

**Camilo e Eça:**  
*alguns filmes*<sup>1</sup>

Paulo Motta Oliveira<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Este texto, inédito no Brasil, deve ser publicado com o título “Algumas bexigas e um monóculo” em Paris, no próximo Cahiers du CREPAL.*

<sup>2</sup> *Professor titular da USP, pesquisador do CNPq.*

**e-mail: [pmotta@usp.br](mailto:pmotta@usp.br)**

### **Resumo**

Este artigo pretende analisar como três filmes contemporâneos dialogam com a obra de dois escritores portugueses do século XIX: Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco; Eça de Queirós; Cinema.

### **Abstract**

This article intends to analyze how three contemporary movies interact with the work of two Portuguese writers of the 19th century: Camilo Castelo Branco and Eça de Queirós.

Keywords: Camilo Castelo Branco; Eça de Queirós; Cinema.

### Lisboa, celulares e anorexia

Em prefácio a uma edição de *Amor de Perdição*, publicada em 2010 pela editora Ática, Lilian JACOTO escreveu:

A matéria essencial do gênero [a novela] é, naturalmente, as paixões, isso é, sentimentos que incendeiam o sujeito, para o bem e para o mal. (...) Quando se trata da novela passional romântica – gênero em que Camilo Castelo Branco foi mestre no século XIX –, é o amor que está em causa. E com ou sem *happy end*, é bom que se saiba que o amor, em Camilo, é sempre de perdição.

É difícil de raptar, com essas armas, o leitor de hoje, esse que parece estar aprendendo a amar sem se perder. O fato é que o jovem contemporâneo, para ler *Amor de Perdição*, tem de suspender temporariamente seus valores, suas práticas, enfim: sua forma de amar. (JACOTO, 2010: 7)

Não considero que o amor em Camilo é sempre de perdição – e livros como *Coração, Cabeça e Estômago* de 1862, *Amor de Salvação* de 1864 e *A Mulher Fatal* de 1870 podem ser alguns dos inúmeros exemplos que poderiam confirmar a minha hipótese. O primeiro, por sinal, publicado no mesmo ano de *Amor de Perdição*, ridiculariza em sua primeira parte vários *amores de perdição*, transformando-os em experiências ridículas. Mas, se não concordava com esse aspecto, o mesmo não ocorria com as outras hipóteses apontadas pela crítica. Também eu achava que o tipo de amor representado no livro de Camilo não poderia ser vivido por jovens do século XXI. O pressuposto que tinha era o de que se o livro poderia ser lido por jovens de hoje, pois ele transcende em muito uma história de amor, a experiência amorosa nele descrita seria irremediavelmente datada, impossível de ser atualizada.

Na conferência “Sensibilidades fora de moda. A propósito dos amores de perdição”, apresentada no Colóquio Internacional *Amor de Perdição: olhares cruzados*, que ocorreu em novembro de 2012 na Casa de Camilo, o historiador José Pacheco Pereira apontou que os sentimentos presentes no livro – como os de amor e honra lá descritos – seriam, hoje, anacrônicos, ou seja, a mesma

postura apresentada pela crítica citada. O *amor de perdição* seria, assim, impossível de ser *traduzido* para sentimentos contemporâneos, ou de ser vivido por jovens de hoje.

Neste aspecto, parecia-me, o livro era bem diferente de *O primo Basílio* de Eça de Queirós, como por sinal mostrava o filme de mesmo título lançado em 2007, dirigido por Daniel Filho, com roteiro de Euclides Marinho<sup>1</sup>. Nele, a trama do romance é habilmente transposta para a São Paulo do fim da década de 50 do século passado, o que demonstrava a possibilidade de o enredo ser atualizado, pelo menos para uma época mais próxima da nossa.

Essas minhas hipóteses sobre o livro de Camilo mostraram-se equivocadas com o lançamento em 2009 do filme *Um Amor de Perdição*, dirigido por Mário Barroso e com roteiro de Carlos Saboga, que também foi o roteirista de *Mistérios de Lisboa*, película que mais à frente analisaremos.

O filme de Mário Barroso pertence a uma longa tradição, que se iniciou em 1921 com Georges Pallu, foi continuada por António Lopes Ribeiro, em 1943, e, finalmente, por Manoel de Oliveira, em 1978. Mas *Um Amor de Perdição* se diferencia de todas as versões anteriores por dois motivos distintos, mas, creio, complementares.

