




DA PERSONAGEM LITERÁRIA À PERSONAGEM FÍLMICA: *AS PUPILAS DO SENHOR REITOR* – UM ESTUDO DE CASO

ANA RITA PADEIRA NAVARRO

Passados que foram já os primeiros cem anos do cinema, parece oportuno não só relembrar filmes, que poderíamos já considerar antigos na história do cinema português, mas, fundamentalmente, evocar a memória de um escritor, hoje algo ignorado, porventura até mal entendido, cujo ritmo de escrita literária dificilmente se ajusta à velocidade incontida da vida dos tempos modernos. «Tréguas por um instante nesta áspera fuzilaria! Numa página à parte, tranquila e meiga, pomos a lembrança de Júlio Dinis» são as palavras de Eça de Queirós no ‘elogio’, ainda que condescendente, que escreveu por altura da morte do autor de *As Pupilas*ⁱ. A frase lapidar que então proferiu, designadamente que ‘Júlio Dinis viveu de leve, escreveu de leve e morreu de leve’ pesou, mais do que o autor de *Os Maias* alguma vez poderia supor, sobre a fortuna literária do autor de *As Pupilas*, rotulando a sua escrita literária, por assim dizer, desfavoravelmente.

Não obstante, Júlio Dinis foi o escritor português que, até à data, teve a quase totalidade da obra de ficção, designadamente os romances (apenas quatro, em virtude da vida brevíssima que teve), maior número de vezes adaptada ao cinemaⁱⁱ. Apenas *Uma Família* não foi transposta para o grande ecrã, facto que, do nosso ponto de vista, se prende directamente com as próprias características do romance, diferente dos outros no sentido em que optou por acentuar (não raras vezes, demoradamente), a dimensão psicológica das figuras criadas, representando rotinas de vida e ambientes do Porto do último quartel de oitocentos. O ritmo lento da narrativa, constantemente interrompida por descrições, comentários e digressões do narrador não se coadunaria com o fôlego que a linguagem cinematográfica por hábito requer. Recordem-se a propósito as palavras do romancista:

É por isso que eu gosto dos romances lentos, em que o autor nos identifica bem com as personagens entre quem se passa a acção, antes de a travar. Depois desta iniciação, [...] excita-nos mais interesse um simplíssimo drama que se passa entre esses indivíduos, do que uma violenta e ultradramática tragédia em que tomam parte personagens que o autor apenas nos faz conhecer pelos nomesⁱⁱⁱ.



É pois, também, através dos filmes que se revêem as histórias de Júlio Dinis, ainda que sob forma de adaptações cinematográficas. Da sua obra permaneceram, embora diferentes - porque outra é também a linguagem que as recria -, essas histórias e essas figuras que tão delicadamente concebeu, a quem com certa ternura chamava de ‘filhas queridas da (sua) imaginação’.


Lembremos as palavras de Luis de Pina a propósito de *As Pupilas* ‘mudas’, fita realizada nos anos vinte:

Mariaud seguiu fielmente o livro, ilustrando o texto, sem se preocupar com o visual puro [...]. Mas não se pense que [...] seguia uma marcação lenta, teatral, estática [...] [construiu] uma narrativa de autêntico fôlego cinematográfico. Às vezes o simbolismo e a alusão ajudam, talvez de modo ingénuo, mas eficaz^{iv}.

Para além de testemunho de época em que a sua escrita literária se torna, Júlio Dinis representa o momento da viragem do romance português do ponto de vista estético, mas fundamentalmente ideológico, na medida em que rompe, definitivamente, com a prática e temáticas do romance anterior. Para trás ficavam a tradição do romance histórico, o romance de peripécias ou de acção e, ainda, outras tentativas de ficção, de características algo híbridas. Foi Júlio Dinis quem instituiu o romance de costumes, aquele em que predominam o ambiente rural e as paisagens rústicas, as personagens ‘reais’, mundanizadas, tiradas do quotidiano, romance intencionalmente despojado de peripécias e de enredos complicados, os quais, aliás, com rara lucidez literária para a época, criticou e condenou de forma fundamentada^v.

