

## AMOR DE PERDIÇÃO: POR QUE ADAPTAR AO CINEMA?

Mayara Oliveira

*Mestranda em Mediação Cultural e Literária*  
*Universidade do Minho - Portugal*  
[mah404@gmail.com](mailto:mah404@gmail.com)

A literatura e o cinema têm uma relação muito produtiva, que afirmam e estreitam as relações estético-expressivas de cada um destes meios, sendo frequente, ainda nos dias de hoje, a produção de adaptações cinematográficas a partir de clássicos literários. Diante do trabalho em questão, propomo-nos realizar um estudo sobre três adaptações cinematográficas de destaque da novela homónima *Amor de Perdição*, do escritor português Camilo Castelo Branco. Temos como foco compreender as motivações que levaram esta obra a ser tão revisitada em adaptações cinematográficas, bem como as razões que levaram cada realizador a adaptar esta obra, mediante o contexto histórico em que estavam inseridas. Iremos abordar muito sucintamente as primeiras adaptações cinematográficas feitas da obra *Amor de Perdição*, as quais não tiveram muito sucesso, para posteriormente, passarmos a analisar as três adaptações do cinema português que ganharam mais destaque em relação à esta obra.

**Palavras-Chave:** Literatura. Cinema. Amor de Perdição.

### INTRODUÇÃO

O relacionamento intersemiótico de múltiplas produções artísticas é algo cada vez mais inerente à criação de novas formas de arte. Dentre elas, a interinfluência entre a literatura e a transposição fílmica é algo patente desde os primórdios da arte cinematográfica. A literatura e o cinema têm uma relação muito produtiva, que afirmam e estreitam as relações estético-expressivas de cada um destes meios, sendo frequente, ainda nos dias de hoje, a produção de adaptações cinematográficas a partir de clássicos literários.

Entretanto, a adaptação fílmica é algo que tem fomentado muitas discussões ao longo das décadas, principalmente acerca da *fidelidade* das adaptações em relação à obra original. Partindo do pressuposto de que a literatura e o cinema são meios diferentes - a

literatura utiliza códigos linguísticos e o cinema utiliza uma pluralidade de códigos -, é possível encontrarmos certas limitações diante das transposições fílmicas de uma obra literária para o cinema. Com isto, concebemos a literatura e o cinema como meios que, apesar de terem uma grande afinidade transtestética, são meios distintos que devem ser tratados como tal. Desta forma, o presente trabalho não tem como objetivo abordar a questão da fidelidade das adaptações cinematográficas da obra *Amor de Perdição*, mas sim abordar o *medium* em que esta obra está inserida. Interessa-nos, com este estudo, compreender os motivos de adaptar esta obra ao cinema e compreender que razões levaram esta novela a ser revisitada em épocas distintas. Diante dos pressupostos que consideramos fundamentais para abordar qualquer transposição fílmica, destacamos: a) a individualidade de quem adapta; b) o contexto estético (normas e convenções genológicas, padrões intra e inter-estético-expressivos); c) o contexto extra-artístico em que ocorre a transposição fílmica (concretude empírica sócio-cultural, político-económica, histórico-ideológica) (Sousa, 2000, p.36).

Diante do trabalho em questão, propomo-nos realizar um estudo sobre três adaptações cinematográficas de destaque da novela homónima de *Amor de Perdição*, do escritor português Camilo Castelo Branco. Temos como foco compreender as motivações que levaram esta obra ser tão revisitada em adaptações cinematográficas, bem como as razões que levaram cada realizador a adaptar esta obra, mediante o contexto histórico em que estavam inseridas. Iremos abordar muito sucintamente as primeiras adaptações cinematográficas feitas da obra *Amor de Perdição*, as quais não tiveram muito sucesso, para posteriormente, passarmos a analisar as três adaptações do cinema português que ganharam mais destaque em relação à esta obra, sendo elas: *Amor de Perdição* (1943), realizado por António Lopes Ribeiro; *Amor de Perdição* (1978), realizado por Manoel de Oliveira; e *Um Amor de Perdição* (2008), realizado por Mário Barroso.

