

A ficção de Júlio Dinis no grande ecrã: por entre as mitologias da pátria

Ana Rita Soveral Padeira^{1*}

Nem sempre foram de ordem estritamente cinematográfica as razões que trouxeram até ao grande ecrã a quase totalidade dos romances de um popular autor português da segunda metade de Oitocentos, que assinou a sua ficção com o pseudónimo literário de Júlio Dinis.

Natural do Porto, seu nome completo era Joaquim Guilherme Gomes Coelho, formado em medicina pela escola da cidade que o viu nascer, profissão que todavia, por motivos de saúde, se viu impossibilitado de exercer, preterindo-a à de professor que efetivamente foi na Escola Médica do Porto até a aguardada consagração como escritor.

A comprovar o forte impacto que a ficção dinisiana suscitou, e que as sucessivas edições dos romances ainda em tempo de vida de Júlio Dinis tão bem certificam, podem (e devem) destacar-se também as inúmeras adaptações cinematográficas que se sucederam, no século passado, década após década, dos anos 20 em diante. Algumas dessas fitas são consideradas hoje, ainda, marcos importantes na história do cinema português, não só no que aos seus primórdios diz respeito mas também às décadas de 30 e 40.

Essas primeiras fitas portuguesas possuem um valor patrimonial inquestionável tendo sido também, no seu tempo, consideráveis êxitos de bilheteira, e não ficaram atrás do cinema que um pouco por toda a Europa e nos Estados Unidos se ia fazendo, particularmente no que às tendências formais e à tipologia de géneros concerne.

Não obstante a breve e discreta existência que Júlio Dinis teve² – morreu prematuramente e o círculo de familiares e de amigos, em que se movimentava,

1 *Professora Auxiliar do Departamento de Humanidades da Universidade Aberta (Lisboa, Portugal) e investigadora do CETAPS/Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Ana.Padeira@uab.pt

2 Morre com 31 anos de idade, no Porto, em Setembro de 1871.

foi sempre consideravelmente restrito -, os quatro romances que escreveu, e que constituem a sua ficção de maior fôlego³, são um bom indicador da vitalidade artística de um criador fulgurante cuja preocupação principal se centrou invariavelmente em torno da vida, do homem, da sua relação com o outro e com a própria sociedade em que viveu. Conservando-se alheio a modas, avesso a escolas e a movimentos literários, que começavam a insinuar-se, sobretudo, nos círculos culturais de Coimbra e de Lisboa, podemos concluir, sem grandes reservas, que o percurso literário de Júlio Dinis foi praticamente empreendido a sós.

Porque depositava no Homem confiança para transformar o mundo e criar uma sociedade mais justa, ressoa um pouco por toda a sua ficção o incentivo constante ao trabalho e à perseverança, à harmonia e ao progresso, em sintonia com as políticas sociais e económicas da Regeneração neoliberal que os mundos possíveis da sua ficção recriam de forma verosímil. Assim, nesses mundos imaginados em que as personagens interagem – essas ‘filhas queridas da sua imaginação’, como expressamente se lhes referiu – a felicidade e a harmonia social parecem surgir ao alcance de todos aqueles que verdadeiramente se empenham pela construção de um mundo melhor e mais consensual.

Semelhante propósito, de contornos altruístas e humanizantes, foi ainda longamente amadurecido por Júlio Dinis em ideias estéticas e doutrinárias sobre o romance, que com muita originalidade formulou praticamente no fim da vida. Reuniu-as num texto sob o título de «Ideias que me ocorrem» quando já tinha escrito a quase totalidade dos romances⁴ e, por conseguinte, com a legitimidade que a prática e ofício de escritor por direito já lhe haviam granjeado.

3 O primeiro romance que publicou em volume, *As Pupilas do senhor Reitor* (1867), foi imediatamente seguido da publicação, igualmente em volume, em 1868 de *Uma Família Inglesa* e de *A Morgadinha dos Canaviais*, depois de terem saído, todos eles, em folhetins no *Jornal do Porto*, como então era prática corrente não só entre os romancistas nacionais mas também entre os estrangeiros. Em 1871 é dada à estampa o quarto e último romance que Júlio Dinis escreveu, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*; trata-se, porém, de um romance de publicação póstuma, cujas provas finais o adiantado estado da tuberculose, que acabaria por vitimá-lo antes de completar os 31 anos, já não lhe permitiu rever.

4 Dinis chamou a esta doutrinação sobre o romance moderno «Ideias que me ocorrem». O texto foi publicado postumamente em 1910, num volume intitulado *Inéditos e Esparsos* e, só depois, em 1947, refundido no volume de *Serões da Província, II*, por iniciativa do Nobel português de medicina, Egas Moniz, o principal biógrafo e um grande estudioso da obra dinisiana.

