiste em levar o leitor a reconhecer que, parado-

xalmente, o ciúme irracional e entregue a si próprio pode provocar o mal que deseja a todo o custo evitar. Pelo contrário, na interpretação cinematográfica que leva por nome *O Cerro dos Enforcados Garcia*, ao introduzir um romance adúltero entre os jovens D. Rui e D. Leonor, praticamente justifica o ciúme de D. Afonso e depois tudo o que daí se seguirá. Infelizmente a estereotipia das relações amorosas sobrepõe-se no filme a uma leitura muito mais sinuosa, subtil e paradoxal, deste sentimento arrebatador que é o ciúme.

Para aumentar o grau de intensidade romanesca Fernando Garcia chega a integrar no filme uma morte encomendada a um servo, mas que falha (em *Eça* este episódio é completamente inexistente) e uma relação do casal que se deteriora constantemente (em *Eça* a relação do casal parece não sofrer alterações, pois D. Leonor está praticamente até ao final do conto ignorante de tudo o que o marido vive, sofre e planeia).

3.3 Da tragédia ao drama romântico

Essencial no desenrolar dos acontecimentos será então a redacção de uma carta pela mão de D. Leonor que, coagida pelo marido, a dirigirá a alguém do sexo masculino (sabe o leitor que o destinatário será D. Rui), marcando com ele um encontro nocturno na casa de família. De acordo com os planos de D. Afonso, D. Rui receberia a carta, visitaria D. Leonor e seria ali mesmo morto por suas próprias mãos.

No contexto do conto de *Eça*, a estupefacção e ignorância da mulher, D. Leonor, é total não tendo a mínima ideia para quem poderia estar a escrever, mas compreendendo na ira do marido que estaria a atrair ao seu quarto um homem inocente, cujo destino estava já tragicamente traçado. O seu desespero, na ignorância total do que se estava a passar, aumentava à medida que compreendia que nada podia fazer para evitar a tragédia, cuja causa também desconhecia totalmente. Trata-se assim do modo de construção da trama muito próxima da tragédia grega onde a noção de ‘culpa’ moral individual está normalmente ausente e, a partir de dado momento, a noção de destino se impõe inexoravelmente aos homens.

Pelo contrário, o que se passa na narração de Fernando Garcia é exactamente a transformação desta cena, central no decorrer da acção, numa espécie de reconhecimento implícito da culpa da mulher, D. Leonor, no drama que se irá desenrolar. De facto esta carta que chama D. Rui aos seus aposentos não é uma grande incógnita nem é escrita de forma totalmente inocente, pois embora o nome de D. Rui não seja pronunciado ela sabe exactamente para quem está a escrever. Há, por isso, neste episódio, a transformação da tragédia relatada por *Eça* (o de alguém que escreve e compromete outrem, sob coacção, e

que nem sequer sabe quem é) num drama onde a moral católica irrompe em todo o seu esplendor através da noção da culpa, pois em última instância, a carta que sob ameaça de morte escreve D. Leonor, aumentando o dramatismo da cena (a tanto não chega Eça no seu conto, até porque o seu objectivo não é produzir um drama mas uma tragédia), corresponde efectivamente a um desejo de ver o amante (obviamente que não nas trágicas circunstâncias em que o marido urdira no seu plano).

D. Rui, que ocorre ao pedido de visita de D. Leonor não deixa de estranhar o insólito de tal convite – à noite, no seu quarto, subindo por uma escada exterior ali colocada para o efeito -, tal como Eça no-lo relata. Percorrendo o trajecto que o separa da casa de D. Afonso passará pelo ‘Cerro dos Enforcados’, um lugar terrível onde os criminosos mortos são deixados pendurados por cerca de um mês após o seu enforcamento, decompondo-se os seus corpos perante o terror dos passantes. Num lance que tem tanto de irónico como de fantasmagórico, D. Rui é chamado por um dos cadáveres que se propõe a acompanhar o jovem. Na verdade, a intervenção deste cadáver, que se fará passar por D. Rui já no quarto de D. Leonor, salvar-lhe-á a vida.