A contribuição prestada para a fixação de um género, com características próprias, claramente enunciadas, e encontrando na prática da sua escrita correspondência estrita, é mais um aspecto que reforça a ideia do pioneirismo literário de Júlio Dinis. A doutrinação estético-literária, através da qual enuncia, entre outros, os princípios que regem a nova concepção de romance, de que é defensor convicto^{vi}, é bem reveladora do trabalho sem precedentes realizado, bem como da consciência crítico-literária que manifestava possuir. Depois da publicação de *Uma Família* (e, posteriormente, de *As Pupilas*), o romance português já não podia mais voltar a ser o que até então fora.

Era enquanto ser solitário que o romancista se reconhecia, interessado apenas na companhia de alguns familiares e de um reduzido grupo de amigos, não era, por conseguinte, a sociabilidade um dos seus traços de temperamento. Em virtude da




inexistência de modelos literários a seguir, com os quais se identificasse, Júlio Dinis também não deixou seguidores imediatos. O seu percurso estético –literário é pois feito a sós. A propósito da *Questão* literária, por exemplo, e de algumas vozes inconformistas que podiam já ouvir-se no tempo em que escreveu, referia-se-lhes um tanto depreciativamente, identificando-as como provenientes de uma ‘corte de irreverentes rapazelhos’.

No âmbito das ‘Ideias’ preconizadas^{vii}, o autor concedeu destaque particular à personagem, agindo na prática sempre em conformidade com a teoria. A vasta galeria das personagens que criou é coesa, ainda que possamos admitir, por vezes, que se apresente pouco variada, levando o leitor a aperceber-se da existência de aspectos técnico-discursivos comuns e recorrentes, não só ao nível da constituição desta importante categoria da narrativa, mas também no que respeita a intenção moralizante e a atitude pedagógica assumida.

Muito embora os diversos narradores dinisianos não participem nas histórias narradas, revestem-se todavia de uma autoridade demiúrgica inquestionável, traduzida por um saber sem limites, que a focalização onisciente claramente reforça. Os numerosos retratos que elaboram dos protagonistas, ricos em pormenores, são indício claro do conhecimento que têm do desenrolar dos acontecimentos e do desempenho e destino de todas as personagens da história.

Ainda dentro das práticas técnico-discursivas presentes em *As Pupilas*, devem assinalar-se os recuos no tempo da história, que o narrador introduz com suficiente destreza, manipulando habilmente acontecimentos que interferem com o destino das personagens e que servem ainda a intenção de caracterização destas.

No contexto do romance *As Pupilas*, a apresentação de algumas figuras de maior relevo é prévia à sua entrada em cena, estratégia narrativa que serve para chamar a atenção do leitor sobre as mesmas, denunciando o seu protagonismo. Verificamo-lo relativamente a Clara, a pupila mais nova, que, a irmã, Guida menciona repetidas vezes, antes que a narração a introduza formalmente em cena. O mesmo se verifica, por exemplo, no romance *A Morgadinha*, na apresentação da figura do mesmo nome, diversas vezes referida pelo almocreve, que conduz Henrique de Souselas a um repouso forçado em aldeia nortenha. Poderíamos referir também o caso de Berta, a ‘heroína’ de *Os Fidalgos*, para ilustrar o recurso a procedimentos análogos na constituição dos




protagonistas dinisianos. Falar de um sistema de personagens no âmbito da escrita literária deste autor não parece, por conseguinte, ser um pressuposto destituído de sentido.

O traçado da dimensão psicológica de Daniel das Dornas e de Margarida/ Guida, mas também de Clara, sua irmã, e, em menor escala, de Pedro, o filho mais velho de José das Dornas, foi aspecto que preocupou o romancista, de forma quase obsessiva. Os retratos psicológicos destas figuras de relevo instauram momentos de pausa descritiva, em que se verifica, por assim dizer, uma suspensão do tempo da história, ou seja, dito por outras palavras, momentos em que absolutamente nada acontece. Estes aspectos, entre outros, justificam a velocidade lenta dos romances em causa. Os traços de carácter vão sendo então acrescentados progressivamente, consoante o desempenho da personagem e o desenrolar dos acontecimentos, no caso do modo de representação típico da dramatização cénica. Nos momentos de narração propriamente dita, a identificação dos referidos traços é da inteira responsabilidade da instância narrativa.

