

Era uma vez *As Pupilas do Senhor Reitor...*

Estando o cinema nos dias de hoje tão em voga, tratando-se indiscutivelmente de um fenómeno histórico-cultural, (e também social), com tão grandes potencialidades de representação ideológica e, sendo ainda este o número temático da revista *Discursos* em que são abordadas as relações entre a literatura e o cinema, pareceu-nos adequado aproveitar a oportunidade para fazer por seu intermédio a divulgação de um texto sobre a adaptação cinematográfica de um romance de Júlio Dinis,¹ cremos que relativamente ignorado dos curiosos por estes assuntos, e que não deixa de ser um importante documento no qual o seu autor – o próprio realizador – registou não só algumas das dificuldades do cinema português da época, como ainda problemas relacionados com a questão da adaptação; no referido texto esboçam-se – ainda que um pouco incipientemente – preocupações no sentido de perspectivar o cinema também em termos narratológicos, mas também se relembra muito particularmente Júlio Dinis, através daquela que provavelmente foi a sua obra mais popular (pelo menos assim a tem considerado a crítica) – *As Pupilas do Senhor Reitor, crónica da aldeia*.

Cerca de setenta anos separam a primeira publicação do romance, quando então saía em 1863, como era uso, em folhetins no *Jornal do Porto*, desta que era já a segunda versão cinematográfica das *Pupilas*, e que não seria, contudo, a última. Não deixa de ser certamente muito significativo,

¹ O texto em questão é a carta ao editor de *As Pupilas do Senhor Reitor, crónica da aldeia*, de Júlio Dinis, Lisboa, Livraria Bertrand, s/d., (1934).

não só na perspectiva da produção cinematográfica portuguesa, mas no próprio âmbito do romance do século XIX, palco de algumas figuras com tão grande projecção literária que, em menos de quatro décadas, as três versões cinematográficas das *Pupilas* tenham acompanhado, inclusivamente, a própria evolução técnica do cinema português, quer dizer, delas ficou uma versão a preto e branco e outra a cores, para além desta que Leitão de Barros realizou².

Não será nossa intenção levar a cabo neste curto apontamento uma análise sistematizada das relações entre as narrativas literária e fílmica em causa, mas simplesmente estabelecer algumas correlações entre o romance original e a adaptação cinematográfica, bem como assinalar igualmente certos aspectos divergentes.

Podemos dizer *grosso modo* que estes dois tipos de narrativas apresentam elementos estruturais basicamente idênticos, no que respeita à semelhança entre personagens, ao desenvolvimento da intriga, à escolha de cenários e a certas referências culturais. Leitão de Barros “traduziu” com fidelidade a ideologia dinisiana no que respeita aos valores morais, sociais e psicológicos que o romance, através da sua missão especificamente educativa, põe em causa, retratando com fidelidade, e, tal como Júlio Dinis o fizera, as preocupações do Homem e da Sociedade em que se inseriam. É claramente visível em ambos os casos a intenção objectiva de agir e, diríamos até, de modelar o comportamento dos seus receptores, num esforço claramente pedagógico que marca o “apostolado literário” de Júlio Dinis. Em parte, também assim se explicam os eventuais incentivos que Leitão de Barros

² Alguns dados técnicos do filme: 35mm; preto e branco; 102 min; realizador Leitão de Barros; planificação e assistente de realização Jorge Brum do Canto; fotografia Heinrich Gartner; decoração Cristino da Silva (sob aguarelas de Roque Gameiro); vestuário e adereços Helena Roque Gameiro; som Paulo de Brito Aranha; intérpretes Joaquim Almada (reitor), Maria Matos (sra. Joana), António Silva (João da Esquina), Leonor d'Eça (Margarida), Maria Paula (Clara), Oliveira Martins (Pedro), Paiva Raposo (Daniel), Lino Ferreira (João Semana), Carlos de Oliveira (José das Dornas), Augusto Costa / Costinha (barbeiro); produção e distribuição Tobis Portuguesa; estreia Tivoli, 7 de Abril de 1935.

tenha tido, como um dos realizadores do regime então vigente, para adaptar um romance em que permanentemente se exaltam valores como os da família, da moralidade, da religião, da importância das tradições, da educação, do respeito pela hierarquia no trabalho, da harmonia e da estabilidade do meio rural, do convívio sereno entre as diversas classes sociais, e que facilmente se coadunam com um certo tipo de cinema que visava a transparência, a simplicidade, a imediatez e a genuinidade, tópicos que por sua vez reenviam para um tipo de literatura “populista” com a qual Júlio Dinis profundamente se identificou e cultivou.