Na perspectiva que defendeu, o romance era um género de arte popular, escrito essencialmente ‘sobre’ e ‘para’ o povo, para que este o entendesse sem dificuldade e lhe servisse, simultaneamente, enquanto instrumento de entretenimento e de educação, sobretudo tendo em vista a nova classe burguesa então emergente.

Repletos de exemplos e de modelos de comportamento tirados da rotina do quotidiano, os romances dinisianos estão profundamente imbuídos do espírito reformador que faz a apologia do equilíbrio social, através da harmonia, do sentimento da fraternidade, da perseverança e, fundamentalmente, do diálogo. Estes são apenas alguns dos motivos que elucidam a respeito do pronto acolhimento que a ficção deste escritor portuense continuou a receber nas primeiras décadas do século XX, as mesmas que coincidiram com a implementação e com a vigência das políticas do Estado Novo, dos anos 30 do século passado em diante. Os mundos romanescos inventados por Dinis coadunavam-se bem com os pilares sobre os quais assentava a ideologia autoritária do regime que haveria de perdurar em Portugal até a revolução de Abril, em 1974.

Considerando os seis longas-metragens, que foram resultado da adaptação de três dos seus romances - *As Pupilas do senhor Reitor*, *A Morgadinha dos Canaviais* e *Os Fidalgos da Casa Mourisca* -, alguns deles com diversos *remakes*, como foi o caso de *As Pupilas* e de *Os Fidalgos*, somos levados a reconhecer que a obra ficcional de Júlio Dinis foi muito acarinhada pelas ‘luzes da ribalta’ comparativamente, por exemplo, a dos seus homólogos contemporâneos, Camilo Castelo Branco ou Eça de Queirós⁵.

Apesar de os romances terem sido verdadeiros *best-sellers* no seu tempo, a avaliar pelas sucessivas reedições feitas durante a vida breve do escritor, sabemos que apenas *Uma Família Inglesa*, curiosamente o primeiro romance

5 Relativamente às três adaptações cinematográficas do romance *As Pupilas do Senhor Reitor*, apenas podem hoje ser vistas duas: a adaptação do período silencioso realizada em 1923 por Maurice Mariaud, pela Caldevilla Film, e a versão da Tóbis, de 1935, realizada por Leitão de Barros. Relativamente a *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, apenas a adaptação de 1920, realizada por Georges Pallu, pela Invicta Film pode ser atualmente vista, sendo que a versão dos anos 30, realizada por Arthur Duarte, mais exatamente de 1938, se deteriorou por completo, começando pelo desaparecimento integral da banda sonora.

que Dinis começou por escrever, mas que não foi o primeiro a ser publicado, nunca foi transposto para o grande ecrã. Não são alheias ao facto, por certo, as características singulares que o referido romance apresenta – o romance da lenta delineação psicológica das personagens -, não tendo existido até então antecedentes do género em Portugal.

Uma Família é, por conseguinte, uma narrativa de tempo lento, através da qual o romancista buscou construir a dimensão intimista e psicológica das personagens, levando a cabo, para o efeito, a análise paciente dos sentimentos gerados nos meandros da mente humana. Essa preocupação é tanto mais assinalável se recordarmos que Dinis escreveu, na verdade, a sua obra antes das teorias de Freud serem conhecidas, que só vieram a acontecer cerca de alguns anos mais tarde. São, portanto, esses os aspetos que ele claramente privilegiou em detrimento da intriga, urdida com extrema simplicidade: a ação centra-se em torno da vida de uma família de ingleses, residente no Porto, há muitas gerações, mas também do comércio do vinho feito pela comunidade britânica aí residente, das relações estabelecidas com os empregados que manifestam uma amizade desinteressada e genuína pelos seus patrões e protetores, defendendo o património destes, como se do seu próprio se tratasse, sem esquecer, naturalmente, o motivo amoroso que termina no feliz enlace dos apaixonados, depois de ultrapassados uns quantos contratempos e superada a questão da desigualdade social pelo próprio casamento.