Neste sentido, levantam-se questões merecedoras de um estudo: *Por que adaptar clássicos literários para o cinema? Que motivos levaram à escolha da obra Amor de Perdição, de Camilo Castelo Branco, para o grande ecrã? Por que esta obra foi tão revisitada em adaptações cinematográficas, nomeadamente em 1943, 1978 e 2008?*

Para uma melhor compreensão quanto à estrutura metodológica, apresentamos o trabalho em duas partes – A adaptação de clássicos da literatura para o cinema; As adaptações fílmicas de *Amor de Perdição* - encerrando com uma consideração final.

## 1. A ADAPTAÇÃO DE CLÁSSICOS DA LITERATURA PARA O CINEMA

A fomentação de adaptações fílmicas podem ter várias origens, dentre elas: contos, peças de teatro, poemas, biografias, contos de tradição oral, peças musicais, *video games*, bandas desenhadas, entre muitas outras. Entretanto, a que continua a atrair não só os realizadores como o público são as adaptações a partir de obras literárias, consolidando-se não só a partir dos clássicos da literatura como também por textos contemporâneos. O fenómeno da adaptação cinematográfica - transmutação de base intersemiótica - pode ter múltiplas motivações, como aponta Sousa (2012, p. 20):

Há diversas razões que levam à adaptação de obras literárias – ou outros artefactos, literários ou não – ao cinema. A primeira é a escassez de guiões originais. O facto de os cineastas serem capazes de dominar a linguagem cinematográfica não implica que tenham (sempre que necessário) a capacidade ou inspiração para conceber uma história original, e nem sempre os argumentistas têm ideias originais para apresentar.

Outra motivação para adaptar os clássicos da literatura é por estarem presentes no imaginário popular, que, a partir dos códigos multifacetados do cinema, conseguem ter uma recriação (ou a tentativa dela) de uma narrativa, das personagens, de um ambiente ficcional, etc. Ao adaptar uma obra literária para o cinema, a indústria cinematográfica não só conquista uma espécie de legitimidade entre os espetadores mais letrados, como também canaliza uma cultura de elite - a literatura - para uma cultura que pode ser compreendida pelas massas e iletrados, de maneira a popularizar as obras, que provavelmente nunca chegariam às camadas carentes da sociedade se fossem divulgadas apenas em suporte literário. Desta forma, o cinema tem como função não só contar uma narrativa ou apenas entreter, serve também como um veículo de informação e como um difusor cultural de obras literárias, de maneira a promover e incentivar a leitura de uma determinada obra, bem como valorizar o seu autor. Para além de contribuir para a partilha de referências culturais, artísticas, históricas e linguísticas, os clássicos também são importantes fontes de reflexão acerca da própria identidade humana, política e sociocultural.

Naturalmente, também existem motivações de natureza económica. Um filme ao ser anunciado como a adaptação de um livro de prestígio - sendo aprovado ou não pela crítica - instiga os espetadores a assistirem, de modo a aumentar a possibilidade de sucesso comercial. Como afirma Sousa (2012, pp.21-22): "os produtores procuram frequentemente tirar proveito do sucesso de obras já consagradas, para cativar o público e garantir o

sucesso de bilheteiras." Portanto, se inicialmente, esta relação entre a obra escrita e o audiovisual estavam inter-relacionadas com a procura de conteúdo para transpor para a sétima arte, rapidamente foi de total compreensão que esta aliança poderia ser positiva para ambas as linguagens (Sobral, 2010).

Certas adaptações também podem ser consideradas uma homenagem do realizador para uma determinada obra e o seu respetivo autor. Entretanto, há também as adaptações enquanto recriações fílmicas, em que o realizador opta por adaptar a obra à sua maneira, podendo ter como objetivo atualizar a obra, fazer a sua interpretação pessoal, ou transpor o ambiente da narrativa para uma determinada época ou situação. Desta forma, ao transpor textos literários em cronótopos distintos, é possível obter uma audiência de públicos e gerações distintas. Segundo Gomes (2009, p.15), adaptar uma obra literária para um meio audiovisual "implica encaixar-se em épocas ou correntes expressivas diversas e daí adequar-se às formas de fazer ou de narrar de cada uma." Estas adaptações não só permitem que os clássicos sejam dinamicamente recriados, pressupondo diversas e ricas abordagens, como também incitam uma parcela do público a revisitarem a obra no seu formato original. Portanto, ao remeter o produto adaptado para o produto original, o público não só relembra e revisita aquela obra, de modo a alargar as suas perspetivas diegéticas, como também faz com que o público passe a ter contacto com a obra pela primeira vez. Sobral (2010, p. 4) acrescenta que:

Trata-se de um acto interpretativo de uma obra anterior que, por reinterpretação ou leitura crítica, origina uma nova criação artística. Um processo estético que apela ao diálogo inter-artes, sem, no entanto, enfraquecer nenhuma das linguagens envolvidas. Na verdade, literatura e audiovisual beneficiam desta relação de proximidade.