É neste sentido que se pode falar do romance *As Pupilas*, e também do filme, como uma grande metonímia em que permanentemente se estabelecem elos de ligação entre as personagens, os espaços físicos e a diegese levando a uma certa ideia de “portugalidade”, que o próprio realizador aliás sublinhou, como se pode ler logo no genérico de abertura do filme num aviso sobre a intencionalidade do filme: «para levar aos Portugueses dispersos pelo mundo a mais bela expressão da arte nacionalista que mais firmemente os ligará à Pátria».

Consequentemente, e após constatar a inexistência de argumentistas entre nós capazes de escrever histórias originais, para além de aludir ao risco que é sempre lançar um título e um autor novos, Leitão de Barros justifica o seu recurso a textos já consagrados como *As Pupilas*, por nelas ver reflectido o espírito de uma época, “plena de personalidade” e, como se disse, “estruturalmente nacional”.

Leitão de Barros organiza o seu texto com base nas preocupações que sentiu enquanto adaptador e que se relacionam, segundo ele próprio, basicamente com a questão da localização da intriga, com as figuras, com a própria “anedota”, com a música, com a indumentária, com os elementos cinematográficos e com as técnicas fotográfica e fonográfica.

A propósito da localização, manteve o realizador o mesmo cenário nortenho e topograficamente vago. Na verdade, Júlio Dinis não refere no romance nenhuma aldeia em particular, descrevendo apenas alguns espaços

interiores, justamente porque, segundo o romancista, muito mais do que a descrição de exteriores, são aqueles que indiciam determinado nível social, modo de vida e até certo conceito de família. Relativamente aos quadros exteriores, o filme, tal como o romance, veicula com fidelidade a ideia do ambiente rural nortenho, por natureza rústico e folclórico, um aspecto que aliás a narrativa fílmica muito bem maneja, também através da escolha de indumentária própria, quer na cena da desfolhada, quer na cena da vindima; naturalmente, o cinema não pode ser alheio aos interesses comerciais, se tiver em vista a sua sobrevivência. Quanto à cena da vindima, trata-se de um dos acréscimos deliberados do realizador em relação à obra original e que constitui, por isso, uma excepção em relação à opção de Júlio Dinis de fazer preceder cada cena de idílio amoroso por um quadro paisagístico. Exemplos do que acabou de se referir são a cena das lavadeiras no rio, a qual antecipa o enamoramento “oficial” de Clara e de Pedro, a cena da desfolhada que assinala a tentativa de sedução de Clara por parte de Daniel e, ainda, a cena junto à fonte, em que quase chega a dar-se o desfecho trágico da acção.

Apesar de estarmos perante o romance de “excepção” no âmbito da técnica narrativa de Júlio Dinis, no sentido em que diferentemente dos restantes, – e contrariamente ao que preconiza na sua estética literária tão peculiar –, apresenta o desenvolvimento de uma intriga, o desfecho trágico só não se consuma por força da riqueza interior, da solidez moral e psicológica de uma das personagens, facto que, afinal, torna também esta obra um romance de carácter, de observação e de perscrutação de almas humanas, no qual as personagens evoluem sempre no sentido positivo, mesmo aquelas que aparentemente parecem andar mais desviadas de um ideal de vida, marcadamente “idealizado”, mas sem nunca se desvincular do real.