Quer se considerem os dois filmes produzidos nos anos vinte e realizados por dois cineastas franceses convidados a trabalhar em Portugal – *As Pupilas* de Maurice Mariaud e *Os Fidalgos* de Georges Pallu -, quer se trate de duas outras adaptações posteriores, realizadas durante o período ‘áureo’ do cinema português (anos 30 e 40) que seguem de perto os respetivos modelos literários oitocentistas – *As Pupilas* de Leitão de Barros e *A Morgadinha dos Canaviais* de Caetano Bonucci ⁶ –, podemos considerar *grosso modo* que são filmes de época, apesar dos diferentes períodos da cinematografia nacional em

⁶ O filme foi realizado por um estreante chamado Caetano Bonucci em 1949, pelos Estúdios Cinelândia. *A Morgadinha* foi igualmente adaptado pela RTP numa série televisiva nos anos 90 em que protagonizaram São José Lapa e Virgílio Castelo entre outros.

que se inserem e que, inevitavelmente, convocam estéticas de representação específicas, tanto no caso do cinema silencioso, como no do sonoro. Recriando ambientes e situações nos quais o público em larga medida se revia, as fitas iam ao encontro do gosto da(s) época(s) na medida em que, ao continuarem a trazer para o grande ecrã romances oitocentistas famosos, asseguravam, de alguma forma, o seu pronto acolhimento. É bem verdade que o público a quem se destinavam, particularmente, o das primeiras décadas do século passado, manifestava uma cada vez maior apetência para a leitura que, aos poucos, foi se tornando um hábito quotidiano entre as camadas privilegiadas da sociedade portuguesa.

De modo geral, foram os filmes dos anos 30 e 40 – as comédias ‘à portuguesa’, os dramas, os documentários ou as adaptações históricas e/ou literárias – aqueles que melhor espelharam e divulgaram os interesses do regime que, assim, se dava a conhecer – dentro e além-fronteiras - por intermédio das fitas de ficção, mas também pelos documentários e pelos ‘jornais de atualidades’ cinematográficos que surgiam cada vez mais regularmente nas projeções que antecediam os filmes de enredo propriamente ditos. Era dessa forma que o público se inteirava, por exemplo, da situação que se vivia nas colónias portuguesas em África, do poder militar do país, da atividade das suas tropas, das grandes obras públicas que projetavam para o exterior o ‘grande alcance do mundo português’ nas iniciativas desportivas, na ação social ou na educação.

A propaganda que essas imagens faziam, revelando simultaneamente um povo alegre e trabalhador, ordeiro e diligente, a par dos cenários naturais do norte do país de grande beleza, escolhidos intencionalmente de entre o Minho e Trás-os-Montes, as regiões rústicas, por excelência, e consideradas as mais genuinamente portuguesas do território nacional, configurava a ideia de que Portugal era uma nação ‘tão grande como as melhores’, um *slogan*, aliás, bastante popular que, dentre tantos outros, reforçava a importância do país, sugerindo a comparação com os restantes congéneres europeus.

Estilizando no grande ecrã ambientes, figuras e costumes tipicamente portugueses, as imagens cinematográficas resvalavam depressa para uma

dominante acentuadamente folclórica, estereotipada, esgotando-a quase até a exaustão conforme veio a verificar-se nos anos subsequentes, agravando-se a situação de forma dramática particularmente na década de 50.

Quanto à vasta galeria de figuras típicas que as adaptações cinematográficas dos romances dinisianos exibem, ainda que representando papéis secundários, porém genuínos, tais figuras-tipo encobrem uma ironia crítica, fina e subtil. Imbuídas de um realismo verosímil, denunciam através dos seus tiques e manias o quotidiano da vida naquela época. São assim mesmo João Semana, o popular médico da aldeia e o seu amigo Reitor, no caso do romance *As Pupilas*, ambos marcados pelo traço da bondade e da filantropia, mas também as diversas e prodigiosas criadas, os professores e mestres, os negociantes calculistas e espertalhões, os falsos apóstolos ou as beatas de língua viperina, entre tantos outros.

Foram, por conseguinte, os referidos ambientes oitocentistas, habitados por uma diversidade de tipos humanos (mais ou menos castiços) que estiveram na origem da construção de uma certa ideia de portugalidade que, não obstante ‘ser fabricada’, sempre convenceu o público a quem se dirigia que nela gostava de se rever, mesmo se a situação em que o país se encontrava (economicamente empobrecido e culturalmente atrasado) deixava bastante a desejar. Curiosamente, foram precisamente essas figuras e, outras imagens equivalentes, que os filmes exploraram que permaneceram no imaginário coletivo português, cristalizado nos tipos sociais atrás referidos. Não foram alheios a esse facto os grandes intérpretes /atores que lhes deram corpo, como, por exemplo, foi o caso de António Silva, Vasco Santana ou Maria Matos, para mencionar apenas alguns dentre tantos outros que fizeram, e fazem ainda hoje, a história do cinema português.