Desta forma, podemos afirmar que o *status quo* clássico de uma obra literária já traz consigo um grande valor artístico apreciado por várias gerações e que, ao ser adaptado para o cinema, alarga essa empatia perante as gerações mais jovens e permite o contacto da sociedade atual com os cânones literários.

## **2. AS ADAPTAÇÕES FÍLMICAS DE AMOR DE PERDIÇÃO**

Ao falar em Literatura Romântica de língua portuguesa produzida no século XIX, é impossível não citar a obra *Amor de Perdição*. Esta novela, escrita em 1861 por Camilo Castelo Branco, quando se encontrava preso na Cadeia da Relação do Porto, e publicada em 1862, é o clássico do romantismo português com mais adaptações ao grande ecrã. Estas adaptações são motivadas não só por ser um clássico da literatura portuguesa

como também por possuir temas que podem ser reaproveitados diante da sua contemporaneidade, de modo a reavivar a memória cultural portuguesa, não só a nível nacional como internacional. Como afirma Sobral (2010, pp. 8-9):

Das razões que explicam esta proximidade sobressai o respeito e o estatuto consagrado do texto literário, cujo reconhecimento histórico confere à obra adaptada a aura de produto de qualidade, pois se um livro já foi apreciado, ao longo de décadas, por diversas gerações que lhe reconheceram densidade artística, é bastante provável que a sua adaptação seja associada a valor cultural. Outra razão desta preferência do audiovisual pela literatura canónica são os temas oitocentistas, frequentemente revisitados, por fornecerem intrigas e personagens capazes de suscitar interesse à adaptação. De facto, no enredo destas narrativas é comum a representação de crises individuais, sociais ou culturais, que se podem manifestar em ruptura de núcleos familiares, corte de relações e perdas.

Outro fator que contribuiu para a adaptação desta novela, foi a sua estrutura narrativa, que favoreceu a sua transposição para o cinema, transformando o processo de *telling* para *showing*. A temporalidade linear da obra, representada através de uma narrativa fluida, e a sua forte carga emocional, rica de valor imagético, faz um apelo à essa criação imagética. Segundo Bello (2005, p. 9), a narrativa de Camilo Castelo Branco pretende tornar visível e experimentável uma realidade: “o apelo à visão coincide também com o apelo à passagem do acto meramente conceptual ou intelectual, que a escrita (e a sua leitura) parecem favorecer, para o acto mais “palpável” que a recepção perceptual permite”.

Desta forma, a pluralidade de códigos que o cinema oferece, concretizam de forma mais nítida e sensorial esse "tornar visível e experimentável" que Camilo Castelo Branco tanto queria com a sua narrativa. Numa época em que o cinema ainda não existia, a obra *Amor de Perdição*, evidencia diversos procedimentos contemporâneos da estética e da técnica fílmica. Como afirma Bello (2005, p. 11):

A composição assente no encadeamento de cenas que se justapõem como se da sequência de cortes cinematográficos se tratasse, o constante uso de elipses temporais, que dá à narração o seu carácter sintético, típico da narrativa fílmica, a utilização de tempos verbais que favorecem o acto de visão do acontecimento (como é o caso do imperfeito, tempo da “contemplanção”, que resgata o evento passado da sua condição de anterioridade, trazendo-o para uma posterioridade quase atemporal), em detrimento de longas descrições ou de sequências narrativas introspectivas, psicológicas ou de construção de ambientes, que levam ao retardamento da acção característico do romance, são alguns dos elementos que certamente contribuíram para as diversas versões cinematográficas da novela.

Também é importante ter em conta que qualquer prática de transposição fílmica retoma operações e relações lógico-concetuais que reproduzem, interferem e decalcam a significação da estrutura elementar do significado do texto original. Ao

atentarmos sobre os múltiplos fatores que interferem o fenómeno intersemiótico, é possível termos por base algumas interferências de natureza sócio-individual, estética e extra-artística, de modo a consubstanciar o produto e cruzá-lo com movimentos sócio-históricos, com o contexto psico-culturais e com procedimentos estruturo-formais (Sousa, 2000) como veremos nas diferentes adaptações fílmicas da novela *Amor de Perdição*.