No conto de Eça, este momento de diálogo de D. Rui com um ser já do outro mundo é central na economia da narração e confere um tom surreal e macabro à história, conferindo-lhe simultaneamente até um traço de ironia. O facto de o leitor de Eça ter acompanhado este diálogo fá-lo desde o primeiro minuto cúmplice, entre espantado e divertido, de D. Rui e do próprio Eça. Ora, este efeito não é conseguido no filme de Garcia que pouco dá ver ao espectador sobre os acontecimentos nocturnos no ‘Cerro dos Enforcados’. Tal facto, talvez se tenha ficado a dever às dificuldades técnicas e narrativas que uma tal cena comporta ao ser passada para a linguagem cinematográfica com os meios dos anos 50 em Portugal, mas também porque a compreensão de Garcia relativamente a este momento narrativo parece remeter para o domínio da misteriosa ‘bruxaria’ tão condenada pela igreja católica da época, em nada participando do tom fantasmagórico e irónico da cena descrita por Eça. Assim, a solução de Garcia é evitar o mais que pode esta cena, deixando os espectadores na ignorância do que se passa relativamente ao contrato que D. Rui acaba por estabelecer com a alma do outro mundo e, introduzir mais tarde a figura de um Padre que virá trazer notícias muito parcas e sintéticas que se resumem ao facto insólito de ‘o morto voltar a ser morto’, quer dizer, o cadáver em falta no ‘Cerro dos Enforcados’ voltou a surgir no mesmo sítio, recuperando o seu lugar no mundo dos que já não se encontram entre os vivos.

Sublinhe-se mais uma vez que esta figura do Padre está totalmente ausente no conto de Eça.

No filme de Garcia este é talvez dos momentos menos conseguido, ficando

muito longe de provocar qualquer terror ou sequer espanto ao espectador, perante a breve passagem por um conjunto de cadáveres pendurados, lugar que devia ter forte impacto visual e emocional e provocar até repulsa, uma vez que foi escolhido para título do próprio filme, afastando a titulação original de Eça, incontornavelmente mórbida. Ora, neste Cerro dos Enforcados nada é verdadeiramente mórbido, fantasmagórico ou sobre-humano, mas apenas a incompreensão de D. Afonso o faz morrer do coração, em face da sobrevivência de alguém, D. Rui, que julga ter morto na noite anterior, no quarto da sua esposa, tendo atirado o corpo ao jardim, sem que este nunca tenha aparecido.

Muito dentro da linguagem da época, o Estado Novo dos anos 50 altamente comprometido com a religiosidade e a moral da Igreja Católica, Fernando Garcia faz agora intervir um Padre que irá interceder ora junto de D. Leonor, ora de D. Rui, para esclarecer os factos e pedir a devolução da carta escrita por aquela, explicando que aquela apenas a consentira em escrever sob a ameaça do agora defunto marido.

Em Eça não encontramos a necessidade de integração de nenhum Padre para recompor a situação e conduzi-la a um final feliz: a tragédia está consumada e os dois jovens acabam naturalmente por chegar às falas, entender-se e, passados dois anos de luto pelo marido, D. Leonor e D. Rui acabam por unir os seus destinos como dois amantes pré-destinados (fim este que reforça ainda mais o carácter trágico da acção). E aqui termina o conto de Eça que não deixa de atribuir à Santa a quem devotamente D. Leonor rezava, e que era igualmente madrinha de D. Rui, o sucesso de uma empresa que parecia ter sido querida mesmo no céu. Mas, não deixa Eça de sublinhar o papel central aqui desempenhado pelo cadáver do enforcado, que constitui uma peça preciosa na consumação do que afinal já estava destinado.

Já em O Cerro dos Enforcados o desenlace é feito no registo do milagre, pois a intervenção do Padre fornece a chave para a compreensão de todo o enredo: é ele quem devolve a carta escrita por D. Leonor, fazendo compreender o espectador que foi a Santa Virgem das Mercês quem juntou aqueles dois jovens, transformando-se assim o grotesco e fantasmagórico numa intervenção divina, uma vez que o cadáver só podia ter sido 'reanimado' e conduzido por Deus, obtendo deste modo a sua própria salvação pós-morte. De acordo com a leitura religiosa que Fernando Garcia impõe ao conto, 'são altos os desígnios da providência'.