Se três dos romances dinisianos receberam por subtítulo “crónicas de aldeia”⁷, e apenas *Uma Família* tem por cenário a cidade do Porto⁸, todos eles incidem sobre temas do quotidiano e se reportam a uma realidade histórica relativamente próxima do tempo em que o ficcionista viveu e que beneficiou

7 Foram eles *As Pupilas*, *A Morgadinha* e *Os Fidalgos*.

8 Romance que recebeu o subtítulo de «Cenas da vida do Porto».

de um vasto programa de reformas sociais e económicas, então em curso, que, de alguma forma, impulsionaram o desenvolvimento do país⁹. Por outro lado, sabemos que Dinis não se coibiu de revelar os excessos e a decadência dos valores morais decorrentes das mencionadas políticas reformistas e de uma sociedade em transformação. Embora não existam na sua ficção criações efetivamente ‘más’ ou ‘irremediavelmente perdidas’, existem algumas bem representativas dos meandros tortuosos e dos meios corruptos que ilustram as fragilidades das medidas adotadas durante o período da Regeneração¹⁰, principalmente aquelas que remetem para a esfera política e para um certo caciquismo local.

Que o ficcionista considerou a vida rústica no campo como uma espécie de retorno às origens, a uma certa pureza adâmica e ao verdadeiro ideal da simplicidade, que tanto o inspirou parecem ser pressupostos inabaláveis da doutrina dinisiana. A avaliar pelas ideias literárias aqui já mencionadas, sabemos que Júlio Dinis concebeu o romance como um género de literatura popular, que dirigiu a todos e particularmente às mulheres, as suas interlocutoras preferidas, a quem quis contar histórias verosímeis, com figuras realistas e recorrendo a uma linguagem simples que pudesse ser facilmente compreendida, para que dessa forma “[...] na leitura dele [romance] as inteligências menos cultas [encontrassem] atractivos, instrução e conselho [...] para que se [pudesse] dizer que ele satisfez a sua missão.” (DINIS, 1947, p. 109).

Completam a cartilha moral de Júlio Dinis a defesa de valores como a família, o respeito pela hierarquia social, a apologia da ordem e do trabalho enquanto único instrumento capaz de verdadeiramente gerar riqueza, fraternidade e solidariedade social. Não será portanto difícil aceitar que semelhantes idiossincrasias rapidamente se tornassem numa mais-valia sólida e segura para os tempos conturbados que se avizinhavam no século seguinte,

⁹ Referem-se às reformas económicas, de incentivo ao desenvolvimento da agricultura que Mouzinho da Silveira protagonizou, por exemplo, mas também às medidas económicas de Fontes Pereira de Melo no contexto da política do Fontismo.

¹⁰ Este aspeto é particularmente notório em *A Morgadinha dos Canaviais*, o romance que mais abertamente denuncia os excessos em que incorreu a política da Regeneração, tais como a corrupção, o caciquismo local e a valorização dos interesses individuais.

não só com relação aos anos turbulentos que se seguiram à implantação da República, a partir da década de 10, mas igualmente com relação aos anos que testemunharam a consolidação da política do Estado Novo, a partir de meados da década de 30.

As primeiras décadas do século XX em Portugal são marcadas por crescente instabilidade social e económica, agravada também pela participação do país em confrontos bélicos à escala mundial com consequências devastadoras e, simultaneamente, pela crise de valores morais e institucionais que abalou o sentimento da integridade nacional. Tornavam-se urgentes, por isso mesmo, medidas de recuperação económica e de apaziguamento social. Impunha-se a moralização dos costumes, num país pobre e dividido por antagonismos sociais profundos. As fitas adaptadas dos romances de Júlio Dinis, que entretanto continuavam a ser sucessivamente reeditados, destacavam-se como escolhas ‘sensatas’ e recomendáveis que deixavam antever sem maior dificuldade o sucesso de eventuais transposições para o grande ecrã.

Em relação à adaptação silenciosa de *As Pupilas do senhor Reitor*, sabemos que a crítica tem sido em geral unânime ao considerar que esta versão, apesar de realizada por um estrangeiro, Maurice Mariaud, é a preferida de entre as três que elegeram o romance como modelo e inspiração. É verdade que todas as que se lhe seguiram não trouxeram aspetos verdadeiramente inéditos que esta versão silenciosa não tivesse já mostrado, ainda que sob o olhar de um cineasta francês.

Quis o acaso que em meados dos anos 60 do século passado, a Cinemateca Portuguesa lograsse obter uma cópia integral, e em bom estado de conservação, destas *Pupilas* silenciosas, não obstante as condições desfavoráveis em que o filme esteve guardado, juntamente com outros da mesma época, durante quase quarenta anos, na arrecadação de um prédio antigo que estava para ser demolido. Foi ainda devido a outra feliz coincidência que, mais tarde, em 1994, Bénard da Costa veio a descobrir, entre outros achados valiosos para a história do cinema mudo português, o próprio negativo daquele filme, em suporte de nitrato, como então se fazia, tornando possível, a partir dele, proceder a restauros importantes como o das tintagens originais. Em

Dezembro de 1998, e segundo a mesma fonte, graças ao trabalho conjunto de diversos laboratórios estrangeiros, foi pela primeira vez possível ver a fita tal como esta havia sido apresentada ao público aquando da sua estreia, no ano de 1923.