Segundo consta no site Cinemateca Brasileira<sup>1</sup>, a primeira adaptação cinematográfica de *Amor de Perdição* foi realizada em 1913, no Brasil - na cidade de Pelotas, no estado do Rio Grande do Sul, - realizado por Francisco Santos e Francisco Vieira Xavier. Infelizmente, este longa-metragem do cinema mudo brasileiro, não foi concluído. Somente quatro anos depois foi concretizada a primeira adaptação cinematográfica da novela, realizada por José Vianna. Estreando a 11 de junho de 1917, no Rio de Janeiro.

Em Portugal, a primeira adaptação de *Amor de Perdição* foi produzida em 1921, no Porto pela Invicta Filmes e realizada pelo francês Georges Pallu, que então se encontrava em Portugal. Segundo Bello (2005, p. 12) esta adaptação:

com a duração de 184 minutos (3 horas!), seguiu o propósito da Invicta Film de adaptar ao ecrã com fidelidade grandes clássicos da literatura portuguesa e foi preparado com todo o cuidado e o respeito que a obra camiliana exigia, tendo custado a avultada quantia, para a época, de 95 contos<sup>2</sup> e exibido um aparato de meios técnicos fora do habitual.

Este filme, considerado uma superprodução do cinema mudo português, foi primeira produção portuguesa a ser exportada para os Estados Unidos, mas não teve grande sucesso, tanto por questões estéticas como por questões económicas.

Em 1943, o realizador António Lopes Ribeiro decidiu voltar a adaptar a obra *Amor de Perdição*, tendo obtido considerável êxito. Esta adaptação, já sonora, assumia explicitamente fidelidade ao objeto literário. Entretanto, no início do filme é possível notar que o realizador serviu-se de alguns fragmentos de *Memórias do Cárcere* como um intermédio entre o início do filme que abre com o próprio Camilo Castelo Branco a entregar-se na Cadeia da Relação do Porto, para a seguir, fazer uma transição e mostrar o personagem Simão Botelho na mesma situação.

---

<sup>1</sup> <http://www.cinemateca.gov.br/>.

<sup>2</sup> Segundo o site <http://ipsilon.publico.pt/cinema/> "a Invicta apostou numa "superprodução" camiliana, que custaria 95 contos (algo equivalente a um milhão de euros actualmente)".

O grande valor estético desta obra está diante dos diálogos e na transposição da linguagem camiliana, bem como a forte carga dramática, e a riqueza do guarda-roupa. Segundo Bello (2005, p. 13), António Lopes Ribeiro, afirmava-se

um fervoroso camilianista e manifestava o claro desejo de incondicional fidelidade e mesmo "subordinação" à novela, que considerava ter um grande potencial "cinematográfico" e uma excelente "teatralidade". Lopes Ribeiro realizou o filme procurando não trair as qualidades que ele considerava poéticas da prosa de Camilo.

A adaptação de António Lopes Ribeiro está situada e condicionada por um espaço-tempo muito particular. Esta adaptação histórico-literária, feita durante a época do Estado Novo (designação que surgira em 1930), fazia parte das produções cinematográficas firmadas na "Política do Espírito" criada por António Ferro, que acreditava "que a promoção de uma política de apoio à criação artística sustentada pela ideologia e moral do Estado era tão importante para a perpetuação deste quanto as actividades garante da sua existência material." (Piçarra, 2006, p.76) Com isto, Ferro acreditava que o cinema era sobretudo um movimento para frente, que atualizava e transportava os espetadores para os acontecimentos atuais. Sendo o diretor do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) - que posteriormente mudou para SNI - Secretariado Nacional de Informação - Ferro contribuiu para a maior produção cinematográfica do cinema português, que tinha como objetivo condicionar esta atividade aos valores nacionalistas. Apesar da reserva de Salazar quando à eficácia do cinema como instrumento de propaganda - também por considerar esta arte muito dispendiosa -, a produção de filmes de ficção aumentou consideravelmente ao longo da década de 40, em detrimento do êxito das comédias populares, filmes históricos e adaptações cinematográficas de clássicos da literatura portuguesa. António Lopes Ribeiro era então uma espécie de cineasta do regime, tendo feito para além de *Amor de Perdição*, outros filmes durante esta época. Entretanto, a SPN deixaria de subsidiar os longas-metragens de ficção, passando a atribuir subsídios somente à produções que prosseguiam a via do enaltecimento nacionalista.

