

Ana Rita Navarro

Da ficção literária à representação cinematográfica: imagens e estereótipos de uma realidade

O fenómeno literário, sendo representação de determinado espaço e tempo, é, também, em parte, história. São principalmente os textos narrativos, literários ou não, que reúnem as condições ideais para ilustrar a ocorrência da ficcionalidade, em virtude da capacidade que têm de construir e fazer representar os mundos possíveis, que são, afinal, “a verdade” de toda a ficção.

O romance é por natureza própria o género que melhor favorece a criação desses mundos possíveis. Os acontecimentos narrados na ficção de Júlio Dinis enraizam-se em determinada época da História, que o romancista toma como ponto de partida, inserindo-os em um tempo e um espaço ficcionais, que faz representar intencionalmente de forma verosímil. Esta é uma das razões por que os seus romances ajudam a compreender melhor o século XIX, como, aliás, sucede com a maior parte da ficção produzida no final de Oitocentos.

Tanto no caso da obra romanesca, como nas versões cinematográficas, a que os romances de Dinis deram origem, podem rever-se importantes fatias da vida e da sociedade portuguesa, em épocas diversas da sua história. Devem naturalmente ser utilizados com as reservas devidas para a composição do retrato dessas mesmas épocas. Nem o romancista tem o dever de apresentar factos históricos, muito menos de forma isenta, nem cabe ao historiador representar a realidade ficcionalmente, socorrendo-se da imaginação. O ficcionista selecciona da realidade apenas os aspectos que mais lhe interessam, que motivam o exercício da sua imaginação criadora. Esta é afinal condição intrínseca de toda a escrita romanesca.

O contexto histórico-cultural para o qual os romances dinisianos, efectivamente, remetem é identificado com os anos subsequentes à Regeneração, esta antecedida pela implantação do Liberalismo. Os diversos narradores referem, não raramente, acontecimentos que fizeram a História de Portugal na época. O interesse que o romancista sempre manifestou relativamente à sociedade em que vivia, bem como o testemunho que dá das mudanças sociais que presenciou e das novas medidas que viu implementar são aspectos que os romances *Uma Família*, *As Pupilas*, *A Morgadinha* e *Os Fidalgos*⁴ acentuam mais de uma vez.

Os ideais por que Dinis se bateu são também os do homem do seu tempo. A vida no último quartel do século XIX transparece em larga medida nos ambientes, nas personagens e nos acontecimentos recriados. O universo ficcional em que se movimentam as figuras que modelou, de forma paciente e inovadora, como se de um “lento esboço de felicidade doméstica” se tratasse, nada oferecem, de facto, de verdadeiramente extraordinário. É a vida comum que representa através da rotina do dia a dia, quer no campo, quer na cidade e não é por acaso que três dos romances apresentam o subtítulo de “crónicas da aldeia”.

Procedendo à configuração de determinado espaço social, as personagens e particularmente os tipos sociais criados por Dinis emprestam verosimilhança à narrativa literária, para além de ilustrarem a cosmovisão do escritor, integrando com realismo o mundo possível da sua ficção. Os tiques e hábitos que possuem corroboram os seus traços de carácter. Eles representam um dos momentos mais inovadores da escrita ficcional do romancista.

É através dos tipos sociais que assistimos, por exemplo, à condenação da falsa religião, representada por beatas ultra devotas e missionários fanáticos. Somos igualmente confrontados com o espírito interesseiro e oportunista que avilta o negociozinho de família ou da taberna da aldeia. Temas como o caciquismo político e o oportunismo encontram nos tipos também formas de representação deveras curiosas.

A personagem romanesca institui-se portanto em instrumento de transmissão de ideologia e de um credo moral próprios. De entre essas “filhas queridas da sua imaginação”, como se lhes referiu, recorde-se João Semana, o médico da aldeia em *As Pupilas*, a sua filantropia e dedicação à causa humanitária, ou, ainda, do mesmo romance, José das Dornas, o lavrador modelo, e Tomé da Póvoa, em *Os Fidalgos*, ambos exemplos do êxito económico alcançado por uma burguesia produtiva nascente. Foi em *Uma Família Inglesa*, por exemplo, a obra que mais longamente amadureceu, onde melhor exercitou a capacidade de introspecção e de análise psicológica. Este é também o motivo por que o romance apresenta características tão diferentes dos restantes e, provavelmente, a razão de não ter sido, vez alguma, adaptado ao cinema, pelo menos nos moldes em que foram os restantes, no formato de longa metragem.