O filme de Maurice Mariaud segue de forma intencional todos os momentos centrais do romance, até mesmo quando procura transpor para o ecrã o *gag* ou a piada mais insignificante. O facto de o público poder reconhecer na fita os aspetos essenciais da trama narrativa originou uma forte empatia com esta adaptação cinematográfica que se traduziu numa afluência imediata às salas de cinema.

Data dos mesmos anos vinte a primeira adaptação de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, filme de 1920, realizado por Georges Pallu, outro francês que fez parte do mesmo contingente de estrangeiros que foi convidado para trabalhar em Portugal, tal como Maurice Mariaud, a fim de ensinar o ofício da “sétima arte” aos portugueses que nela pretendiam iniciar-se. Esta fita representa, ainda, a produção nacional de maior envergadura, em extensão e em custos, jamais saída dos estúdios da Invicta Filme, uma companhia promissora que nessa época havia nascido no Porto e que tinha a seu cargo, simultaneamente, a produção e a distribuição dos filmes portugueses. O bom acolhimento de *Os Fidalgos* de Pallu no Brasil, onde o filme foi também distribuído por iniciativa de um comerciante portuense, pensando na numerosa colónia de portugueses que aí residia, confirma a popularidade alcançada por esta adaptação cinematográfica igualmente do outro lado do Atlântico.

Coincidência ou não, a fita de Pallu teve também de contornar obstáculos que dizem respeito à história da sua sobrevivência. Tinha por isso razão Bénard da Costa quando defendeu que para a história do cinema não há filmes perdidos, mas apenas filmes que estão desaparecidos. (COSTA, 1998, p. 2). Apesar de o negativo do filme se encontrar bastante fraccionado quando foi encontrado, nas muitas latas que continham os rolos com a película, o seu estado de conservação era todavia impecável, apresentando até mesmo numeração para a montagem, indicação do lugar onde as legendas deveriam entrar, bem como as “viragens a azul” des-

tinadas às cenas noturnas, um procedimento narrativo que era habitual fazer-se nesta era do cinema silencioso.

Apesar de se tratar de um filme longo, a coesão narrativa prevalece tendo em vista a reconstituição de pormenores e a caracterização de ambientes ou de personagens. Uma vez mais, tratou-se de outra transposição fiel para o ecrã que proporcionou uma leitura visual do romance, sem ambiguidades e para grande contentamento dos espetadores. Considerado um “filme de ambiente”, algumas sequências, pelo aparato que indiciam em termos da *mise en scène*, tornaram-se particularmente verosímeis pelo rigor emprestado na reconstituição da atmosfera oitocentista ficcionada cerca de cinquenta anos antes pelo romancista, principalmente no que ao norte do país dizia respeito, com as suas pequenas comunidades rurais e a simplicidade tipificada da vida no campo. A fotografia do filme revelou-se particularmente bem conseguida também no tratamento dos espaços interiores, como as casas, a escola, a igreja ou outros lugares rústicos, típicos da sociabilização da época, o que certamente terá contribuído para o sucesso do filme.

Por outro lado, é verdade que a narrativa cinematográfica de Georges Pallu se ressentia de um enquadramento histórico-social que poderia ter sido precisado com maior concisão. Os antecedentes históricos e políticos que, após décadas de conturbadas lutas internas, conduziram o país à crise e ao mal-estar social que se viveu nos anos que antecederam o período da Regeneração quase passam despercebidamente. Diluem-se no filme os enquadramentos da crise tais como os conflitos fraturantes entre liberais e miguelistas, e também apenas entre os próprios liberais. O velho mundo absolutista, representado por D. Luís da Cunha, agonizava lentamente ante a sua imperturbável altivez, passividade e relutância em fazer o que quer que fosse para contrariar a ordem estabelecida dos acontecimentos e assim impedir o colapso financeiro da sua casa e herdade senhoriais.

Na ausência da eficaz contextualização histórica que por certo escapou ao olhar do cineasta francês, o filme foca-se na representação da história de uma família aristocrata do Norte cuja falência acaba por ser evitada em virtude do empenhamento e do trabalho realizado por Jorge, o filho mais

velho, que se torna defensor das novas ideologias liberais e reformistas. Secundado pelas orientações e ensinamentos discretos de um antigo capataz da «Herdade», Tomé da Póvoa, Jorge acaba por salvar a família da ruína e casar com Berta, a filha de Tomé, depois de muitas vicissitudes e a firme oposição de seu pai, acabando por conciliar através do casamento, e à boa maneira dinisiana, os inicialmente inconciliáveis antagonismos sociais que separavam as duas classes sociais distintas a que ambos pertenciam.