O primeiro deve-se à sua extensão. A menor das três películas referidas é a de Lopes Ribeiro, com 128 minutos, seguida pela de Pallu, com 184, e a de Manuel de Oliveira, com 262. O filme que aqui estamos tratando tem *apenas* 81 minutos, ou seja, 47 a menos que a mais compacta das três anteriores, representando menos de um terço do tempo do filme de Manuel de Oliveira, o mais recente deles.

O segundo motivo deve-se ao filme não ser uma tentativa de filmar o enredo

---

<sup>1</sup> Este filme pode ser pensado como fruto de uma longa relação, seja de seu diretor, seja da Globo (que produziu o filme) com a obra de Eça de Queirós. Em 1988 ele havia dirigido uma minissérie inspirada em *O Primo Basílio*, com adaptação de Gilberto Braga e Leonor Bassères. Em 2001 a emissora havia lançado a série *Os Maias*, dirigida por Emílio di Biasi e Del Rangel, adaptação escrita por Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vicent Villari, em que Fábio Assunção – que viria a representar Basílio na película – atuou como Carlos da Maia.

do livro de Camilo, como fizeram os outros três cineastas, mas, como *O primo Basílio*, uma atualização. O “argumento de Carlos Saboga livremente inspirado de *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco” traz o enredo para algum momento do tempo presente, em Lisboa.

Estas duas escolhas me parecem ser fruto de uma mesma proposta. Julgo que a equipe de produção optou por uma versão do romance que pudesse agradar a um público mais vasto, pelo menos mais vasto do que aquele que assistiu ao filme de Manuel de Oliveira. Não tenho conhecimento suficiente para poder, com um mínimo de segurança, pensar sobre os públicos que os filmes de Pallu e de Lopes Ribeiro pretendiam atingir, por isso me restrinjo ao filme de 78. Ele, certamente, não foi feito para ser visto por um grande público. Notemos, apenas a título de comparação, já que não tenho dados sobre os filmes mais vistos, na época, em Portugal, que são da segunda metade da década de 70 os dois filmes brasileiros mais vistos no período de 1970 a 2008 no Brasil: o *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto, com mais de 10 milhões de espectadores, e *A dama do loteação* (1978), de Neville de Almeida, com mais de seis milhões e meio, ambos estrelados por Sônia Braga. Essas películas se situam, sem via de dúvida, a uma grande distância do filme de Manuel de Oliveira. Este, quando lançado, foi extremamente mal recebido em Portugal, só ganhando maior notoriedade quando foi aclamado pela crítica francesa. Trata-se de uma obra – como, por sinal, a grande maioria das produzidas por esse diretor – para um público restrito, obra que normalmente é classificada como *filme de arte*.

Ora, uma das marcas da produção *camiliana* – e talvez um dos principais motivos pelos quais, até hoje, ela é muitas vezes desvalorizada – é justamente a de tratar-se de uma obra produzida para tentar atingir o que, na época, era um grande público. Assim, parece-me que uma tentativa – em pleno século XXI – de tentar ampliar o número de espectadores possíveis de um filme baseado em um livro de Camilo – não um livro qualquer, mas o seu mais famoso romance – é uma forma de, por esse aspecto, se aproximar da produção *camiliana*. E, ao usar como um dos mecanismos para atingir este fim a feitura de um filme curto, de ações que precisam ser – comparadas às das outras versões – necessariamente rápidas e

concentradas, o filme acaba por se aproximar de alguns motivos apontados no prefácio à segunda edição de *Amor de Perdição* para o sucesso do livro:

Este livro, cujo êxito se me antolhava mau, quando eu o ia escrevendo, teve uma recepção de primazia sobre todos os seus irmãos. (...) Não aprovo a qualificação; mas a crítica escrita conformou-se com a opinião da maioria, que antepõe o *Amor de Perdição* ao Romance de *Um Homem Rico* e as *Estrelas Propícias*.

É grande parte neste favorável, embora insustentável juízo, a rapidez das peripécias, a derivação concisa do diálogo para os pontos essenciais do enredo, ausência de divagações filosóficas, a lhanza da linguagem e desartifício das locuções. (CASTELO BRANCO, 1984: 378)

Habilmente, mesmo concentrado, o filme recupera todos os personagens centrais do livro: o trio principal (Simão, Teresa e Mariana) e a família de cada um deles (os pais de Simão e seus irmãos Rita e Manuel; o pai e o primo de Teresa, João da Cruz). Recupera, ainda, um conjunto de episódios importantes, sobre os quais nos referiremos. Realiza, no entanto, duas modificações principais: acrescenta um personagem – Zé Xavier – e coloca em off a voz de Rita, que se transforma, assim, em narradora da história. Julgo que essas duas mudanças podem nos dar pistas para entendermos a releitura realizada no filme.