Uma palavra acerca dos tipos sociais da ficção dinisiana, outro aspecto inovador da escrita do romancista, revelador, ainda, de forte intencionalidade mimética. Todavia, acrescente-se, a intencionalidade da criação destes mesmos tipos sociais não serve ainda os propósitos reformistas e de crítica social, tal como veremos mais tarde suceder com os tipos criados por Eça de Queirós, cuja genialidade de invenção e brilho ofuscaram por certo as figuras estatutariamente equivalentes, que o autor de *As Pupilas*, manifestara ter querido representar, algum tempo antes.


Ora, nos tipos sociais evidencia-se o retrato físico, sucinto, mas preciso, com especial ênfase para um ou outro hábito ou traço de carácter, tendente a traduzir uma ideia ou tique dominantes. Assim, por exemplo, o reitor manifesta uma atitude paternal relativamente aos seus paroquianos, o lavrador é alegre e bonacheirão, João Semana, algo bisbilhoteiro, sempre pronto a contar as mesmas histórias de padres, Joana, a criada, que funga ruidosamente, é franca e determinada, João da Esquina, o tendeiro, oportunista e interesseiro e assim por diante. Pelo intenso sentido de vida que transmitem, fruto da caracterização de que naturalmente são alvo, a transposição destas figuras para o cinema, particularmente no caso do filme de Leitão de Barros, realizado nos anos 30, resultou muito favoravelmente, nelas convergindo a veia cómica e humorística, responsável pelos melhores momentos do filme.



É possível afirmar que, na passagem dos romances dinisianos a filmes, prevaleceu sempre o critério da fidelidade (ainda que pouco abonatório, na opinião dos estudiosos da questão da adaptação cinematográfica), relativamente à história, enquanto matéria diegética, que abarca as situações criadas, os acontecimentos e as personagens, inseridas em determinado espaço. Aquela preocupação manifestou-se, talvez de forma obsessiva, prejudicando a qualidade dos filmes, particularmente em muitos momentos das cenas dialogadas. Os falas das personagens, ao invés de sofrerem uma transformação para que melhor se ajustassem ao discurso cinematográfico, foram transpostas para os filmes, na maioria dos casos, literalmente, revelando pouca criatividade ou imaginação, numa atitude de submissão passiva, como afinal era prática corrente na época. Pensamos particularmente nas adaptações cinematográficas de romances portugueses ‘clássicos’, realizadas entre os anos vinte e quarenta do século que passou.

Podemos pois admitir que o resultado da transposição das personagens dinisianas para os filmes – uma vez que as mesmas remetem tanto para uma fidelidade estrita aos modelos literários, como para uma estereotipia simplista, carregada de conotações ideológicas – traduz-se na perda de densidade de algumas delas, cujo retrato psicológico se dilui, por assim dizer, até ao seu quase desvanecimento.

Não são, portanto, as qualidades cinematográficas, por si só, que devem ser procuradas nas adaptações realizadas a partir dos romances de Júlio Dinis. Saliente-se a componente folclórica que estes filmes habilmente exploram (com legitimidade, aliás, a avaliar pelo conteúdo dos próprios romances), a qual se traduz num valor acrescentado relativamente ao modelo literário. Não foi por acaso que as três versões cinematografadas de *As Pupilas* tiveram por cenário o Minho. Os carros de bois que passam, as eiras ensolaradas, onde o milho é batido, são sinais da vida rústica da aldeia. A par de outros procedimentos narrativos, assentes em escolhas cinematográficas determinadas, tais como o cuidado e rigor postos na selecção dos trajes, a recriação de ambientes, as paisagens campestres, as canções e desgarradas populares, servem estas escolhas cinematográficas para reforçar certa ideia de ‘portugalidade’, intenção que os filmes, principalmente os dos anos trinta e quarenta, ‘patrioticamente’ divulgam, servindo, como convinha, determinado furor nacionalista.




O tom propagandístico, que não é possível dissociar dos filmes desta época, está afinal em conformidade com o ‘gosto’ e a ‘cultura cinéfila’ de uma conjuntura sócio-política particular, que marcou os anos em causa. Por isso, parece pertinente falar da dimensão metonímica que os filmes encerram e que conduziu à construção da imagem de um país e do seu povo caracterizado como sendo ‘pobrete mas alegrete’, como foi já comentado com muita oportunidade. Eduardo Lourenço referiu-se ao cinema da época identificando-o com um ‘ruralismo grotesco’, com um ‘optimismo de encomenda’ e com um ‘culturalismo folclorizante’^{viii}.