Podemos encontrar na ficção dinisiana referências concretas ao Liberalismo triunfante e positivo, de que nos dá conta através de uma postura optimista e de crença no Homem e na capacidade que tem de fazer o bem. O “final feliz” para o qual os romances apontam deve ser visto como sublinhando esse mesmo optimismo. A capacidade de regeneração e de recuperação que certas personagens exibem, acentua a convicção da possibilidade de construção de um mundo melhor, o que, nos dias que correm, representa certamente uma atitude louvável. Muito embora esse optimismo não se traduzisse em melhorias sociais e económicas efectivas – e por isso Dinis foi já chamado de “romancista da ilusória prosperidade

social”², uma vez que as soluções que apresenta são apenas pontuais –, semelhante optimismo, dizíamos, remetia, pelo menos, para alguma esperança no futuro.

Encontramos igualmente referências às mudanças operadas nas cidades, devidas ao progresso e ao desenvolvimento; o ritmo de vida acelerado, os lucros fáceis, a abundância, o desmoronar de um velho mundo marcado por tradições ancestrais, geradoras de sentimentos controversos, contribuem para transformar a cidade numa civilização doente. Daí a procura do campo, como uma espécie de refúgio idílico, um sintoma dessa necessidade de fuga.

É um facto que entre 1860 e 1870 se verificou um progressivo aumento da população urbana, fenómeno que se traduziu posteriormente na experiência que foi a do tédio citadino. Por esse motivo, Henrique de Souselas, um dos protagonistas em *A Morgadinha*, deixa Lisboa, doente, esgotado de civilização, rumo ao campo, em busca de um bem estar genuíno.

Que o crescimento da burguesia conduziu ao desenvolvimento das cidades parece não suscitar dúvidas. Veja-se o Porto do final de Oitocentos, em *Uma Família Inglesa*, o seu comércio representado através da alusão ao vinho do Porto, a comunidade de ingleses aí residente, a “Rua Nova dos Ingleses”, o café “Águia de Ouro” e assim por diante.

Palco de consideráveis mudanças sociais, tempo de reorganização da sociedade, esta época está marcada por alguma inquietação social. A extinção das ordens religiosas, o confisco dos seus bens, bem como o enfraquecimento de poder da classe nobre, agora em franca decadência, e, ainda, as medidas de protecção e de fomento ao desenvolvimento da agricultura originaram o aparecimento de nova classe endinheirada e que florescia graças ao seu trabalho. Assistia-se em Portugal à ascensão da burguesia. Não será exactamente esta a história narrada em *Os Fidalgos*, o romance que apresenta com maior nitidez dois mundos em franca colisão?

É certo que se agudiza a consciência de classe na segunda metade do século, prevalecendo todavia o respeito pela hierarquia social. A nobreza e o clero arruinados, representantes do velho mundo feudal, em desagregação, são substituídos numa nova organização social pelas classes que produzem. Recorde-se uma vez mais o comportamento respeitador de Tomé da Póvoa, o lavrador de sucesso de *Os Fidalgos*, relativamente aos seus antigos patrões. É igualmente verdade que a formação de determinada consciência de classes é reforçada nos dois últimos romances que escreveu, nomeadamente, *A Morgadinha* e *Os Fidalgos*.

A política do Fontismo, que defendia a modernização do país, mediante a aplicação de determinados programas que visavam ultrapassar o nosso atraso económico, também se revê em algumas páginas da ficção dinisiana. A alusão ao desenvolvimento dos transportes, à

construção de estradas, está representada num episódio de *A Morgadinha*, no qual, em nome do progresso, se mostra ser necessário expropriar as terras do Herbanário, amigo de longa data do Conselheiro, o político que autoriza essa mesma ordem de expropriação. Face à questão da corrupção da classe política, e um tanto paradoxalmente, o narrador abstém-se de qualquer crítica, limitando-se a denunciar o facto. A corrupção do Conselheiro, apesar de aviltante, não suscita portanto qualquer comentário de natureza mais moralista por parte da instância narrativa, como seria de esperar.