A opção de transformar Rita em narradora da história é interessante, em especial se pensarmos sobre alguns aspectos do livro de Camilo. Como já foi apontado (OLIVEIRA, 2009), se *Amor de Perdição* trata-se, sem via de dúvida, de uma obra ficcional – o que pode ser notado por vários aspectos da proximidade do enredo com o de *Romeu e Julieta* a referências sobre a obra de Balzac –, essa *ficcionalidade* é negada, já no início da obra, quando o narrador afirma que “Folheando os livros de antigos assentamentos, no cartório das cadeias de Relação do Porto, li, no das entradas dos presos desde 1803 a 1805, a folhas 232, o seguinte” (CASTELO BRANCO, 1984: 383), transcrevendo, após isso, os assentamentos de entrada e de saída de Simão Botelho do cárcere, ou seja, o que aparentemente são *documentos oficiais*. Uma outra forma de negar a ficcionalidade e reforçar a veracidade da história narrada é a *transcrição* do longo

epistolário trocado entre Simão e Teresa – por sinal, uma estratégia habitual nos romances de Camilo - e a explicação, implícita no fim do livro, de como esse material chegou às mãos do autor. Por sinal, o subtítulo do romance, “Memórias de uma família”, e o parágrafo final, só vêm a confirmar essa aparente *veracidade*. Nesse parágrafo, como sabemos, é afirmado: “Da família de Simão Botelho vive ainda, em Vila Real de Trás-os-Montes, a Senhora D. Rita Emília de Veiga Castelo Branco, a irmã *predilecta* dele. A última pessoa falecida, há vinte e seis anos, foi Manuel Botelho, pai do autor deste livro” (CASTELO BRANCO, 1984: 539).

Certamente, já perdemos hoje o impacto que este trecho pode ter, mas, sem via de dúvida, é possível perceber o movimento que ele produz. No fim da história, ele dá uma nova significação a tudo o que foi antes dito, atribuindo, ao que um leitor tenderia a considerar como *ficção*, novamente o estatuto de verdade. O parágrafo e vários outros índices presentes no livro *encenam* a veracidade do que foi narrado. E, ao mesmo tempo, criam uma nova narrativa, não de todo contada: a de como esse sobrinho teria tido acesso à história de seu tio, em que, com certeza, ocuparia um papel central a *irmã mais querida de Simão*, a mesma Rita que será a narradora do filme, ponte entre um passado já morto e o presente da escritura. Não podemos esquecer que é desta mesma senhora – que o narrador não se furtará de informar ao seu leitor, na quinta edição do volume, que “morreu em 1872” (CASTELO BRANCO, 1984: 539) – a maior carta transcrita no livro, que chega a ocupar quase metade de um capítulo, uma das raras que não pertencem ao par de enamorados. D. Rita Emília – a do livro e a da biografia de Camilo - seria, nessa outra história não completamente explicitada, a depositária das cartas e da *memória oral* dessa família que, anos depois, o sobrinho faria uso, transformando-a em escrita.

No filme, ao sermos apresentados a uma história narrada por Ritinha – como o Simão a chama – somos colocados na situação que, na obra original, coube a seu sobrinho. O que nos é narrado não é, nessa perspectiva, um amor de perdição, mas as memórias de uma família, que nos são contadas pela voz de um de seus membros.

E que história Ritinha nos narra? Parece-me que ela nos fala de um amor que não é de perdição, pois escapa das características que os *amores de perdição* possuem no filme. Amor que passa pela nova personagem introduzida na história: Zé Xavier.

O filme se abre, parece-me, justamente tematizando a questão do amor, ou dos amores possíveis. A cena inicial mostra um palco e o que ocorre abaixo dele, dividindo-se, assim, em dois planos. No inferior – abaixo do palco e escuro – dois casais – um heterossexual e o outro homossexual – estão mantendo relações sexuais. No de cima, iluminado, está ocorrendo um ensaio de Romeu e Julieta, e aparecem os dois atores que encenam esses personagens. Tudo é interrompido pela entrada intempestiva de Simão na sala, que usando uma bola como arma, a joga sucessivas vezes na parte inferior do palco. Ele desfaz os encontros amorosos – expulsando com a sua bola os dois casais – e interrompe a representação. Um dos parceiros no casal homossexual é Manuel, o irmão de Simão. Logo em seguida ele ataca com a mesma bola – sem motivo mais concreto – o professor de teatro. Neste momento ouvimos pela primeira vez a voz da narradora:

O Simão era o meu irmão preferido. Ele era super bonito. Não tinha medo de nada. Eu tinha doze anos. E ele era o único lá em casa que me tratava como uma pessoa crescida.