A caracterização psicológica das personagens é, no caso concreto de *As Pupilas*, versão cinematográfica, bastante inferior àquela que o romancista empreende na sua obra. Consideremos, por exemplo, a analepse em que ao longo de três capítulos nos é dada a conhecer a infância de Clara

e Margarida, essencial para uma efectiva compreensão da diferença entre estes dois caracteres. A partir desta retrospectiva, percebe-se por que razão Margarida é uma personagem triste e melancólica, com um estatuto inclusivamente de “gata borralheira” em relação à irmã, um verdadeiro espírito ao mesmo tempo de amor e de abnegação. Compreende-se de forma análoga o motivo por que as Pupilas foram confiadas ao cuidado do Reitor; assim como a razão da profunda dedicação que sentem uma pela outra. No filme, a caracterização de Margarida é muito forçadamente fisionómica, pelo que em certos instantes da progressão narrativa quase se aproxima do patético, facto que diminui consideravelmente a projecção desta personagem, pelo menos em relação ao modo como o romancista a concebeu.

Para além deste exemplo de como o narrador manipula no romance o tempo diegético e orienta a narrativa segundo determinada perspectiva, poderíamos ainda mencionar a analepse que abarca os primeiros anos da vida de Daniel ao longo dos cinco primeiros capítulos introdutórios até à sua partida para o Porto, em que também é retratado o idílio de infância de Daniel e de Margarida. Trata-se de uma cena de considerável importância na explicação do devir das personagens em causa, bem como das atitudes e comportamentos por elas posteriormente adoptados. No entanto, por opção do realizador, talvez até sujeito a determinados condicionalismos, os intérpretes escolhidos são exactamente os mesmos que aparecem no resto da obra, sob pretexto de assim os ligar desde o início da acção. O recurso soa bastante a falso, aspecto de que o próprio realizador se deu conta, e que logo nos afasta de certo ideal de pureza de sentimentos que o romancista pretendia transmitir.

Outra opção clara de Leitão de Barros foi escolher como local de formatura de Daniel a cidade de Coimbra, imagem em plano afastado com a qual, aliás, o filme abre. No romance, Daniel forma-se no Porto, por sugestão do próprio Reitor, tal como acontecera com Joaquim Guilherme Gomes Coelho, o verdadeiro nome do romancista. No fundo, Júlio Dinis pretendia assim

valorizar a escola do Porto equiparando-a à de Coimbra ao mesmo tempo que punha em confronto as técnicas da medicina tradicional face às inovações terapêuticas de uma medicina que pretendia ser mais moderna. De posse desta informação, e, fazendo de Daniel o representante dessa nova escola médica, é que se compreende plenamente a ironia com que o romancista trata o choque resultante da inadequação da farmacologia moderna em relação a um meio rural e conservador, através do episódio que se desenrola com o tendeiro João da Esquina, a quem Daniel pretende convencer a tomar arsénico como solução para os seus males, apesar da grande relutância daquele em querer cumprir o prescrito.

Em relação à música, mais concretamente em relação às cantigas que acompanham certas etapas do desenrolar da acção, e que certamente reforçam o tom folclórico da narrativa, podemos dizer que no romance, mas também no filme, elas fazem parte integrante do cenário idílico, funcionam ao mesmo tempo como um mecanismo que supostamente pretende avivar a memória de certas personagens em relação a factos já ocorridos na diegese, o que já não se verifica no filme, como seja por exemplo a cena do idílio de infância de Daniel e Margarida, altura em que pela primeira vez escutamos no filme e lemos no romance a canção da *Cabreira*. Voltaremos a lê-la mais tarde em alturas cruciais do desenvolvimento do universo romanesco, como por exemplo, e nada acidentalmente, na altura da proposta de casamento ainda das mesmas personagens.

Como dizia Mário Pires em 1935, «[...] o que mais chama a atenção é a ligação do filme, as personagens do entrecho alternadas com as documentárias, o romance de mãos dadas com as imagens coloridas da terra portuguesa, o nacionalismo da película de acordo com o estilo do cinema [...]»³.

Vejamos finalmente quais as considerações e justificações elaboradas por Leitão de Barros a respeito do seu trabalho⁴:

³ José de Matos-Cruz – *O cais do olhar. Fonocinema português, s/l*, Instituto Português de Cinema, 1981, p. 10.

⁴ Optou-se por manter exactamente a mesma grafia e pontuação utilizadas por Leitão de Barros.