Outra questão abordada é a da educação, a qual deriva de um propósito do Liberalismo que defendia oportunidade igual de instrução para todos. A instrução considerada como um índice do Progresso. Daí o relevo dado por Dinis às escolas e aos professores. Veja-se no âmbito da galeria de personagens que criou o estatuto privilegiado de Margarida, mestra de meninas em *As Pupilas*, a elevada respeitabilidade de que goza, a importância atribuída à própria educação das meninas, como forma de combater o analfabetismo, grande percentagem do qual é composto por mulheres; ou, ainda, de Augusto, o preceptor das crianças em *A Morgadinha*.

A medida sanitária da utilização de cemitérios para enterrar os mortos, anteriormente sepultados nas igrejas, encontra também eco na ficção dinisiana. A romagem do cortejo fúnebre, em *A Morgadinha*, marcada por algumas indicações do narrador, que pressagiam uma situação de perigo eminente, não deixa de ser comovente:

“[...] era uma perspectiva profundamente melancólica a do cemitério da aldeia por aquela tarde de inverno!

[...] a tarde tinha um destes aspectos ameaçadores, que deixam pressentir a tempestade; [...] o céu pintara-se do colorido melancólico e triste [...]”

(*A Morgadinha*, p. 306).

Em *Os Fidalgos* temos também a evocação das lutas liberais, através da história do passado ‘jacobino’ do Hortelão, do ódio visceral de Frei Januário e do velho fidalgo D. Luís à causa liberal e, ainda, a defesa de alguns princípios do Liberalismo por Jorge, que acredita na livre iniciativa e na força do trabalho como fonte de regeneração da economia do país, e de sobrevivência da nobreza arruinada.

As razões já invocadas bastariam para justificar o interesse na produção de tantos filmes adaptados a partir dos romances dinisianos, os quais atravessaram a história do cinema português: desde o período silencioso, à época ‘áurea’ do preto e branco, passando, ainda, pelo cinema a cores, em formato largo.

Poucos autores portugueses, das mais diversas épocas da nossa história literária, terão tido a quase totalidade da ficção que produziram adaptada ao cinema, como aconteceu, de forma algo excepcional, com Júlio Dinis. Perfazendo um total de seis longas-metragens, produzidas ao longo de quarenta anos, o autor de *As Pupilas* foi o romancista mais “mediático” do seu tempo³. Uma vez mais, veremos como é o contexto histórico-cultural de determinada época que explica semelhante ocorrência.

O aspecto folclórico, por exemplo, que podemos considerar como traduzindo uma das principais escolhas cinematográficas, senão mesmo a principal, que as fitas, à semelhança da ficção, ilustram, numa atitude típica do *film d'art*, ou seja, do filme de recreação de ambientes, converge para representações estereotipadas do tipo ‘postal ilustrado’, mesmo quando dotadas de alguma beleza plástica, em determinados momentos da narração fílmica. Recorde-se que a maioria destas fitas foram rodadas no Minho.

Na maioria dos filmes portugueses do período silencioso não são perceptíveis as preocupações que então dominavam o resto do mundo. Conflitos mundiais em que Portugal esteve envolvido passam incólumes pelo cinema de então; das transformações sociais e económicas de que era palco a sociedade portuguesa não há, na verdade, qualquer sinal. Pouco importa se se trata dos passos incertos de uma 1.^a República ou se da dissolução de um regime monárquico; os problemas do país não são sequer identificados, tudo escapando à objectiva desses realizadores, na sua maioria, aliás, estrangeiros. Ao invés, vão buscar autores portugueses, com obras já consagradas, cujo sucesso funcionava como espécie de garantia, deixando antever um acolhimento igualmente bom e tranquilizador para os filmes.

Por isso, o cinema nacional explorou de forma insistente a beleza tranquila da paisagem do Norte, pelos cenários que oferecia, pela riqueza dos costumes e das tradições populares aí existentes.