O outro, o Manuel, era um sonso. Sempre agarrado às saias da mãe. Naquele tempo eu nem sequer acreditava que ele fosse meu irmão a sério. Não se parecia nem com a mãe, nem com o pai, nem comigo. Meu irmão, de certeza absoluta, era o Simão. Se não fosse, era com ele que eu casava.

Estas cenas iniciais apresentam alguns dos aspectos fundamentais do filme, que reforçam, parece-me, tratar-se das memórias de uma – de fato, de mais do que uma – família.

A cena inicial – até o momento em que a narradora fala – vai ter vários desdobramentos. Por um lado, apresenta um Simão violento – e ao longo da película ele mostrará esta violência de várias formas, agredindo fisicamente pessoas com ou sem motivo: o professor de teatro aqui, um contínuo de sua



escola em outro momento, os que agrediram Zé Xavier em uma discoteca, pois não gostavam da presença de negros. É, assim, recuperado um componente importante do Simão do livro de Camilo. Devemos notar que é na discoteca que Mariana vê Simão pela primeira vez no filme – e que a voz em off de Rita diz que ela depois contou para a irmã de Simão que ele parecia um anjo vingador.

Por outro lado, a cena inicial cria dois espaços – um claramente sexualizado, apresentado como escuro, e um outro iluminado, em que se representa um amor quase puro. O filme jogará justamente com o primeiro, e o desenvolverá. Depois desta cena inicial, o que existirá no filme de sexualidade será sempre indicado, jamais filmado. Ocorrem algumas cenas de claro caráter erótico – como a de Manuel passando protetor solar em sua mãe, ou a de Mariana deitada com o travesseiro em que Simão dormiu entre as pernas. Mas essas cenas ou indicam uma sexualidade que não se concretiza, como ocorre no segundo caso, ou sugerem uma relação que é indicada, mas jamais explicitada. Por fim, ainda nesse mesmo trecho inicial do filme, já aparece um certo antagonismo entre os irmãos, em que a violência de Simão se contrapõe à passividade de Manuel.

Não vou centrar a minha atenção na forma hábil como o filme mostra que um amor como o do triângulo Teresa-Simão-Mariana ainda é possível no mundo contemporâneo, mas numa outra faceta, que me parece particularmente interessante, e que permite que o livro de Camilo seja atualizado e repensado. O enredo do romance é habilmente atualizado, e os personagens são inseridos de forma consistente no mundo contemporâneo. Assim, por exemplo, João da Cruz se transforma de alguém que retornou traumatizado pela guerra colonial; Simão vê pela primeira vez Teresa em um vídeo da irmã, e depois através dos vidros de um carro, o que reforça o papel da imagem e do simulacro em nosso mundo; as cartas, tão importantes no livro, são substituídas pelas conversas pelo celular, e os conventos, também fundamentais, por clínicas. Teresa morre em uma delas, de anorexia.

Mas, como disse, o que o filme apresenta de novo em relação ao enredo do livro e a forma como ele é narrado é a voz de Rita, que comanda a narrativa, e um personagem, Zé Xavier. Ele é o único negro – se excetuarmos alguns

coadjuvantes que aparecem com Simão, ou um segurança na casa de Teresa – em um filme de brancos. Brancos que, enredados em suas tramas, vão sucessivamente morrendo – são cinco os que morrem no filme.

Além dos cinco que morrem – Baltazar, João da Cruz, e o trio principal – devemos notar que as duas famílias – com uma exceção – parecem estar destinadas ao desaparecimento. Morre a única filha do pai de Teresa, Manuel e sua mãe parecem ter uma relação incestuosa – o que acaba por ser reforçado, numa leitura freudiana, pela cena inicial do filme.

A última cena do filme, que mostra Zé Xavier e Rita, juntos andando em uma motocicleta, parece indicar uma saída para aquelas tramas de amor e morte, e a saída passa, necessariamente, pela possibilidade de um *amor de salvação* que inclui Zé Xavier. Rita, em um momento do filme, havia dito que na sua família todas as pessoas viviam umas ao lado das outras, mas não juntas, e se calhasse todas as famílias eram assim. Zé Xavier parece possibilitar uma outra história. O amor entre duas classes e duas pessoas de ascendências distintas, uma europeia e a outra africana – mesmo tão puro quanto o outro –, pode levar à salvação.