A sequência do banquete oferecido em honra do velho fidalgo, D. Luís, é um dos melhores momentos da fita, pela reconstituição rigorosa que faz dos ambientes, desde o imenso cenário que foi inteiramente construído em estúdio – um procedimento algo comum na época e igualmente característico do chamado ‘film d’art’ –, à iluminação e ao guarda-roupa, criteriosamente escolhido, constituem pormenores que não escaparam à percepção cineasta movido por objetivos, como se viu, claramente determinados.

Se é verdade que qualquer uma das referidas fitas silenciosas segue de muito perto a intriga e o conflito sentimental dos romances, tal como Júlio Dinis os concebeu, a mesma fidelidade continuará a impor-se como desígnio primordial nas adaptações cinematográficas levadas a cabo nas décadas seguintes, em plena era do sonoro.

À semelhança do que aconteceu um pouco por todo o mundo, a década de trinta em Portugal vem trazer alterações significativas à estética cinematográfica em virtude da invenção e da chegada do sonoro. No que a adaptações literárias dirá respeito, as escolhas vão recair, uma vez mais, sobre a ficção portuguesa oitocentista, e os romances dinisianos em particular, já que a ideologia que veiculavam servia bem os ideais do Estado Novo, funcionando até como eventual propaganda que ilustrava alguns dos seus ‘sólidos’ princípios e idiosincrasias.

Nos anos trinta, a adaptação de *As Pupilas* ficou a cargo de Leitão de Barros, um dos mais conceituados cineastas do Estado Novo e figura igualmente influente no meio cultural e artístico da época. A fita que dirigiu explora bem as facetas rústica e folclórica da terra e do povo português, não só (e uma vez mais) através das paisagens do Norte, como também através

da música, fortemente narrativa, e que se faz ouvir constantemente, sob a direção do maestro Freitas Branco. Para além das festividades religiosas, ela acompanha também acontecimentos sociais como os bailaricos, as vindimas, as desfolhadas e até os casamentos finais, sequências sempre alegres e pitorescas nas quais o povo desfila garridamente, trajando a rigor e com a felicidade invariavelmente estampada no rosto.

As imagens escolhidas denunciam uma visão estereotipada da realidade, destacando-se a sua componente folclórica como forma de representação praticamente única, em alternativa ao tratamento naturalista da intriga ou da caracterização verosímil das personagens. Predominam por isso as paisagens em jeito de “bilhete-postal”, termo bastante sugestivo usado por Bénard da Costa e que tão bem as caracteriza enquanto estereótipos pitorescos de lugares ‘verdadeiramente portugueses’ que a música, não menos ‘típica’, com grande presença acompanha e reforça.

A adesão do público foi imediata, tornando-se a estreia do filme um acontecimento à escala nacional. Se a crítica da época o viu com benevolência e agrado, algumas décadas mais tarde, sobretudo depois da revolução de 1974, o mesmo já não voltaria a repetir-se. Colando-se à ideologia do regime, como convinha, é logo no genérico de abertura do filme que o principal propósito se torna explícito: “Levar aos Portugueses dispersos pelo mundo a mais bela expressão da arte nacionalista, que mais firmemente os ligará à Pátria [...]”

Publicitada durante mais de seis meses, em quase todos os periódicos da capital lisboeta, a versão sonora de *As Pupilas* tornou-se um verdadeiro sucesso de bilheteira. Segundo o realizador, “*As Pupilas* são um filme sereno, português até à medula, [...] sem mulheres perdidas, sem facadas, sem fado. Se a *Severa* era a cidade, *As Pupilas* são a campina. Dou a esta obra o valor de ser o primeiro documentário a sério do nosso folclore e da nossa vida rural”¹¹.

A julgar pelas palavras de Alves Costa, outro grande estudioso da história da cinematografia nacional, é bem verdade que o cinema português deste tempo:

11 “Leitão de Barros diz-nos como conseguiu interpretar dentro do sentimento português *As Pupilas do Senhor Reitor*”, *Diário de Lisboa*, 1 de Abril de 1935, p. 5.

Na aparência de ‘não ter nada com a política’ [...], com raras exceções e por muito tempo, irá funcionar perfeitamente dentro da política do regime: espelhar a imagem e os modos que se pretende fazer crer que são os deste bom povo - *pobrete mas alegrete, sentimental e marialva*, com oito séculos de história e um império (a respeitar), conformado e feliz com a sua simplicidade, [...] [entretido com] a festa brava, o fado e o sol sobre o Tejo, sem inquietações ou angústias, sem interrogativas ou revoltas, sem outros problemas senão os que se resolvem com uma conciliação, uma conversão ou um casamento. (COSTA, 1978, p. 81-82).