É verdade que a forma de representação em cinema é condicionada pela própria natureza icónica da imagem fílmica. A facilidade da sua percepção, mais concretamente, a sua imediatez, ou seja, a capacidade de ‘mostração’^{ix} que lhe é intrínseca, é, por exemplo, um aspecto com o qual a linguagem literária dificilmente pode competir. A propósito da diferente dimensão narrativa, condicionada por meios de expressão distintos, que viabilizam o romance, por um lado, e o filme, por outro, o realizador da versão sonorizada de *As Pupilas* escrevia por altura da estreia do filme:

O cinema não descreve como o romance, com pachorra e até ao fim, por fora e por dentro, a vida e alma humanas; [...] onde no romance se leva uma página a descrever o carácter de uma personagem, é preciso encontrar no cinema o gesto, a cena ou o pormenor que, num segundo, dê ao espectador a sugestão desse mesmo carácter^x.

Tanto é verdade que a percepção da personagem fílmica não desperta o imaginário da mesma forma que a personagem romanesca, cuja imagem vai sendo mental e progressivamente elaborada, que sucede, às vezes, sentirmo-nos decepcionados perante a imagem de determinada personagem, por esta não corresponder às expectativas que relativamente a ela havíamos criado, resultantes, por sua vez, de leitura efectuada da sua descrição.

A instância narrativa, que existe também na narrativa fílmica, ainda que de identificação mais complexa, deixa igualmente marcas na enunciação. No caso dos dois filmes que de momento nos importam, sabemos que o seu discurso se estrutura de forma bastante simplificada e linear. Neles predomina a presença do narrador cinematográfico (também designado por câmara-narrador), que é a entidade responsável pela narração no filme, exterior ao universo diegético, por oposição à personagem-narrador. É precisamente o primeiro, enquanto responsável pela organização do discurso fílmico,




que institui os outros narradores dos filmes, intradieéticos, à semelhança do que se passa na narrativa literária.

É verdade que o conceito de ponto de vista em cinema, remete para uma noção mais complexa do que a sua congénere literária. Basta lembrar que o ponto de vista óptico, ou seja, o local onde a câmara é colocada, é um pressuposto obrigatório, por assim dizer, em qualquer processo cinematográfico. Por outro lado, e uma vez mais à semelhança do que sucede no romance, a questão da focalização remete para a percepção que domina a representação em determinado momento da narração, quer se trate de uma personagem, ou da própria instância narrativa.

Ora o ponto de vista tradicional, no caso de ambas as adaptações de *As Pupilas*, é predominantemente onisciente, reforçando a posição de transcendência das respectivas instâncias narrativas. As mudanças de ponto de vista, que não são frequentes nos filmes em causa, quando ocorrem, requerem uma chamada de atenção muito particular, a bem da correcta interpretação do filme, quer sob a forma de uma legenda (no caso do filme mudo), quer através, por exemplo, de um plano aproximado mais demorado de um protagonista, quer, ainda, através de simples corte entre planos. Saliente-se que tanto *As Pupilas* ‘mudas’ como a versão sonora se pautam pela ingenuidade da narração, a par de uma linguagem cinematográfica e de procedimentos discursivos bastante simplistas (apesar dos cerca de dez anos que separam estas duas produções). Artíficos cinematográficos convencionais tais como os *raccords* (ou acertos de movimentos entre planos, parcialmente responsáveis pela continuidade narrativa) assinalam, por exemplo, de forma metódica, a passagem do tempo.

A montagem é outro código importantíssimo da linguagem cinematográfica. Juntamente com o trabalho da câmara, constitui as bases do processo enunciativo fílmico, que passa por aspectos como a encenação, a iluminação, o som, entre outros. O recurso, por exemplo, a um tipo de montagem paralela pode servir para ‘mostrar’ os avanços e recuos no tempo da história, enquanto representada pelo discurso fílmico. O facto, por exemplo, de n’ *As Pupilas* ‘mudas’, sermos confrontados, repetidamente, com a mesma sequência da infância, designadamente aquela em que Guida, criança ainda, guardava rebanhos na companhia de Daniel - episódio que culmina na cena do beijo trocado entre ambos -, sublinha não só a importância desse período na vida da rapariga (pela própria recorrência com que aquele plano entra, procedendo a narração, neste




caso, por redundância), mas também a própria razão de ser da sua solidão. A alternância de planos breves da infância / passado com momentos do presente, a par da frequência com que são evocados, ajudam a construir o temperamento melancólico e saudosista da rapariga.