Esta salvação passa *pelo olhar*. Como dissemos, Simão vê a imagem de Teresa sempre através de algum tipo de mediação – vídeos ou vidros. É diferente a relação entre Zé Xavier e Rita. Eles efetivamente se olham. Por duas vezes a câmera mostra o personagem olhando Rita a boiar na piscina e, bem mais para a frente, mostra Rita a olhá-lo na mesma situação. É através de efetivo olhar, de uma efetiva conversa – e não um diálogo mediado pelos celulares, como ocorre entre Teresa e Simão – que a relação dos dois pode ser construída. E é justamente porque se olham e se falam que conseguem destruir a outra barreira que impedia uma efetiva relação entre Mariana e Simão: a barreira de classe, aqui ainda aumentada pela pretensa diferença racial. “Já não havia ninguém para acompanhar a Mariana ao cemitério. Só eu e o Zé Xavier”.

Das tramas de amor e morte só eles sobrevivem, e podem propor – implicitamente – uma nova imagem de país. Temos assim, aqui, uma reflexão sobre o presente de Portugal, em que parece ser indicada uma saída possível. Mas o filme faz mais que isso: não só atualiza a trama, mas mostra implicitamente

que Camilo, quando bem lido, ainda tem muito a dizer. Sua obra não é irrelevante nem datada. E habilmente, usando, como atrás apontamos, de algumas estratégias bem *camilianas* cria um filme compacto e com possível interesse para um público mais alargado, que mostra que nos tempos dos celulares e da anorexia o velho bruxo de São Miguel de Ceide ainda tem muito o que contar. E, ao recuperar o potencial da obra *camiliana*, o filme acaba por fazer parte de um processo mais amplo, mas para chegar a ele precisaremos fazer um pequeno desvio pelos *mistérios* e convocar o outro grande romancista português do século XIX, que até aqui apareceu em nosso artigo de forma bem secundária.

### **O mistério dos *mistérios***

Marlyse Meyer, em seu *Folhetim*, aponta:

Menos conhecido que Alexandre Dumas, Eugène Sue representa a vertente contemporânea, “realista”, do folhetim. Inicia-se com um sucesso retumbante, de alcance internacional, o que constitui um fenômeno literário ainda não de todo estudado: em 19 de junho de 1842, no (...) *Journal des Débats* sai o primeiro capítulo de *Les mystères de Paris*. Quando é publicado o último, em 15 de outubro de 1843, os leitores choram e nem eles nem o próprio autor saem imunes da aventura, em certo sentido transformadora. Rodolfo, príncipe de Gerolstein, protagonista central, torna-se um mito. (Meyer, 1996: 69-70)

Se o protagonista torna-se um mito, os *mistérios* tornam-se uma mania. O próprio Sue não escaparia de a eles voltar com o seu *Mistérios do Povo*, de 1857. Os *mistérios* vão se espalhar pelo mundo, e constituirão um importante filão da literatura oitocentista, sendo um dos índices da força que o romance francês então possuía, difundindo formas e modelos para toda a literatura ocidental.

Os dois principais escritores portugueses do século XIX não ficarão imunes a essa epidemia. Não era de se surpreender que isso ocorresse. Sue teve imenso sucesso em Portugal, tendo tido 24 traduções nos anos quarenta do século XIX e 34 nos anos cinquenta – isso em um país em que o maior sucesso editorial do período, o hoje totalmente esquecido *A Virgem da Polônia*, teve apenas cinco

edições nesses vinte anos. Camilo Castelo Branco, após haver lançado o seu primeiro romance, *Anátema*, em 1851, publicaria *Mistérios de Lisboa* em 1854 e sua continuação *Livro Negro de Padre Dinis* no ano seguinte. Por seu turno Eça de Queirós publicaria em 1870, conjuntamente com Ramalho Ortigão, *O mistério da estrada de Sintra*, primeiro romance do escritor.

Há diferenças importantes entre os livros de Camilo e Eça – e nem poderia ser de outra forma, afinal entre eles se passaram 15 anos, período em que o romance português consegue se consolidar e disputar mercado com os romances franceses originais ou traduzidos, mesmo que esses continuem a ser os mais consumidos pelos portugueses. Apontaremos, depois, pelo menos uma dessas diferenças.