Em 1943, Lopes Ribeiro conseguiu equilibrar o investimento das comédias ao apostar na adaptação de *Amor de Perdição*. Diante das diferentes produções cinematográficas desta época, que visavam enaltecer valores morais tais como: a família; a hierarquia; a festa; a religião; o folclore rural; o exotismo dos trajes regionais; o fatalismo sentimental; a adaptação de *Amor de Perdição* tem como seguimento a exaltação nacionalista, fazendo parte das adaptações histórico-patrióticas baseadas em biografias

romanceadas de heróis edificantes, cuja missão consistia em dar ênfase aos grandes feitos, aos cenários e ao guarda-roupa, a iconografia romântica da alma lusíada e da sua missão socio-cultural (Piçarra, 2006). O próprio Lopes Ribeiro esclarece acerca do cinema de propaganda (Piçarra, 2006, p.110):

Filmes de propaganda política - digamos: de propaganda nacional, não se fazem com caravelas de cartão boiando em alguidares, com símbolos safados, com retratos de ministros "em sobreposição" sobre poentes de bilhete-postal. Fazem-se com "realidades cinematográficas"; com estilo e com inteligência.

Desta forma, as mensagens nacionalistas chegavam às massas através do cinema de propaganda, disseminando a informação de modo a influenciar as massas, de modo a servir como um instrumento do governo e a apaziguar a realidade violenta da Ditadura que enfrentava o povo português da primeira metade do século XX, gerando instrumentos fundamentais para a formação de uma geração consentida. A adaptação de *Amor de Perdição* fazia parte dessa esfera de filmes de propaganda, porém, neste caso, de propaganda simbólica, não sendo classificado explicitamente como cinema de propaganda, mas mesmo assim subsidiado por ser um veículo dos valores nacionalistas do Estado. A eficácia desse cinema reforça a inocência da população, gerada a partir dos filmes apologéticos dos valores do regime ditatorial, marcando de forma quase que impercetível o imaginário popular.

Trinta e cinco anos depois, é a vez de Manoel de Oliveira fazer a adaptação da novela de um dos seus escritores favoritos. Apadrinhado por Lopes Ribeiro, Manoel de Oliveira também participou de algumas produções do cinema de propaganda do Estado Novo. Por sua vez, a sua adaptação surge após este regime, e, curiosamente, surge primeiramente para a televisão, em 1978, através da RTP. A série, ainda a preto e branco - apesar de ser rodado a cores, foi projetada a preto e branco pois ainda não haviam televisões a cores em Portugal -, contava com uma sequência de 6 episódios (de 45 a 50 minutos cada), sendo o primeiro contacto de uma particular obra cinematográfica com o público.

Como o filme havia sido concebido para o cinema, a minissérie foi recebida com críticas negativas por parte do público e por parte dos críticos nacionais. Ao apresentar sequências com longos planos e sem diálogos, ou com as frequentes intervenções do narrador, não faltaram comparações em relação à adaptação de António Lopes Ribeiro e desfavoráveis a Manoel de Oliveira, - por se tratar de algo completamente diferente do que se via em televisão naquela altura. Esta conjuntura reflete não só o facto



de que o filme não estava vocacionado para o ambiente televisivo, como torna evidente a diferença entre o meio cinematográfico e o meio televisivo. Tanto é notável que, quando o filme foi distribuído internacionalmente na versão fílmica em 1979, cidades como Florença, Roma, Roterdão, e Paris, assistiram ao filme de Oliveira na sua versão cinematográfica de 4h25m, e aos poucos a obra foi ganhando o seu mérito a partir das opiniões da crítica estrangeira, de modo a resgatar a importância desta adaptação e a mudar o seu paradigma diante das opiniões especializadas de Portugal (Bello, 2005). Segundo o site Ípsilon:

O *Amor de Perdição* de Oliveira teve críticas entusiásticas na imprensa especializada francesa (Cahiers du Cinéma e Positif), mas também chegou à primeira página do diário Le Monde. Quando "regressou" a Portugal, já na versão para cinema e a cores, o filme abriu uma nova era para a obra de Oliveira.