Sabemos porém que não são só os movimentos de câmara que permitem a construção da personagem no filme. Na verdade, a eficácia da narrativa cinematográfica releva de uma série de procedimentos conjuntos. Existem outros aspectos igualmente importantes que contribuem para a caracterização da personagem, tais como a posição que ocupa no cenário, os enquadramentos a que é sujeita, os planos que a retratam – é frequente, por exemplo, a narração insistir no grande plano do protagonista, para assinalar momentos de maior intensidade dramática -, a trajectória que percorre no ecrã ou, ainda, os ângulos de filmagem que definem a sua localização relativamente a outras personagens dentro do mesmo enquadramento.

Também a orquestração dos planos de filmagem, por assim dizer, enquanto procedimento técnico-discursivo, pode encontrar equivalência no plano da narrativa literária. A imagem panorâmica, por exemplo, com que o filme de Leitão de Barros abre sobre a cidade de Coimbra, logo seguido de uma paisagem rural, corresponde a um momento de descrição no discurso fílmico. A acção inicia-se nesse preciso momento em que a câmara começa a rodar. Apercebemo-nos de que esta se encaminha, de forma determinada, ao encontro de qualquer coisa, que desconhecemos ainda, mas que pressentimos já como fazendo parte da história. Trata-se, neste caso, em que a imagem panorâmica abre sobre o mundo da história, de um momento de onisciência narrativa.

Recorde-se ainda a cena da despedida das crianças Guida e Daniel, de tom acentuadamente bucólico no filme mudo. Serve a mesma para realçar os sentimentos e a afectividade da pequena pastora, reiterando traços fundamentais do seu carácter. O plano, filmado em ‘contra-picado’, de Daniel passando ao longe sobre uma ponte romana e afastando-se, alterna com o plano de Guida, só, no vale, em baixo, guardando as ovelhas. As imagens de ambos surgem alternadamente, reforçando a montagem o afastamento dos seus destinos. Neste momento, entra a letra da «Canção da Cabreira», cuja função é eminentemente narrativa, reforçando e sugerindo de forma autobiográfica a vida triste da rapariga, cumprindo-se outro momento da sua caracterização.




Ainda no mesmo filme, a caracterização de que Daniel é alvo reforça a despreocupação e irresponsabilidade do seu carácter, traços tanto mais realçados quando confrontados com o temperamento de Guida. A montagem alternada de sucessivos planos curtos, retratando o quotidiano de cada um, acentua os contrastes que as imagens corroboram de forma redundante. Da sala de aula em que Daniel se encontra, onde recebe as lições de latim do reitor, a câmara mostra os campos, onde a rapariga passa os dias a guardar rebanhos.

Devemos acrescentar que nada há neste filme que remeta, de forma inequívoca, para a instabilidade do carácter de Daniel, tal como sucedia na ficção literária, em que o narrador, mais de uma vez, justifica o facto, invocando a imaginação prodigiosa e incansável do rapaz. Por isso, neste filme, o comportamento do jovem médico é representado de forma menos fundamentada, conduzindo a um certo esvaziamento psicológico da figura, comparativamente à personagem romanesca.

Quanto às qualidades de Guida e à amizade que une as duas irmãs, trata-se de sentimentos que são reforçados na cena da morte da madrasta - aliás, inteiramente recriada na versão muda -, de intensidade dramática assinalável, na medida em que é precisamente a rapariga, vítima dos maus tratos daquela, quem a socorre e assiste na doença e, depois, no momento em que morre, reforçando a permanência de traços como a bondade, a abnegação, a generosidade e o perdão, entre outros.

A narração evidencia o contraste do jovem médico relativamente ao irmão Pedro numa das cenas iniciais, ainda na versão silenciosa, em que, chegado à aldeia, vai conhecer a noiva deste. É notável a diferença de ambos no trajar, aspecto que remete para hábitos de vida distintos. A montagem paralela dos planos dos rapazes revela ainda diferenças de atitude a partir de expressões fisionómicas (apesar de algo repetitivas), que, desde o primeiro momento, identificam Daniel com a dissimulação e Pedro com a simplicidade e a transparência.