Voltemos ao trecho de Marlise Meyer com que abrimos esta parte. Em fins do século XX ela apontou que Eugênio Sue era menos conhecido que Alexandre Dumas. De fato, Sue teve um sucesso muito mais temporalmente localizado, e acabou por cair num quase esquecimento. Dumas, por sua vez, percorre os séculos XIX e XX, e chega ao nosso ainda gerando desdobramentos de sua obra. Se pensarmos apenas no cinema – arte que aqui nos interessa – os filmes que partem de obras de Dumas são inúmeros. Para referirmos apenas a uma obra – a qual tenho dedicado atenção especial – *O conde de Monte Cristo*, creio que podemos supor, sem muito erro, que o livro é, provavelmente, um dos mais filmados romances oitocentistas. Num levantamento não exaustivo, que contempla películas lançadas até 1989, Daniel Compère arrolou 24 filmes baseados no romance, além de outros 20 que continuam a sua trama. A importância desse livro de Dumas não se restringe, obviamente, ao cinema. Ele também vem ocupando um papel importante nas produções feitas para a televisão. Se o levantamento sobre essa outra vertente parece ainda não ter sido feito, um exemplo creio que merece aqui ser citado: o da telenovela argentina *Montecristo*, lançada em 2006, que se baseando no livro de Dumas construiu um enredo que começava em 1995 e vinha até a época em que estava sendo transmitida, e que tinha como um de seus temas as crianças desaparecidas durante a ditadura militar. Obra de imenso sucesso, ela foi adaptada em vários

países, como Chile, Colômbia, México e Portugal.

Se trago aqui esses exemplos da presença de Dumas, que já foram apontados (OLIVEIRA, 2017), é para reforçar como ele continua vivo em nossa cultura, enquanto Sue e seus *Mistérios* parecem ter desaparecido. É assim no mínimo curioso que, em pleno século XXI, os mistérios de Camilo e de Eça tenham sido utilizados como base para o roteiro de dois filmes. Em 2007 foi lançado, dirigido por Jorge Paixão da Costa, *O mistério da estrada de Sintra*. Três anos depois, dirigido por Raúl Ruiz, seria lançado *Mistérios de Lisboa*.

Essa estranheza pode ainda ser reforçada se pensarmos na filmografia feita a partir de obras de Eça de Queirós e Camilo Castelo Branco.

Algumas obras de Eça, além do referido *mistério*, já foram utilizadas para confecção de roteiros de filmes: o já referido *O primo Basílio*, *O crime do padre Amaro*, *Alves e Companhia* e *Singularidades de uma rapariga loura*.

Camilo possui uma história mais concentrada. Um de seus livros, *Amor de perdição*, como já indicamos, teve quatro adaptações. Além desse livro, apenas alguns textos do autor foram utilizados em dois filmes de Manuel de Oliveira: *Francisca* e *O dia do desespero*. No primeiro, de 1981, o autor de *Anátema* é um dos personagens centrais. O filme – realizado a partir de romance de Agustina Bessa-Luís (BESSA-LUÍS, 1979) – tem por tema a história de Fanny Owen, que inicialmente fora veiculada por Camilo no episódio “1854” de *No Bom Jesus do Monte*. Já em *O dia do desespero*, de 1992, são narrados os últimos dias de Camilo.

Nos dois *mistérios* temos a adaptação de obras que ocupam um lugar secundário na bibliografia ativa dos escritores. *O mistério da estrada de Sintra* é uma obra desprezada e pouco estudada de Eça, com parca bibliografia crítica, e bem menos reeditada que os outros romances do escritor. *Mistérios de Lisboa* também é uma obra pouco estudada de Camilo, muito menos conhecida e lida que uma série de outros romances importantes que ainda não foram utilizados como enredos de filmes – como *Onde está a felicidade?*, *Amor de Salvação*, *A queda de um anjo* e *Eusébio Macário*. Volto à questão – qual o sentido de serem retomados esses mistérios – um tipo de produção literária que há muito foi

esquecida? Por que escolher, no diversificado acervo dos dois escritores, justamente essas obras para serem filmadas?

São perguntas que não sei responder, mas uma breve análise de algumas características dessas obras creio que poderá dar algumas pistas interessantes.

Os dois filmes adotam estratégias bastante diversas em suas adaptações. O filme de Raúl Ruiz foi feito a partir de uma série televisiva que explicita de forma clara como foi organizada a complexa e enovelada trama de *Os mistérios de Lisboa* e *O livro negro do padre Dinis*. Os seis episódios da série se intitulam “O menino sem nome”, “O conde de Santa Bárbara”, “O enigma do Padre Dinis”, “Os crimes de Anacleto dos Remédios”, “Blanche de Montford” e “A vingança da Duquesa de Cliton”. Ora, o que os títulos desses episódios demonstram – se pensarmos que deles apenas o terceiro, “Os crimes de Anacleto dos Remédios”, é quase integralmente excluído do filme – é que o livro foi utilizado organizando o enredo a partir da biografia de cinco personagens. Se isso não é bem verdade – é curioso que nenhuma das partes tenha por título o nome de um personagem central em, pelo menos, metade do enredo, o Come-facas, que assumirá, entre outros, o nome de Alberto de Magalhães – podemos pensar que, para tornar o livro mais compreensível para o espectador, há a tentativa de agrupá-lo em sequências centradas em determinados personagens. Dessa forma o espectador poderá, pouco a pouco, ir juntando as peças do mosaico para, por fim, poder, ao fim da película, ver o vitral completo, descobrir as linhas que aproximam essas biografias que começam em meados do século XVIII e terminam mais de um século depois.