Nesta versão sonorizada de *As Pupilas*, que não seria todavia a última¹², consideramos que, à exceção de certos tipos sociais, alguns dos quais notavelmente interpretados, a construção das restantes personagens fílmicas resultou, regra geral, mais empobrecida, comparativamente às figuras que a ficção literária dinisiana havia criado.

Como médico que foi, sabemos que Júlio Dinis acompanhou com interesse as principais evoluções na ciência do seu tempo, inclusive as recentes e polémicas teorias sobre o evolucionismo que iam ganhando progressivamente cada vez mais popularidade¹³. Não é por acaso que, sob a forma de um humor fino e subtil, quando Daniel das Dornas, o novo médico recém-formado, no romance *As Pupilas*, regressa à sua aldeia natal, traz com ele as modernas teorias darwinianas da evolução das espécies que estariam na ordem do dia, o que acaba por gerar grande celeuma e desconfiança entre os habitantes da pacata aldeia, sobretudo no grupo dos mais velhos, pouco habituados a semelhantes ‘modernices’. Perante o que consideraram ser as ‘heresias’ proferidas por Daniel, temiam seriamente ser tratados pelo novo médico, preterindo-o

12 *As Pupilas* de Perdigão Queiroga, de 1960, em *cinemascope*, foi a terceira adaptação cinematográfica do romance, uma fita que, infelizmente, não tendo logrado ser preservada, não pode mais ser vista nos dias de hoje.

13 A obra de Charles Darwin *A origem das Espécies* é publicada em 1859, cerca de meia dúzia de anos antes de Júlio Dinis ter começado a publicar a sua ficção de maior envergadura. Se na época do cientista britânico, as suas teorias geraram muita polémica, não menos impacto tiveram no universo ficcional em que se movem as personagens dinisianas.

ao velho João Semana que garantidamente lhes não receitaria nem arsénico nem tão pouco lhes garantiria que descendiam do macaco.

Na referida diluição dos retratos psicológicos – um dos sinais que também evidencia o protagonismo da personagem literária – perde-se uma das principais características da ficção dinisiana. Esvaziadas então de grande parte da sua interioridade, que no grande ecrã dificilmente se vislumbra, os protagonistas que a fita de Leitão de Barros recriou desempenham simplesmente o papel que lhes cabe no desenrolar da ação e dos acontecimentos principais em que se veem envolvidos, fazendo avançar a trama narrativa sem dar a ver o retrato completo e verosímil de cada uma delas.

Outro aspeto que não deixa de surpreender o espetador do filme de Leitão de Barros consiste na representação algo inverosímil que a narração cinematográfica faz do período da infância dos protagonistas. Sabemos como foi importante para Júlio Dinis, e em geral para os escritores realistas e naturalistas, enraizar a individualidade e a formação do carácter da personagem nesse que é considerado o primeiro estágio da vida, o período da infância. Ora, acontece que escolha de Leitão de Barros pode parecer inclusive intrigante. Nos breves momentos evocativos da infância dos protagonistas, Guida e Daniel, e que constituem a sequência inicial que apresenta os antecedentes da vida de ambos em *flashback*, é sempre o mesmo plano que aparece para explicar a antiga amizade nascida entre os garotos. Após o plano geral que introduz o cenário do campo, a câmara aproxima-se lentamente de uma árvore debaixo da qual deveriam estar as duas crianças em ameno convívio; porém, o que ela acaba por nos revelar, à passagem do reitor, e num plano subjetivo a partir desse exato momento, são os vultos dos dois adultos, tal como os conhecemos no tempo presente da história e durante quase todo o filme.

Na versão muda, realizada pouco mais de uma década antes, a cena equivalente supera a solução encontrada por Leitão de Barros já que Maurice Mariaud se serviu efetivamente de dois atores crianças para representarem o idílio do passado. A cena da despedida da pequena pastora do seu jovem amigo, na altura em que este parte para Coimbra para estudar medicina, tem inclusive alguma beleza poética pelos enquadramentos escolhidos. A velha

ponte romana, filmada em contrapicado parece sugerir, em antecipação, que os caminhos de ambos dificilmente voltarão a cruzar-se. Tal como o plano do beijo de despedida trocado pelas crianças, e que fecha a referida sequência da infância (mais tarde, e para emprestar coesão à narrativa, o mesmo plano é diversas vezes acionado para fazer recordar a antiguidade daquela amizade), podemos afirmar que se trata, sem dúvida, de um bom momento de cinema, seja ele de que época for.