Deste modo, no filme de Garcia, o que se ganha em lição religiosa e moral, perde-se em intenção irónica e burlesca, uma vez que o filme termina com o enlace do par amoroso, abençoado pela Santa Virgem das Mercês. O objectivo final da narração conduz sempre para o epílogo feliz do casamento de dois apaixonados e não para o lado tenebroso e difícil de compreender que é o obs-

curo sentimento, irracional e por vezes tragicamente incontrolável, do ciúme.

3.4 – As relações económicas e sociais no contexto do drama

Finalmente, uma outra dimensão contribui ao longo do filme de Fernando Garcia, para atenuar o impacto que, junto do público português dos anos 50 (salazarista, católico e conservador), poderia ter um marido traído (e, por isso, legitimamente enciumado e enraivecido), que acaba por morrer, deixando assim o caminho aberto àqueles que, pela pena do realizador e argumentista português, afinal eram dois amantes em pecado. É que D. Afonso de Lara é apresentado desde o primeiro momento como um pequeno tirano, explorando aqui sistematicamente as dinâmicas económico-sociais que instauram verdadeiros antagonismos e desenhando as situações num quadro moralista dicotómico entre o bem e o mal. Ora esta situação desenvolve-se a três níveis:

Exploram-se as diferenças entre o povo e o senhor feudal - no caso o Senhor D. Afonso de Lara que surge como um homem brutal, que explora os seus servos e os trata como verdadeiros objectos;

Explora-se a rivalidade entre senhores - neste caso, entre D. Rui e D. Afonso que rivalizam em bens e favores junto do Rei (afinal aquele que, em última instância pode equilibrar estas lutas, que chegam frequentemente até à morte);

Justifica-se o casamento infeliz de D. Leonor com um homem muito mais velho e violento (não só com os outros, mas mesmo nos seus próprios sentimentos), adiantando-se que um tal casamento foi a única solução encontrada pelos pais daquela, para se salvarem de uma situação económica que era já praticamente de ruína.

Pelo contrário, no conto de Eça, tudo isto está ausente não sendo em momento nenhum as diferenças de classe ou a luta inter-pares relevantes para o desenrolar da tragédia, e muito menos a exploração e abuso dos ricos em face dos pobres. Repetimos, o que interessa a Eça é o estudo e a compreensão do ciúme ‘em estado puro’, sem justificações existenciais, psicológicas, morais, económicas ou sociais.

4 - Conclusões

Do que fica dito se conclui enfim, que não podemos de modo nenhum estar de acordo com o que afirma Luís Reis Torgal, na obra *O Cinema sob o olhar de Salazar* e que passamos a reproduzir:

Só na década de cinquenta notamos algumas alterações no tipo de obras adaptadas ao cinema. Como exemplo de con-

tinuidade, pelos valores morais e religiosos expressos, poderemos citar o caso da adaptação do livro de Francisco Costa, premiado pelo SPN, em 1944, *A Garça e a Serpente*, filme realizado por Arthur Duarte em 1952. Como «descontinuidades» temos o caso de *Eça de Queirós*, normalmente só presente nas bibliotecas «oficiais» das Casas do Povo através do seu romance ruralista *A Cidade e as Serras*. É então trazido para o ecrã, primeiro, um conto da sua autoria, *O Defunto*, no filme *O Cerro dos Enforcados* (1954), realizado por Fernando Garcia e, depois, pela mão do sempre presente e versátil António Lopes Ribeiro, o romance realista *O Primo Basílio* (1959). (p.27)

Ora, se no caso da adaptação de *O Primo Basílio*, não fizemos qualquer estudo que possa confirmar ou infirmar as conclusões de Reis Torgal, já no que respeita ao conto de *Eça de Queirós*, *O Defunto*, a adaptação cinematográfica da autoria de Fernando Garcia, não constitui nenhuma forma de «descontinuidade» com o período anterior, o auge do Estado Novo, precisamente ‘pelos valores morais e religiosos’ aí presentes, tal como temos vindo a expor no presente trabalho. Com efeito, o conto de *Eça de Queirós* parece indicar a promessa de uma ‘descontinuidade’, mas a efectiva visualização e análise do filme infirma por completo aquela posição: estamos ainda, e de novo, no coração de um cinema produzido pelo olhar de Salazar, com o qual Fernando Garcia e os portugueses estão bem familiarizados.