A postura adotada em *O mistério da estrada de Sintra* é bastante diversa. Poderia, a grosso modo, considerar que o filme modifica o enredo do livro para recuperar parte do impacto que ele teve em seu tempo. O romance foi originalmente publicado no *Diário de Notícias*. Mesmo aparecendo no espaço reservado ao folhetim, as cartas que foram sendo publicadas – o livro é composto por uma série de cartas de vários personagens distintos – simulavam tratar de um fato efetivamente ocorrido, que teria começado com o rapto de um suposto médico na estrada de Sintra, fingindo, assim, ser um *fait divers*.

No filme, essa especial forma de publicação é habilmente recuperada mudando a identidade do raptado, que não é um médico, mas o próprio Ramalho Ortigão. Ele, Eça, os amigos do cenáculo e o editor do jornal, aparecem tanto como pessoas pretensamente *reais*, como também como personagens que estariam presentes nas fictícias cartas que Ramalho e Eça vão escrevendo. Este jogo – em que o espectador se perde entre cenas que simulam ser reais com outras que seriam fruto da ficção dos dois autores – lança-nos num universo em que aparentemente verdade e ficção se misturam, e como ocorreu com o leitor do século XIX – ficamos sem saber onde uma termina e começa a outra.

Poderia aqui abordar os dois filmes de várias formas, mas uma especialmente me interessa. Gostaria de notar que as adaptações desses dois *mistérios*, por mais antagônicas que pareçam ser – uma tentando tornar mais complexa e a outra visando organizar as obras que adaptaram – parecem-me que se centram numa mesma questão. A primeira fala em off do filme de Ruíz, que será retomada no fim do mesmo, merece ser aqui reproduzida:

“Eu tinha quatorze anos e não sabia quem eu era. Às vezes os outros perguntavam-me se eu era filho do padre Dinis. Eu não o sabia responder a eles. Todos tinham apelidos, quatro, cinco, mais até. Eu era só João”.

O filme traz para primeiro plano um tema central dos mistérios – o da impossibilidade de se conhecer as identidades dos sujeitos. O que marca as várias trajetórias dos múltiplos personagens que compõem a película é que todos os protagonistas de cada uma das partes são, de fato, vários – ou por que possuem várias nacionalidades, ou por que desconhecem sua origem, ou mesmo por que optam por ir assumindo vários nomes e faces. Se no século XIX isso era essencial para a construção de um enredo com peripécias e reconhecimentos, o significado parece mudar quando é no filme apropriado. De uma outra forma me parece que se trata aqui do mesmo tema que, já apontei, aparece no filme de Jorge Paixão da Costa: a dificuldade – ou diria, quase impossibilidade – de separar história e ficção, realidade e simulacro. Para voltar a um exemplo já citado, Alberto de Magalhães é, e ao mesmo tempo não é, o Come-facas, assim

como não podemos separar o que efetivamente ocorreu daquilo que Ramalho e Eça escrevem no filme de *O mistério da estrada de Sintra*. Em um mundo em que se discutem as realidades virtuais, esses *mistérios* ganham outra contextura. Realidade e simulação, verdade e simulacro, possuem muitas zonas de sombra. Talvez este seja um dos motivos para a adaptação contemporânea desses dois livros.

Certamente precisaria comprovar essa minha hipótese com outros exemplos, e tratar de alguns problemas que podem me obrigar a relativizá-la um pouco, mas prefiro aqui tratar de uma outra questão que dela deriva. Se o questionamento da identidade e da história está em jogo nos dois filmes, parece-me que os filmes também questionam duas identidades específicas, e a forma como elas foram incorporadas seja pela cultura portuguesa e brasileira, seja, de forma mais restrita, pelo cinema. Refiro-me, obviamente, a Eça e a Camilo.