Quanto à forma como a pupila mais nova é representada na adaptação silenciosa, o discurso sublinha um dos traços mais identificadores do seu temperamento, designadamente, a ingenuidade. Na sequência em que é tratada a visita do jovem médico ao antigo mestre de Clara, agora velho e doente, a narração destaca o perigo que a espreita. A corte que perigosamente faz à noiva do irmão é assinalada com um plano de *insert*, que mostra Daniel a lavar, demoradamente, as mãos em seco, procurando com




este gesto traduzir a perturbação que Clara nele desperta, a ponto de perder a noção do que faz. O perigo é tanto mais sugerido, quanto mais intenso é o riso descontraído da rapariga perante o gesto ridículo de Daniel.

Relativamente à forma como é mostrada a desadaptação e consequente desinserção de Daniel na sua aldeia natal, poderíamos evocar o episódio da desfolhada. No filme, o discurso organiza-se para evidenciar simbolicamente essa exclusão. O círculo humano formado por todos os presentes ali reunidos, sugere o espaço social, o meio aldeão fechado e conservador, que não acolhe Daniel em virtude das suas atitudes e até de algumas práticas científicas consideradas subversivas. Assim, a câmara começa por enquadrar Daniel do lado de fora do círculo.

As restantes adaptações cinematográficas de *As Pupilas* que se seguiram pouco acrescentaram relativamente à versão silenciosa, à excepção da representação dos tipos sociais. Relembremos por isso o filme de Leitão de Barros, cuja estreia em Lisboa, consistiu num verdadeiro acontecimento cinéfilo. Expressão fidedigna da arte nacionalista, preenchendo com absoluta conformidade todos os requisitos ideológicos de uma época (note-se que o cinema português vai em meados dos anos trinta), vale a pena recordar a representação de alguns tipos sociais, magnificamente interpretados por actores de nomeada como António Silva (que, aliás, interpretaria novamente o tendeiro no filme de Perdigão Queiroga, em 1960) e Maria Matos, no papel de Joana, a criada fiel do médico João Semana.

Saliente-se que na base da recriação destas figuras estiveram as aguarelas pintadas por Roque Gameiro, sendo a de João Semana a que mais se celebrizou, funcionando como modelo para outras representações do médico da aldeia, tal como se pode ver neste filme. O tipismo destas figuras secundárias (mas não de somenos importância), reforça por assim dizer o tipismo da própria aldeia, sendo visível a estilização da realidade, de que esta adaptação se ressentia também, fruto do convencionalismo e da artificialidade das situações criadas, a que o cinema da época não era de todo alheio.

O reitor é então apresentado como o pastor modelo, o guia espiritual da paróquia, também ela modelar. Incansável vigilante do seu rebanho, são diversas as cenas em que está efectivamente presente; outras há, contudo, em que ela é apenas sugerida. Assim, como recurso expressivo da linguagem cinematográfica, a presença do




padre é muitas vezes percebida através da sua sombra. É como sombra que se aproxima de Margarida, quando esta é apresentada pela primeira vez no filme. É ainda como sombra que surpreende Clara conversando da janela do quarto com Daniel e é novamente a mesma sombra que se aproxima da rapariga na manhã seguinte aos acontecimentos narrados na desfolhada, como se de uma voz da consciência se tratasse. É ainda a sombra providencial da figura do padre que impede Pedro de cometer um acto desesperado, quando surpreende o irmão, à noite, na companhia de Clara, sua noiva.

Por outro lado, a intervenção enérgica que o reitor protagoniza na cena da fonte, por exemplo, em que o jovem médico surpreende sorrateiramente Clara é representada pela imagem do reitor filmada em ‘contra-picado’, - ângulo de filmagem que transmite, com pertinência, no discurso fílmico, a modalidade do poder que caracteriza o reitor no filme de Leitão de Barros, tal como sucedera já na ficção literária.

Também a personagem do médico de aldeia é caricata nesta versão sonorizada. Figura patriarcal, de estatuto semelhante à do lavrador e à do reitor, a narração fílmica apresenta-a, todavia, de modo diferente. A sua presença é muito discreta nesta fita uma vez que é praticamente nula a sua participação na história. O próprio realizador justificou-se em tom de desabafo:

Sente-se mesmo, no seu aparecimento extemporâneo na cena da fonte, que Júlio Dinis o trouxe ali, para tornar a falar nela, porque, na realidade, [...] não vem ali fazer nada. Não foi portanto possível no filme gastar metragem com uma figura inteiramente deslocada do conflito. Apenas por transigência se faz referência [...] à simpática personagem [...]^{xi}.