Esta adaptação não só mudou o paradigma do cinema português como a própria carreira do realizador Manoel de Oliveira. A sua posição estética moderna em assumir o cinema como um meio audiovisual para fixar o teatro, confere à representação uma instância suprema e não pretende ocultar a mediação desse ato de narrativa oral, tornando visível toda a tradição romântica portuguesa, sendo considerada uma adaptação de maestria absoluta. Como afirma o próprio Manoel de Oliveira ao ser entrevistado por João Bénard da Costa em 1989<sup>3</sup>:

*Amor de Perdição* é um diálogo entre o visível e o imaginário, entre o perceptível e o imperceptível. Adaptado de um célebre romance português do Século XIX com o mesmo título, de Camilo de Castelo Branco, *Amor de Perdição* é um verdadeiro workshop de ideias acerca da incestuosa relação entre o romance e o cinema e acerca das várias possibilidades de adaptações literárias. Muitos dos ditos aspectos de vanguarda do filme vêm precisamente dessa reflexão, graças à qual cada cena acaba por se tornar numa solução fílmica de um desafio literário.

Diferentemente de António Lopes Ribeiro, o realizador Manoel de Oliveira não pretendia dar ênfase à equivalência dramática para o texto de Camilo, mas antes transpor para o ecrã esse mesmo texto de forma a dar visibilidade à estrutura epistolar da obra, e optar por uma introdução em que Ritinha, irmã mais nova de Simão Botelho, assume o papel de narradora oral e testemunha direta, de modo a conferir o estatuto factual à matéria ficcional da novela.

Após três décadas, e já no novo milénio, Mário Barroso - diretor de fotografia de vários filmes de Manoel de Oliveira - decide visitar a obra *Amor de Perdição*. Entretanto, diferentemente das adaptações anteriores, o realizador optou por uma

---

<sup>3</sup> Entrevista concedida em: [http://www.amordeperdicao.pt/basedados\\_filmes.asp?filmeid=66](http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=66).

adaptação livre da tragédia camiliana aos dias de hoje. Sousa (2000, pp.23-24) explica que a adaptação livre

trata-se de um processo activo de apropriação por transfiguração de um material literário de base, a partir do qual, mediante interacções semióticas múltiplas e complexas, se procede à construção de uma objectualidade estética independente.

O filme *Um Amor de Perdição*, realizado em 2008, atualiza e revitaliza o texto camiliano, centrando a trama numa relação amorosa adolescente atual, de modo a ser conhecido também pelas novas gerações, abrindo a sua leitura a um público mais vasto e heterogéneo. Como afirma Sousa (2000, p.20):

A leitura de um hipertexto por referência ao seu hipotexto enriquece a produtividade textual deste. No entanto, ela não se assevera tão imperiosa quanto no caso da adaptação, devido ao facto de neste processo derivativo se substanciar uma ampliação da imanência ou essência de um texto original. Refira-se, todavia, que a noção de leitura relacional mesmo aí apenas se aplica a um leitor modelo, não abrangendo a totalidade dos espectadores empíricos, já que nem todos conhecerão o genotexto literário.

Esta adaptação resultou bem do ponto de vista cinematográfico, no sentido em que utiliza elementos importantes e essenciais da narrativa de Camilo Castelo Branco. Contudo, como esta adaptação tem como contextualização história a atualidade - isto é, os anos 2000 -, a narrativa parece dramaticamente exagerada e tais comportamentos obsoletos para os dias de hoje. Apesar do esforço de Mário Barroso, *Um Amor de Perdição* não traz a carga dramática que o original camiliano possui, e não reflete os comportamentos de um público jovem e atual. Todavia, esta adaptação contribui para a multiplicidade de leituras que um texto solicita, de maneira a reafirmar que nenhuma das adaptações detém da supremacia arbitrária e utópica de esgotar o potencial de um clássico literário, sendo possível ser reinventado, reescrito, e reinterpretado em diferentes épocas e transpostos para diferentes situações socio-culturais.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ao analisarmos o fenómeno da transposição fílmica, podemos concluir que as inter-relações entre a literatura e o cinema sempre estiveram muito próximas. As motivações para adaptar uma obra literária para o cinema podem ser várias, entre elas, destacamos: a escassez de guiões originais; utilizar o cinema como um veículo de transporte cultural, de modo a difundir obras literárias e promover a sua leitura, bem como valorizar o seu autor; adaptar um clássico da literatura pode ser motivado por questões de

legitimidade, de modo a tentar recriar uma narrativa, um ambiente ficcional ou personagens que habitam o imaginário popular; utilizar os clássicos como uma importante fonte de reflexão acerca da própria identidade humana, política e sociocultural; a possibilidade de sucesso comercial a partir da adaptação dos clássicos, pois uma obra que já é consagrada, tem mais probabilidade de cativar o público.