A forma como esses dois escritores foram guardados no imaginário cultural luso-brasileiro criou, para cada um deles, espaços bem demarcados, quase antagônicos. Camilo, apesar de ter escrito mais de cem obras, é visto quase como o autor de uma só, *Amor de perdição*, livro que acaba por eclipsar a sua imensa produção. Paralelamente a isso a sua vida vem, usualmente, para primeiro plano, e não é incomum estudos críticos em que é afirmado que sem o conhecimento de sua biografia não é possível entender a sua obra. Por sua vez, Eça foi guardado como um realista revolucionário, que tentou em suas obras mostrar as mazelas de seu atrasado país para, através da literatura, tentar modificá-lo. Em função dessa postura, a biografia de Eça seria irrelevante para a leitura de seus romances. As obras teriam, assim, uma grande independência em relação ao homem que as escreveu.

Estamos assistindo, nos estudos literários, a um lento mas interessante movimento que por um lado complexifica a obra de Camilo – mostrando a sua independência em relação ao propriamente biográfico, e lançando luz sobre várias obras que ganham destaque e se emparelham com *Amor de Perdição*. Já no caso de Eça, vê-se um movimento que por um lado põe em questão o seu papel de realista – um livro de José Antônio Saraiva, *A tertúlia ocidental*, é um ótimo



exemplo dessa tendência (SARAIVA, 1990) –, e que por outro cada vez torna mais presente o homem e sua vida, seja compilando artigos que escreveu, cartas que trocou, depoimentos que deu, seja lançando novas biografias.

Ora, a filmografia feita a partir das obras de Camilo e Eça até muito recentemente seguia, grosso modo, a forma, digamos, “tradicional” com que os dois escritores eram vistos. A de Eça não se referia ao homem ou à sua biografia, e tendia a ser diversificada. A de Camilo centrava-se no *Amor de Perdição* e tratava, com recorrência, da vida do escritor: dois bons exemplos dessa última faceta são *Francisca* e *O dia do desespero*, de Manuel de Oliveira, que atrás citamos.

Um aspecto que os dois *mistérios* trazem é justamente pôr em questão essa visada. Por um lado, o filme de Jorge Paixão da Costa só ganha muito de seu humor para aqueles que conhecem as propostas da geração de Eça, as pessoas que dela participaram, os conflitos que tiveram com a mentalidade usual em seu país, e mesmo parte da biografia do autor – como o fato de ser um filho bastardo. A biografia de Eça e de sua geração é, assim, importante para o entendimento do filme.

Por outro lado, Camilo está totalmente ausente do filme de Ruíz. Ele e sua vida não são necessários. Não me parece casual que logo após os créditos, no início da película, apareça a frase “Esta história não é minha filha, nem minha afilhada. Não é uma ficção: é um diário de sofrimentos”, e que quase no fim do filme vejamos João ditando a sua história. É o diário de sofrimentos de João – e não de Camilo. Da mesma forma como em *Um amor de perdição* as memórias são as da família de Ritinha, não tendo nenhuma relação com o autor do romance que foi, no filme, adaptado.

Assim, julgo que os três filmes, quando comparados, acabam por indicar uma importante virada, ainda em processo, nas recepções das obras de Camilo e Eça, e na forma como eles vêm sendo vistos pelas culturas do Brasil e de Portugal.

### Bibliografia

ANCINE – Agência Nacional do Cinema. *Filmes nacionais com mais de um milhão de espectadores (1970/2008) por público*. Disponível em: [http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por\\_publico\\_1.pdf](http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/filmes/por_publico_1.pdf). Acesso em: 07/09/2017.

BESSA-LUÍS, Agustina. *Fanny Owen*. Lisboa: Guimarães, 1979.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Obras completas*, 3º v.: Romances; novelas (III). Porto: Lello & Irmão, 1984.

COMPÈRE, Daniel, *Le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas*. Amiens: Encrege, 1998.

JACOTO, Lilian. “Prefácio”. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de Perdição*. São Paulo: Ática, 2010. p.7.

MEYER, Marlyse. *Folhetim – Uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

OLIVEIRA, Paulo Motta. “Oralidade, memória e ficção na obra de Camilo Castelo Branco”. In: BLAYER, Irene Maria F.; FAGUNDES, Francisco Cota (eds). *Narrativas em metamorfose*. Cuiabá: Cathedral, 2009. p. 57-70.

OLIVEIRA, Paulo Motta. “Um conde nietzscheano e seus sucessores, quase todos moralistas”. In: VAZ, Artur Emílio Alarcon; MARTINS, Cláudia Mentz; PIVA, Mairim Linck (eds). *Práticas de ensino de literatura: do cânone ao contemporâneo*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2017. p. 157-173.

SARAIVA, António José. *A tertúlia ocidental*, Lisboa: Gradiva, 1990.