A eficácia da caracterização de Joana, a criada de João Semana, resulta da sua aproximação relativamente a outra figura da história igualmente caricata, nomeadamente, a beata. As divergências entre uma e outra são tanto mais acentuadas quanto mais a narração as apresenta lado a lado, contracenando juntas. As diferenças ressaltam de imediato ao nível do retrato físico. Contudo, também a configuração psicológica vai ganhando consistência, de acordo com o desempenho de cada uma, através de pequenos gestos, atitudes e posturas, que a câmara vai captando em sucessivos planos breves. Assim, no momento da festa da desfolhada, por exemplo, quando Pedro abraça efusivamente a noiva, a reacção de ambas, que a câmara mostra propositadamente, numa sucessão rápida de dois grandes planos, é precisamente o olhar aprovador de Joana, em oposição ao gesto maquinal da beata, que se benze,



ininterruptamente, durante alguns segundos, como se pretendesse afastar de si a perdição, que antevia naquela manifestação afectuosa dos noivos.

Finalmente, merece uma palavra ainda o tendeiro de António Silva, um ‘actor de presença’, cujo gesto e expressões fisionómicas ficaram na memória de todos quantos o viram nos filmes numerosos em que participou, fazendo inclusivamente rir aqueles que com ele trabalhavam em estúdio, como sucedeu, segundo o próprio realizador, durante as filmagens destas «Pupilas». O sentido de oportunismo que rege a vida de João da Esquina e a da sua cara metade, a sra. Teresa, é um aspecto que a cena em que ambos ponderam vivamente sobre as vantagens de um possível casamento da filha com Daniel acentua. O diálogo entusiasmado e extremamente realista que marido e mulher travam, tal como aliás sucede no romance, torna-se um dos melhores momentos da fita. O acerto das falas merece ser devidamente assinalado, tanto mais que se trata de um diálogo entrecortado de meias frases e de interjeições diversas (que determinado sentido de cómico requer), facto que autoriza plenamente a suposição de que o entendimento entre ambos, quanto a estratégias de vida, é perfeito, a avaliar pela forma como completam o pensamento um do outro com rapidez e cumplicidade espantosas.

O momento cómico mais alto do filme acontece precisamente durante a primeira visita que Daniel faz, na qualidade de médico da aldeia, à família dos Esquinas, em que prescreve ao tendeiro nada menos do que arsénico, saturado que estava de ouvir as suas queixas hipocondríacas. Semelhante atitude vem aumentar compreensivelmente a crescente desconfiança que o pobre homem já sentia dos conhecimentos médico-científicos de Daniel. A imagem corta subitamente para a sra. Teresa que, filmada em ‘contra-picado’, do alto das escadas, após ter escutado a conversa dos dois homens, insiste para que o marido tome o arsénico, apesar de tudo, denunciando uma postura interesseira, típica de quem que não olha a meios para conseguir os fins.

O sucesso com que os filmes adaptados dos romances de Júlio Dinis foram acolhidos no seu tempo e que a imprensa cinéfila (principalmente a dos anos trinta), noticiou de forma empenhada, faz lembrar o acolhimento, este sim, genuinamente entusiasta, que *As Pupilas do senhor Reitor*, de seu subtítulo «crónica de aldeia», teve, também, em tempo de vida do romancista. Quer se trate do modelo literário, quer se trate das versões cinematográficas, deve assinalar-se, porém, a preponderância que assumiu, sempre, o vector ideológico na aceitação da ‘ficção dinisiana’.

ⁱ Eça de Queirós, *Uma Campanha Alegre de «As Farpas»*, I, Porto, Lello e Irmão Editores, 1979, pp. 195-197.