Assim, e de certa forma à semelhança do que se verificara suceder nos romances, também estas fitas silenciosas divulgam uma imagem do país envolta em névoa poética. Esta ficção cinematográfica, igualmente “cor de rosa”, não deixa dúvidas quanto à intenção principal dos realizadores: proceder à ilustração cuidadosa e fiel dos romances. A “alegoria do Portugal rural”, ordeiro e pacífico é pois metáfora recorrente nestes filmes.

Ainda no âmbito das versões mudas, *As Pupilas* e *Os Fidalgos*, devemos acrescentar que na perspectiva do estritamente cinematográfico, não apresentam grandes momentos de recreação artística, tal como se verificou com outras adaptações de clássicos da nossa literatura do mesmo período. A crítica contemporânea afirmou, talvez com demasiada ferocidade, que não passa por estas fitas qualquer inventiva visual: tanto os exteriores como os interiores nada mais são do que “um banalíssimo postal ilustrado”⁴:

“[...] misturando habilmente tradição e liberalismo económico [...], advogando o esforço e o trabalho como motores para a transformação social, erigindo Tomé da Póvoa em modelo desse esforço e dessa conciliação, a novela era [...] pelo menos a defesa do liberalismo. Em plena Primeira República, e em crise económica, um texto como o dos Fidalgos [...] não deixa de aparecer também como um estímulo e uma proposta.”⁵

Apesar de tudo, sabemos que, na época, *Os Fidalgos* foram um grande sucesso.

Não foram pois as potencialidades cinematográficas a razão principal de tantas adaptações fílmicas, tanto mais que havia, efectivamente, outros romancistas, contemporâneos de Dinis, com maior aptidão para a escrita de novelas cinematográficas. Veja-se, por exemplo, o caso de *Amor de Perdição*, também adaptado ao cinema três vezes.

Recordem-se agora certos momentos mais estilizados nos filmes. A imagem romântica das duas crianças, nas *Pupilas* ‘mudas’, no alto de um monte, acompanhadas pelo cão e guardando um rebanho de ovelhas, plano este filmado em contra-picado, pode até ser considerada imagem típica de bilhete postal, mas toda a cenografia serve para emprestar ao episódio o seu tom idílico e inocente. A própria iluminação o confirma, através da luz difusa que incide sobre o cenário.

A cena da despedida dos mesmos protagonistas filmada também em contra-picado e em plano afastado compõe outro quadro romântico, por assim dizer, que a situação da separação vem acentuar.

Alguns momentos retratados com mais plasticidade, reveladores ao mesmo tempo da impressão de realidade que a narrativa fílmica pretende transmitir “mostrando”, podem rever-se nas cenas e nas sequências que representam momentos da sociabilidade rural, como a festa da desfolhada, as reuniões no adro da igreja ou ainda os bailaricos, que emprestam aos quadros cor local. Os carros de bois, transportando cereais, que cruzam os cenários destes filmes, a par dos trajas minhotos garridos, são aspectos que a cenografia não descuroou e que assinalam, de acordo com E. Lourenço, a presença de certo “ruralismo folclorizante”. São realmente “fitas, que só vistas” e, por isso mesmo, a não perder de vista!

Os críticos são unânimes regra geral na valorização que fizeram da versão cinematográfica a preto e branco de *As Pupilas* de Leitão de Barros. O período compreendido entre 1924 e 1931, marcado por certa estagnação, serviu para realçar ainda mais o filme. A orientação estilizada do realizador tem a ver também com o facto de ter partido das aguarelas de Roque Gameiro, que representam algumas personagens e paisagens do romance, para a reconstituição de aspectos da cenografia de interiores, de figurinos e de adereços.

Considerado um dos possíveis protagonistas da renovação do panorama cinéfilo nacional, desafio a que todavia não soube responder, Leitão de Barros, como cineasta que foi do regime vigente, acarinhava a ideia da criação de um cinema nacionalista, de exaltação dos valores da Pátria e da Raça. O credo ideológico que professava, e pelo qual recebia, aliás, apoio, transparece em quase toda a filmografia que realizou.

O cinema do Estado Novo, que conheceu o seu apogeu nos anos 40, a época por excelência da comédia musical “à portuguesa” irá cultivar e divulgar a imagem de um povo ‘pobrete, mas alegre’, ‘sentimental e marialva’, todavia ‘conformado e feliz com a sua simplicidade’.