As adaptações também podem ser uma homenagem do realizador para uma determinada obra e para o seu respetivo autor. As adaptações enquanto recriações fílmicas, são adaptações livres mediante ao seu realizador, que pode optar por tentar fazer uma nova interpretação da obra, atualizá-la, ou transpor o ambiente diegético para uma determinada época ou situação. Estas adaptações não só permitem que os clássicos sejam recriados de maneira dinâmica, pressupondo diversas abordagens, como também incitam o público a revisitarem a obra no seu formato original.

Um desses clássicos que tiveram a sua adaptação para o grande ecrã foi a novela *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco. Um dos motivos para esta obra ser adaptada não é só pelo seu estatuto de clássico da literatura romântica portuguesa, mas também por possuir temas que se mantêm contemporâneos, que reavivam a memória cultural portuguesa, e por ter uma estrutura narrativa fluida, de temporalidade linear, e rica em valor imagético. A evidência da estética fílmica desta obra camiliana facilitou a adaptação e o processo de *telling* para *showing*.

Para analisar as adaptações da novela *Amor de Perdição* é preciso ter em consideração que qualquer transposição fílmica está inserida num amplo quadro estético, que resulta de interferências interartísticas e extra-artísticas, provenientes dos sistemas sociais que agem sobre o sistema estético, sendo muitas vezes subordinados a questões éticas, políticas, religiosas, geográficas, físicas, bem como o contexto sócio-cultural onde se situa a adaptação.

Ao analisarmos a adaptação de António Lopes Ribeiro de 1943, vimos que o filme fazia parte de um programa de apoio ao cinema de propaganda, que servia os preceitos do Estado Novo e inculcava aos portugueses valores de cunho nacionalista. Durante o Estado Novo, a maioria das produções cinematográficas nacionais tinham finalidades didáticas, morais e apologéticas, que procuravam inferir no sistema de crenças, convicções, e normas ético-sociais. É o que afirma Sousa (2000, pp. 28-29):

a transposição fílmica, enquanto projecto estético, objecto e processo, situado numa dada pluralidade de interesses e dominantes sócio-culturais, constrói-se na base de motivações ideológicas, mediatizando, com maior ou menor grau de

tonalidade, sistemas de ideias, valores, atitudes, crenças e padrões comportamentais. Isto explica-se pelo facto dos sistemas semióticos estéticos constituírem subsistemas do sistema social. Assim sendo, adaptar um livro à tela surge como um factor ativo que modela e/ou filtra as estruturas formais e semânticas do texto literário.

A adaptação de Manoel de Oliveira, de 1978, que surgiu 35 anos depois da adaptação de António Lopes Ribeiro, teve como motivação apresentar o seu próprio cunho artístico e dar a sua própria interpretação da novela camiliana. O único inconveniente da adaptação de Oliveira, foi o de não perceber a diferença existente entre o meio televisivo e o meio cinematográfico, de forma a resultar em críticas negativas à sua adaptação, feita em 6 séries para a RTP. Entretanto, o paradigma desta adaptação mudou quando a versão fílmica foi exportada em 1979, e recebeu críticas positivas de opiniões especializadas, sendo considerada uma excelente obra do cinema português e sendo, igualmente, um marco na carreira cinematográfica de Manoel de Oliveira.

Diferentemente das adaptações anteriores, que tentaram recriar o ambiente do século XIX da narrativa camiliana, Mário Barroso realiza em 2008 o filme *Um Amor de Perdição*, tendo como objetivo fazer uma adaptação livre da novela de Camilo. O realizador opta por dar uma nova interpretação para a obra ao transpor a narrativa para o mundo contemporâneo. Precisamente por ser uma narrativa que não envelhece e por possuir temas atuais, pôde ser recriada e revisitada séculos após o tempo em que foi escrita, de modo a reforçar o estatuto clássico desta novela. *Um Amor de Perdição* não só evidencia o carácter artístico-individual de Mário Barroso, como também alarga a audiência deste clássico para um público mais heterogéneo e de gerações mais jovens, pois utiliza uma linguagem bem coloquial e atual, permitindo o contacto da sociedade atual com uma nova abordagem de um cânone literário.