[...] Um romance é pensado – “em romance”. A criação duma peça de teatro “aparece” muitas vezes, ao autor teatral, através a [sic] lembrança duma situação, duma grande frase, dum lance, da evolução duma personagem, dum “décor”, – isto é, a peça de teatro gera-se fecundada pela ideia “de teatro”, pela técnica do diálogo, pelas leis do tempo e do espaço [...] E o cinema? Como se pensa um espectáculo da tela? Onde estão os homens que escrevam directamente para o cinema? [...]

Que fazer? amparamo-nos enquanto eles não surgem às obras de indiscutível e consagrado interesse. Mas é difícil transformar um romance num filme. [...]

As qualidades de brilho do diálogo, do sistema de exposição do conflito – inerentes ao teatro, – são no cinema defeitos. Nem chegam a ser defeitos – são coisas que lá não devem estar. Nada mais difícil, nem mais perigoso, portanto, do que cair no aproveitamento, na toada, no encadeamento teatral, na sedução literária, ao extrair cinema de uma obra cénica. [...]

No romance o caso é diferente, e as dificuldades de adaptação são outras. É preciso primeiro esquecer o livro e condensar a novela em quatro linhas. Reduzi-la ao seu conflito puro e simples e, depois, abstraindo a sequência literária e novelesca, construir de novo e “em cinema”, a anedota, o acaso que o romancista contou.

A simples ilustração sonora dum romance, a cópia do movimento das figuras [...] é a pedra de toque da ingenuidade e insuficiência de tantos directores de filmes. [...]

Qual é então a atitude aconselhável na adaptação cinematográfica dum romance?

[...] Se se trata como agora de uma novela admirável, cheia de espírito de uma época, [...] justifica-se e admite-se, [...] que novas gerações se debrucem sobre os grandes períodos e os grandes casos da arte literária de outros tempos, e façam dêles esta espécie actual de História, ou reportagem do passado, que pode ser o cinema.

Nestes espectáculos de pura evocação é preciso interpretar, e não copiar. [...] O que interessa [...] é apresentar as figuras, trazendo-as à compreensão do espectador moderno [...] Estudem-se as figuras completamente, estude-se a época em tôdas as minúcias, em tôdas as sugestões, em todo o espírito [...]

[...] a minha atitude de criador de espectáculo cinematográfico [...] perante a novela das «Pupilas» [...] foi a de aproximar de nós as figuras de 1863, de maneira que a plateia dum cinema moderno penetre nesse delicioso caso sentimental e o sinta inteiramente, com a mesma fôrça emocional com que Júlio Diniz o sentiu, mas não através a [sic] forma porque [sic] êsse autor se exprimiu, porque essa, mesmo nas raparigas que hoje teem 16 anos, não provoca senão talvez um sorriso de ternura que é mais dirigido à ingénua bondade do autor, do que ao pequenino e delicado drama das personagens das «Pupilas» [...]

[...] Uma alteração fizemos nós propositadamente: foi escolher Coimbra para local dos estudos universitários de Daniel, embora no romance seja o Pôrto a cidade indicada. Várias razões nos levaram a isso. Em primeiro lugar a dificuldade de evocar o Pôrto de 1860. Em segundo lugar a superioridade manifesta de Coimbra, sob ponto de vista pitoresco e até arqueológico. Na realidade entre fazer meia dúzia de imagens que teriam de ser de estúdio, a aproveitar a oportunidade para dar uma pincelada embora sintética, de Coimbra, não hesitámos.

Júlio Diniz sub-intitulou a sua novela – “Crónica da Aldeia”. De que aldeia? De que região? Não o disse. Fêz uma pintura síntese da vida aldeã, com as características nortenhas, que era as que particularmente conhecia. Não localizou especialmente. Teve êsse cuidado. [...] Mas Júlio Diniz, justamente porque era êsse o seu estilo e o da sua época, não descreveu da realidade senão o que convinha à idealização, poetisada sempre, do seu espírito formado em pleno romantismo. [...] Compôs a aldeia síntese, embelezada e retocada, única onde se poderiam logicamente agitar as figuras de pitoresco suave e esfumado, tal como as surpreendeu o pálido médico artista de 1870, de que Eça de Queiroz falava, carinhosamente, assim:

«[...] As suas aldeias são verdadeiras; mas são poéticas; parece que êle as vê e as desenha quando a névoa outonal idealiza, azulada, esfuma as perspectivas. Parece que nunca um sol sincero lhe descobriu a forte realidade: todavia êle estuda-a, êle persegue-a, êle ama-a: sòmente quando a desenha é com a pena tôda molhada no ideal.» [...]