Num texto que serve de preâmbulo à edição comemorativa por ocasião da estreia do filme, Leitão de Barros justifica de alguma forma as escolhas que o nortearam:

[...] Alguns elementos puramente cinematográficos foram introduzidos [...], tratando-se de uma obra que apresenta em todo o encanto a sua rusticidade, a vida rural e nortenha de Portugal, não se compreenderia que nela não aparecesse a vindima [...] e o grande vinho é o Porto. Além [disso] incluímos no filme uma procissão nortenha. Sem esta nota de expressão católica não ficaria completo o quadro da aldeia do norte, estruturalmente religiosa de sua natureza. (DINIS, 1935, p. 22).

Vale a pena acrescentar ainda uma breve nota acerca da música no filme de Leitão de Barros, aqui já referida de passagem, uma vez que se trata de um elemento cinematográfico importante que, nesse caso, contribuiu para valorizar a adaptação, acentuando as intenções que nortearam a sua realização, entre elas, a urgência de dar a ver um povo simples e pitoresco, alegre na lida do quotidiano, trabalhador e respeitador das suas tradições culturais. Na verdade, a música escolhida para acompanhar a narrativa cinematográfica em certos momentos emblemáticos que eventualmente pretendessem reconfigurar “a alma” de um povo, mesmo se em versão de ‘bilhete-postal ilustrado’, sendo predominantemente folclórica, recria a alegria típica dos ambientes populares de festa à qual a narração retorna constantemente para fazer prevalecer a imagem da tão ambicionada estabilidade.

Refira-se também, a título ilustrativo, a forma como a narração tradu-

ziu a música e as canções populares em imagens. Nesse âmbito, as letras das mesmas desempenham uma função narrativa inequívoca, acompanhando por um lado os momentos festivos da ação, da infância das personagens à idade adulta, e por outro assinalando igualmente os momentos de conflituosidade latente. Por norma, as canções alegres servem para caracterizar Clara, a irmã mais ‘estouvada’, corroborando o seu carácter extrovertido. No pólo oposto, temos Margarida, cuja infância infeliz é accionada através da triste “Canção da Cabreira”, um poema de pendor nostálgico e autobiográfico que ‘canta’ precisamente a sua desdita. A narrativa cinematográfica reforça ainda o contraste entre as irmãs através da montagem paralela que nos vai confrontando com duas vivências distintas, pautadas por temperamentos e comportamentos opostos e que os espaços em que surgem ajudam igualmente a configurar.

Numa época em que o cinema português se tornava cada vez mais um veículo de propaganda do discurso oficial, tal como sucedeu em tantos outros casos de regimes totalitaristas, também os filmes de ficção produzidos durante os anos que foram considerados “de ouro” do cinema português – principalmente no que à chamada «comédia à portuguesa» diz respeito – fizeram eco de princípios e de valores nos quais o regime se alicerçava, não raras vezes sob uma mal disfarçada ironia. Basta para o efeito recordar as inúmeras rábulas interpretadas por grandes atores do cinema português como António Silva, Ribeirinho, Vasco Santana ou Maria Matos. Se por um lado suscitavam o riso nem sempre ingénuo do público que tanto os aplaudia, por outro camuflavam, simultaneamente, com inteligência e prudente perspicácia, as críticas possíveis, e sempre veladas, ao Estado Novo e às inesgotáveis ‘políticas do espírito’ que o mesmo sucessivamente idealizava.

Referências Bibliográficas

BARROS, Leitão de. Carta ao editor. **As pupilas do Senhor Reitor, crónica da aldeia**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1935, pp. 5-29.

COSTA, Alves. **Breve História do Cinema Português, 1896-1962**. Lisboa:

Texto e tela: ensaios sobre literatura e cinema

Biblioteca Breve, 1978. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/cinema-1.html>

COSTA, Bénard da. “*As Pupilas do Senhor Reitor*, 1923, um filme de Maurice Mariaud”. **Folha da Cinemateca**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 1998.

DINIS, Júlio. **Os Fidalgos da Casa Mourisca, crónica da aldeia**. Porto: Livraria Civilização Editora, 1992.

_____. **A Morgadinha dos Canaviais, crónica da aldeia**. Porto: Livraria Civilização Editora, 1990.

_____. **As Pupilas do Senhor Reitor, crónica da aldeia**. Livraria Civilização Editora, 1990.

_____. **Serões da Província, II**. Livraria Civilização Editora, 1983.

Filmografia

BONUCCI, Caetano. **A Morgadinha dos Canaviais**. Portugal, 1949. (93 min.)

BARROS, Leitão de. **As Pupilas do Senhor Reitor**. Portugal, 1935. (102 min.)

MARIAUD, Maurice. **As Pupilas do Senhor Reitor**. Portugal, 1923 (126 min.)

PALLU, Georges. **Os Fidalgos da Casa Mourisca**. Portugal, 1920. (177 min.)