Apoiado em juízos de valor tais como filme “português”, ou filme de “bom gosto”, de “espírito português” ou ainda “de grandes temas da vida” foi assim que o cinema progrediu entre nós. Era pois natural que a produção cinematográfica se ressentisse das orientações recebidas, convertendo-se numa “mostração” de ruralismo, por assim dizer, artificialmente ingénuo, desprovido de marcas de originalidade. Faltou ao cinema português de então – como faltou noutros domínios ilustrativos da mentalidade e da cultura portuguesas –, o arrojo, a capacidade inventiva, ao invés do excessivo regionalismo em que cómoda e prudentemente se deixou cair.

Momentos da fita de Leitão de Barros como a cena da desfolhada, na eira da aldeia, a vindima, essa “lição que não cansa” ou, ainda, a procissão nortenha final, com os seus andores de anjinhos, que dá a nota necessária da vivência popular da religiosidade, são aspectos que reforçam o pitoresco, o folclórico e até mesmo o etnográfico e que a narração fílmica constantemente reitera.

É bem verdade que tanto *Os Fidalgos*, como *As Pupilas* seguem tão de perto a intriga e o conflito sentimental da ficção literária, que é muito frequente encontrarmos os diálogos decalcados dos próprios romances, aspecto que não deixava de constituir aliás uma intenção dos próprios realizadores. Não sofrendo qualquer adaptação para serem ditos no grande ecrã, este será um mal de que os filmes referidos enfermam, tornam-se nestes momentos particularmente pesados e artificiais, a interpretação das personagens convencional, a marcação estática e o tom demasiado declamatório.

Também o convencionalismo temático e a estilização de certas personagens romanescas, como os tipos sociais, facilitaram a sua representação nestas fitas. O tipismo de que se revestem tais figuras, os valores que subscrevem, inteiramente de acordo com ideário dinisiano, encontraram no ecrã um adequado meio de expressão, particularmente no caso de *As Pupilas* de Leitão de Barros.

Deve ainda acrescentar-se que muitos elementos que compuseram a “paróquia modelo” daquele bom reitor foram interpretados efectivamente por actores de nomeada, o que emprestou grande fluência à narração filmica. São inesquecíveis o João da Esquina, de António Silva, ou a Sra. Joana, de Maria Matos. É o ‘tipismo’ destas figuras que corrobora o ‘tipismo’ da própria aldeia. O brilho de que se revestem as suas fugazes intervenções, é, sem dúvida, assinalável. Talvez que o filme valha, precisamente, pelas rábulas que interpretam e que se traduzem em momentos cheios de humor genuíno e de boa disposição, durante os quais acreditamos que o cinema português não pecou por excesso de convencionalismo.

Notas

1 Por uma questão de comodidade, os títulos das obras foram abreviados, sendo dada a indicação completa no final deste texto em “Obras do autor consultadas”.

2 A. J. Saraiva, “Um escritor afortunado”, in *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. 2, Lisboa, 1979, p. 70.

3 Existe uma versão muda de *Os Fidalgos*, de 1920, realizada por G. Pallu, e outra, de 1938, realizada por Artur Duarte. *As Pupilas* foram adaptadas a 1.ª vez em 1922, por M. Mariaud, posteriormente, em 1935, por Leitão de Barros e, ainda, em 1960, já no tempo da cor, por Perdigão Queiroga. *A Morgadinha* deu origem apenas a uma fita realizada em 1947 por C. Bonnucci.

4 M. C. Ferreira, “Os Fidalgos da Casa Mourisca”, [Folha da Cinemateca], p. 2.

5 *Idem*, p. 2.

Referências Bibliográficas

Edições consultadas das obras do autor:

(1990), *A Morgadinha dos Canaviais*, (conforme a 1.ª ed.), Porto, Livraria Civilização Editora.

(1992), *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, (conforme a 1.ª ed.), Porto, Livraria Civilização Editora.

(1990), *As Pupilas do Senhor Reitor*, (conforme a 3.ª ed., última publicada em vida do autor), Porto, Livraria Civilização Editora.

(1990), *Uma Família Inglesa*, (conforme a 3.ª ed.), Porto, Livraria Civilização Editora.