Duas figuras [...] se destacam, [...] e chocam à primeira vista pela sua aparente discordância das ilustrações de Roque Gameiro para a «Edição

Monumental» [...] o Reitor e João Semana. Tanto um como outro são marcadamente mais novos do que as personagens do romance. [...]

Se o leitor do romance pode perdoar a descrição desse velhinho inverosímil e terno, escalando montes e deambulando a deshoras pela aldeia deserta, na esperança de enérgicas intervenções, o espectador do filme não o admitiria nem o tomaria a sério. [...]

Preferi, em consciência, um Reitor mais novo, mais humano, mais simples, válido e firme, [...] sem a cabeleira branca [...]. Escolhi-o a sêco e até um pouco duro de expressão [...] Preferi sinceramente um actor simpático ao público, e não um declamador [...].

João Semana [...] no filme tem, pela força da construção cinematográfica, uma intervenção apagada. Quem ler a novela com atenção verificará que essa figura [...] está inteiramente fora da acção dramática da obra. Sente-se mesmo, no seu aparecimento extemporâneo na cena da «Fonte», que Júlio Diniz o trouxe ali, para tornar a falar nela, porque, na realidade, o velho médico não vem ali fazer nada. Não foi, portanto, possível, no filme, gastar metragem com uma figura inteiramente deslocada do conflito. [...] E busquei na sua casa o descritivo dum interior rústico com o carácter e o interesse duma evocação. [...]

Estudámos a obra de Júlio Diniz, analisando-a com cuidado nos seus aspectos mais fracos como lógica e como certeza no desenho das personagens. [...] procurámos atenuar essas flagrantes inferioridades: o diálogo das duas irmãs, após a grande cena dramática do quintal, que no romance é evitado e substituído por um absurdo e romântico desmaio [...] Esta é a passagem do romance que mais feriu sempre a sensibilidade dos vários críticos da obra, não só pela sua inverosimilhança como pela aqui-falsa emoção do diálogo, que no romance se passa no dia seguinte à noite da dramática cena, e que é, manifestamente, frio e rebuscado. [...]

Nos diálogos de Margarida e Clara, que modificámos completamente, que às vezes completámos, que alterámos e que criámos até de novo, ainda o “virus” declamatório existirá, porventura mais atenuado.

No filme [...] completou-se conscientemente, não a idiossincrasia de qualquer das personagens, porque essa está maravilhosamente completa na novela, mas a anedota que elas viveram. Por exemplo: o barbeiro da aldeia e a menina Francisca vivem alguns anos mais adiante daquele em que acaba a

novela de Júlio Diniz: casam. Em compensação, Margarida e Daniel não colaboram na cena do casamento de Clara e Pedro, para o «prato de arroz doce final», como aparece no romance. O seu idílio, que na vida seria naturalmente lento, se resulta, mesmo no romance, precipitado, no filme pareceria, pela sua rapidez, duma ingenuidade inaceitável.

[...] Júlio Diniz criou a história, mas não a apresentou humanamente vivida: Contentou-se em estudar dêste conflito profundo, os aspectos melodramáticos e de beleza moral, que à sua arte interessavam.

Já nós, ao sacudirmos o esqueleto do romance, para que dele caíssem as fôlhas mortas dos discursos e das «tiradas» de 1863 [...]. nos aproximámos mais do verdadeiro conflito das «Pupilas». [...]

Contentámo-nos, pois, em deixar a anedota na sua estrutura fundamental, sem a pretensão de analisar mais profundamente a psicologia das figuras – com o justo receio de as desmanchar – certos de que as aguarelas suaves de Júlio Diniz, se fôssem demasiado retocadas, perderiam fatalmente essa «atmosfera» que já em pleno século XIX as tornava de subtil e misterioso encanto.