Apesar de se tratar de uma invulgar tentativa de abordagem do domínio do sobrenatural e fantasmagórico, parece-nos, na senda de Costa (1978) e Pina (1986), uma tentativa completamente falhada: nas palavras do primeiro estamos em face de um «pastelão à “film d’art”» (p.94), enquanto para o segundo, trata-se de um filme que releva de uma ‘ingenuidade temática’ e de uma ‘excessiva estilização’ (p.129) que traem a dimensão sobrenatural do conto. Já Costa sublinha, a nosso ver acertadamente, o quanto este filme subverte o sentido do conto de *Eça*, bem como o humor que o atravessa.

Tal como nos anos 50 portugueses, e como afirma Carolin Ferreira (2008) em relação à recente adaptação brasileira de Alves & Cia., «a reputação de *Eça de Queirós* é utilizada para dar ao filme a aura de obra culturalmente significativa. O fato dos filmes serem obras de prestígio, destinados a agradarem o grande público do mercado de língua portuguesa, parece prejudicar a possibilidade de realizar abordagens menos superficiais (...)» (p.10).

Com efeito, não pretendemos discutir neste contexto a questão da fidelidade ou não das adaptações cinematográficas de obras literárias, compreendendo perfeitamente o quanto elas relevam de linguagens e actos criativos diferenciados, mas tão só sublinhar o facto de, na obra analisada o modo como a adaptação cinematográfica foi conduzida se deixou trair por uma recepção cultural e ideológica determinada, transformando-a de tal modo que lhe sub-

verte todo o seu sentido universal e intemporal, para a acomodar à necessidades políticas, morais e religiosas de um presente muito estereotipado no seu imaginário e profundamente conservador, quer nos seus valores éticos e morais, quer nas suas práticas sociais.

Referências

- ALMEIDA, Paulo Borges, <http://www.youtube.com/user/pborgesalmeida> (consultado em 23-6-2011)
- COSTA, A. (1978). Breve História do Cinema Português (1896-1962). Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- SCOREL, Lauro (1945), «Eça de Queirós, Contista», Livro do Centenário de Eça de Queirós (organizado por Lúcia Miguel Pereira e Câmara Reys), Lisboa, Edições Dois Mundos, pp.157-166
- ‘Fernando Garcia’. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2011. [Consult. 2011-06-29]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$fernando-garcia](http://www.infopedia.pt/$fernando-garcia)>
- Ferreira, Carolin Overhoff (2008), ‘Monólogos lusófonos ou diálogos transnacionais - o caso das adaptações luso-brasileiras’, Tessituras, Interações, Convergências, XI Congresso Internacional da ABRALIC, 13 a 17 de julho de 2008, USP – São Paulo, Brasil
- PINA, L. (1986). História do Cinema Português. Lisboa: Publicações Europa-América
- QUEIRÓS, Eça, (2000), ‘O Defunto’ (1902), Contos, Lisboa, Publicações Europa-América, 4 edição
- SOBRAL, Filomena Antunes (2010), ‘Diálogos entre literatura e cinema: Adaptação cinematográfica de narrativas’, Escola Superior de Educação de Viseu/ UCP – E.Artes/ CITAR
- SOBRAL, Filomena Antunes (2010), ‘Eça de Queirós no audiovisual’, Escola Superior de Educação de Viseu/ UCP – E.Artes/ CITAR
- TORGAL, Luís Reis, ‘Introdução’, O Cinema sob o olhar de Salazar, (coord. Luís Reis Torgal), Lisboa: círculo de Leitores, 2000, pp.13-39
- ‘Fernando Garcia’. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2011. [Consult. 2011-06-29]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$fernando-garcia](http://www.infopedia.pt/$fernando-garcia)>