Portanto, podemos afirmar que, ao fazer uma adaptação fílmica de um clássico da literatura, cada realizador pode optar por aproximar-se das marcas semiótico-discursivas do texto literário ou fazer uma livre interpretação e recriação de tais obras. O exercício da adaptação também deve ser analisado como um fator que compreende questões extra-artísticas, como a conjuntura histórica culturalizada por quem adapta, que condiciona em certos contextos a abordagem fílmica. Por conseguinte, assumimos que a adaptação literária de um clássico para o ecrã não significa falta de inovação ou expressividade autoral, pois o que se pretende é fomentar novas possibilidades de interpretação e recriação a partir de um mesmo objeto literário, de modo a aumentar o processo criativo e possibilitar uma multiplicidade de novos olhares e novos públicos.

## DOOMED LOVE: WHY ADAPT TO THE MOVIES?

**ABSTRACT:** The literature and the cinema have a very productive relationship that claim and narrow the aesthetic-expressive relations of each of these media, frequently, these days, the production of film adaptations from literary classics. Before the relevant work, we propose to conduct a study on three film adaptations of *Doomed Love*, the homonymous novel by the Portuguese writer Camilo Castelo Branco. We focus on understanding the motivations that led this novel be revisited as film adaptations, as well as the reasons for each director to adapt this novel through the historical context in which they were inserted. We will approach very briefly the first film adaptations of *Doomed Love*, which were not very successful, for afterwards pass to explicit the three adaptations of Portuguese cinema that gained more prominence by this novel.

**KEYWORDS:** Literature, Movies, *Doomed Love*, Camilo Castelo Branco.

## REFERÊNCIAS

Aguiar, Edimara Lisboa; Bueno, Aparecida de Fátima (2010). A literatura portuguesa oitocentista no cinema de Manoel de Oliveira: Camilo Castelo Branco e Álvaro do Carvalho. *Revista eletrônica do grupo de pesquisa em cinema e literatura*, Vol. 1, Nº 7, Ano VII, Dez. Acedido em: 02 de fevereiro de 2014 de [http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/edicao7/literatura\\_portuguesa.pdf](http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/edicao7/literatura_portuguesa.pdf).

Andrade, Sérgio C. (2014). Obra de Camilo chegou primeiro ao cinema brasileiro. Acedido em: 03 de fevereiro de 2014 de <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=312565>.

Bello, Maria do Rosário Lupi (2005). *Oralidade e narratividade da enunciação fílmica: a adaptação cinematográfica de Amor de Perdição: memórias de uma família*. Lisboa: Universidade Aberta, 18 p. Acedido em: 01 de fevereiro de 2014 de <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/1305/1/Oralid%20e%20narrat%20AP%20-%20texto%20MLA.pdf>.

Cunha, Paulo (2010). As narrativas históricas no cinema português durante o Estado Novo (1932-74). *O Olho da História*, n. 14, Salvador, junho de 2010.

Gomes, Márcia (2009). O intertexto midiático: ficção seriada televisiva e adaptação de obras literárias: as ideias no fluxo das mídias. *Conexão - Comunicação e Cultura*. Vol. 8, Nº 15, 16 p. Acedido em: 01 de fevereiro de 2014 de <http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/115/106>.

Oliveira, Manoel de (1989). Entrevista concedida a João Bérnard da Costa. Acedido em: 05 de fevereiro de 2014 de [http://www.amordeperdicao.pt/basedados\\_filmes.asp?filmeid=66](http://www.amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=66).

Piçarra, Maria do Carmo (2006). *Salazar vai ao cinema: jornal português de actualidades filmadas*. MinervaCoimbra: Coimbra.

Sobral, Filomena Antunes (2010). Eça de Queirós no audiovisual. *Faculdade de Filosofia Universidade Católica*. Repositório Científico do Instituto Politécnico de Viseu. Acedido em: 02 de fevereiro de 2014 de <http://repositorio.ipv.pt/handle/10400.19/501>.

Sousa, Marta Noronha e (2012). *A narrativa na encruzilhada: a questão da fidelidade na adaptação de obras literárias ao cinema*. 2012. 146 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Braga.

Sousa, Sérgio Paulo Guimarães de (2000). *Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema*. 2000. 172 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa). Universidade do Minho, Braga.