Assim o filme resultou um espectáculo ligeiro, sem grandes e fortes contrastes, estilizado, leve, *en beauté*. [...]

Na composição da indumentária das «Pupilas», seguimos quási sempre as sugestões de Roque Gameiro [...]

Em certos aspectos estilizou-se levemente, sôbre um ou outro documento. Nos conjuntos procurou-se a representação indistinta do trajo da última metade do século XIX, predominante no Minho, em Entre Douro e Minho, e Baixo Douro. Fugiu-se sempre à localização definida, realista e flagrante de qualquer região nitidamente marcada. [...]

Tem o filme que dirigimos para a Tóbis alguns aspectos fracos, no respeitante ao desenvolvimento da acção. Não era porém possível, dentro da metragem hoje obrigatória ao filme de fundo de um espectáculo de cinema, desenvolver as cenas que manifestamente faltam para a integral compreensão da obra. Onde está no filme a cena que justifique a dedicação de Margarida por Clara [...] Porque se não evocou todo êsse capítulo da infância das duas Pupilas?

Onde está a cena que justifique os cuidados do Reitor pelas Pupilas ou simplesmente descreva as circunstâncias em que tomou conta delas? Êsses

aspectos narrativos, próprios dum romance, impossíveis no cinema, é que são os grandes escolhos das adaptações cinematográficas: personagens que aparecem episódicamente no filme e se vão embora sem ficarem completamente definidas, como o ficaram em meia dúzia de linhas do romance; justificações que se fizeram em longos capítulos e que não podem ser reduzidas à acção síntese de meia dúzia de metros de filme; a evolução mental e até física das figuras, que num romance se descreve, e que no cinema é impossível, pois as cenas «muito tempo antes» ou «muito tempo depois» são, logo desde origem, falsas e toda a gente já sabe que estes meninos contratados para darem um beijinho em pequenos, não são o galã e a ingénua que mais tarde hão-de casar, por muito que a gente procure, nos asilos, crianças com o mesmo tipo e uma parecença aceitável.

Foi mesmo por isso que fizemos a cena da evocação do idílio de Daniel e Margarida com os mesmos intérpretes do resto da obra. Julgámos assim aproximar a remota causa da tristeza de Margarida e o conflito sentimental do filme. [...]

Alguns elementos puramente cinematográficos foram introduzidos [...]. Tratando-se duma 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 Pôrto. [...]

Além das cenas das vindimas incluímos no filme uma procissão nortenha [...] Sem essa nota de expressão católica não ficaria completo o quadro da aldeia do Norte, estruturalmente religiosa de sua natureza. [...]

Os nossos artistas [...] não estão preparados para o cinema. Primeiro porque lhes falta a experiência duma produção regular [...] Depois, porque não frequentam também as salas de exibição [...]

As filhas famílias, [...] entendem que fazer cinema é uma feia acção como se os bailes escandalosos de luxúria, os *maillots* frescos das praias, o cigarro e a *maquillage* fôsse as mais cândidas expressões de honestidade. O cinema é uma arte tão honesta como a literatura, a pintura ou a música. Um estúdio é uma fábrica [...]

Nos amadores masculinos dá-se quási o mesmo. Os que se oferecem são os que escrevem: “Tenho 1,70 e jogo o basket”. Os outros [...] são os que teem uma carreira, os que só podem trabalhar nas férias [...] E, é com estes elementos dispersos, com os artistas a trabalhar duas sessões nos teatros e a ensaiar

Discursos

de dia, com figurantes que nunca figuraram, com electricistas que nunca iluminaram, com assistentes que nunca assistiram [...] que o realizador se avem para trabalhar. [...]

Ana Rita Padeira Navarro é Assistente das disciplinas de Literatura Portuguesa Medieval e de Literatura Portuguesa Clássica na Universidade Aberta. É autora de uma tese de mestrado em Estudos Anglo-Portugueses e prepara presentemente uma tese de doutoramento sobre Júlio Dinis.