ⁱⁱ Refiram-se as 3 versões de *As Pupilas*, designadamente, a fita muda de Maurice Mariaud, de 1922, a preto e branco, uma produção de Raul de Caldevilla, cuja estreia nacional ocorrida no Porto, no cinema Passos Manuel, tem como data provável o ano de 1923; o filme de Leitão de Barros, realizado em 1935, pela Tóbis, também a preto e branco, estreado no cinema Tivoli em Abril do mesmo ano e, ainda, a última versão cinematográfica do romance, sob a realização de Perdigão Queiroga, desta vez a cores e em ‘cinemascope’ (cinema em ecrã de formato largo), datada de 1960, estreada em Janeiro do ano seguinte no cinema Roma. Infelizmente não é possível nos dias de hoje ver esta fita, cujo estado de conservação é de completa deterioração, tal como estão as cópias existentes na posse da Cinemateca. A matriz do filme é dada como desaparecida, portanto a sua recuperação, a ser alguma vez feita, sê-lo-ia a partir daquelas cópias, escolhendo as partes melhor conservadas de cada uma delas, segundo indicação dada por um funcionário do Anim/Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Dado que o filme não teve um bom acolhimento por parte da crítica, é pouco provável que o trabalho de recuperação venha alguma vez a ser feito.

São de referir ainda duas adaptações de *Os Fidalgos*, a primeira, muda e a preto e branco, de 1920, realizada por outro francês, Georges Pallu, numa produção da Invicta Film, com estreia no cinema Condes, em Janeiro de 1921; a versão sonorizada, realizada por Artur Duarte, numa produção da Continental Filmes, em 1938, igualmente a preto e branco, encontra-se hoje irremediavelmente deteriorada; perdeu-se inteiramente a banda sonora, na passagem do suporte de nitrato para o celulóide, tendo desaparecido igualmente diversas bobines do filme. Este foi o filme em que, curiosamente, Artur Duarte, o intérprete de Daniel de *As Pupilas* mudas, se estreava como realizador.

Existe ainda uma versão cinematográfica do romance *A Morgadinha*, sob a realização de um engenheiro italiano, Caetano Bonucci, datada de 1949. Trata-se de uma produção da Cinelândia, estreada no cinema Eden, em Março do mesmo ano, igualmente mal vista pela crítica cinematográfica.

ⁱⁱⁱ Júlio Dinis, «Ideias que me ocorrem», *Serões da Província*, II, Porto, Livraria Civilização, 1983, p. 107. Trata-se de um volume de publicação póstuma, cuja 1ª edição, datada de 1947, ficou a dever-se aos esforços empreendidos por aquele que é hoje considerado, com toda a justiça, o principal biógrafo do romancista, o Prof. Egas Moniz. O texto em causa é de doutrinação estético – literária, enunciando o seu autor aquilo que podemos considerar uma teoria do romance. Foi escrito quase no fim da vida, numa altura em que a sua ficção de maior fôlego, à excepção de *Os Fidalgos*, havia já sido publicada, facto que, segundo cremos, se reveste de um significado muito particular.

^{iv} Luis de Pina, *História do Cinema Português*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986, p. 35.

^v Existem ainda cartas de Júlio Dinis sobre assuntos literários, de natureza estético-doutrinária, cf. *Cartas e Esboços Literários*, Porto, Livraria Civilização, 1979 (1ª ed. 1947), para além das já mencionadas «Ideias que me ocorrem».

^{vi} No âmbito desta nova concepção de romance, Isabel. Pires de Lima referiu, aliás, com toda a pertinência, que o romance dinisiano era o ‘romance rosa moderno’, designação que abarca simultaneamente os aspectos inovadores para os quais a ficção do autor remete e outros mais tradicionais, cf. «Júlio Dinis: o “romance rosa moderno”», Júlio Dinis, *Catálogo da Exposição*, Porto, Biblioteca Municipal do Porto, 1989, pp. 9-18.

^{vii} Pensamos concretamente em «Ideias que me Ocorrem», anteriormente já referidas.

^{viii} Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade, psicanálise mítica do destino português*, 2ª ed., Lisboa, Publicações D. Quixote, 1982, pp. 31 e segs..

^{ix} O termo é de A Gaudreault e F. Jost, *Le récit cinématographique, cinéma et récit II*, Paris, Ed. Nathan, 1990.

^x J. de Matos Cruz, *J. Leitão de Barros*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982, pp. 70, 76. Trata-se da reprodução de uma conferência proferida pelo realizador em Abril de 1947.

^{xi} J. Leitão de Barros, «Carta ao Editor», in Júlio Dinis, *As Pupilas do senhor Reitor, crónica de aldeia*, Lisboa, Livraria Bertrand, [1935], p. 15. Esta foi precisamente a edição comemorativa da estreia do filme produzido pela Tobis Portuguesa.