ANA RITA SOVERAL PADEIRA NAVARRO

DA PERSONAGEM ROMANESCA À PERSONAGEM FÍLMICA:

AS PUPILAS DO SENHOR REITOR

Tese de Doutoramento em
Estudos Portugueses

UNIVERSIDADE ABERTA

1999

ANA RITA SOVERAL PADEIRA NAVARRO

DA PERSONAGEM ROMANESCA À PERSONAGEM FÍLMICA:

AS PUPILAS DO SENHOR REITOR

Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses, na Especialidade de Literatura Portuguesa

Orientador: Professor Doutor Carlos Reis

UNIVERSIDADE ABERTA

1999

ÍNDICE

Palavras Prévias 5

Sumário 7

Introdução: Âmbitos e limites de um estudo 11

PARTE I: UM PERFIL LITERÁRIO 15

1. Uma visão de época 16
1.1. Breves achegas biográficas 17
1.1.1. Coincidências de uma ficção 18
1.1.2. Momentos de *spleen* 20
1.1.3. O ideal da vida rústica 23
1.1.4. A actividade médica e científica 25
1.2. Para uma história crítica 27
1.2.1. Em tempo de vida 28
1.2.2. O ano da morte de Júlio Dinis 44
1.2.3. Na esteira do Realismo e do Naturalismo 53
1.2.4. Hábitos de escrita e reflexos de índole autobiográfica..... 61

2. Imagens e representações contemporâneas 72
2.1. No contexto de uma época 73
2.1.1. Antecedentes de uma ficção 74
2.1.2. Os *Contos* de Rodrigo Paganino 80
2.1.3. A imprensa periódica na divulgação de um género 82
2.2. Um percurso a sós: o desejo de renovação literária..... 84
2.2.1. Um pseudónimo insólito e a componente estetico-ideológica 92
2.2.1.i. *Cartas Literárias* 94
2.2.2. Uma estética *avant la lettre* 100
2.2.2.i. Contra o romance de imaginação..... 101
2.2.2.ii. A ficção de tempo lento..... 103
2.2.2.iii. Preparando o surgimento do monólogo interior 104
2.2.2.iv. Em defesa da simplicidade do estilo 110
2.2.3. Representações da realidade 112
2.2.3.i. Uma perspectiva do Realismo 112
2.2.3.ii. Algumas considerações acerca do Realismo - Naturalismo..... 122
2.2.3.iii. Modos de representação da realidade 125
2.2.4. Textos dramáticos e poesia 134
2.2.4.i. Encenações dos romances 136

2.2.4.ii. Peças do dramaturgo levadas à cena 139
2.2.4.iii. *Poesias* 141
2.2.5. A consolidação da escrita literária 144
2.2.5.i. Os serões *na* província 144
2.2.5.ii. A maturidade literária 147
As Pupilas do senhor Reitor: a primeira crónica de aldeia 147
Uma Família Inglesa: o ineditismo do romance psicológico 152
A Morgadinha dos Canaviais, a segunda crónica de aldeia 156
O romance de publicação póstuma:
Os Fidalgos da Casa Mourisca 158

PARTE II: A PERSONAGEM DINISIANA

1. Um signo entre signos..... 163
1.1. Dificuldades e impasses 164
1.1.1. Uma bibliografia específica reduzida 166
1.2. Acerca da personagem: alguns pontos de vista..... 173
1.2.1. A abordagem antropomorfizante 176
1.2.2. Formalistas e estruturalistas 181
1.2.2.i. Revendo posições: Barthes e Todorov 186
1.2.2.ii. A narrativa como ilusão mimética 189
1.2.3. Entre as teorias semióticas e as perspectivas referenciais 191
1.2.3..i. Um paradigma de traços..... 191
1.2.3.ii. O enraizar entre texto e contexto..... 198
1.2.3..iii. Uma reconciliação desejável 201
1.3. O 'efeito personagem'..... 206
1.3.1. Um signo dinâmico 206
1.3.2. Para uma semiótica da personagem 211
1.3.2.i. Contra o imanentismo estrito 211
1.3.2.ii. o nome..... 216
1.3.2.iii. o retrato..... 219

2. A personagem romanesca..... 224
2.1. Uma questão de relevo..... 225
2.2. A constituição da personagem: nome, caracterização e discurso.. 240
2.2.1. Os protagonistas 243
2.2.1.i. Margarida 243
O período da infância 244
O significado da onomástica 248
Algumas considerações acerca do narrador 254
O efeito de simpatia 262
As modalidades do saber e do poder..... 265

Carácter e temperamento 270
Sob o signo da ideologia e da subjectividade 272
O espaço como extensão da interioridade 275
Outros modos de caracterização 277
A fórmula dinisiana para a expressão dos pensamentos 287
2.2.1.ii. Clara 296
Contrastes e antagonismos 296
A sobresignificação do retrato físico 299
A analepse da infância 305
O sentido da complementaridade 308
Transformação e maturidade 312
Uma construção progressiva 315
2.2.1.iii. Daniel 320
Paralelismos antagónicos 320
O idílio da infância 322
Conflito com o meio 324
Retrato adulto 329
Complexidade de carácter 332
Arrependimento e remorso 344
A representação do subconsciente 348
2.2.2. Os tipos sociais e a capacidade de representação realista 353
2.2.1.i. o reitor 357
2.2.1.ii. o lavrador 360
2.2.1.iii. o tendeiro e a família 363
2.2.1.iv. o médico da aldeia 369
2.2.1.v. a criada 376
2.2.1.vi. a beata 379
2.2.1.vii. o barbeiro 380
2.2.1.viii. o sacristão 381
2.2.3. Personagens secundárias 382
2.2.3.i. Pedro 382
2.2.3.ii. Álvaro 389

PARTE III: REPRESENTAÇÕES FÍLMICAS

1. O discurso fílmico: um sistema semiótico diferente 394
1.1. Contar *mostrando*: a significação da imagem visual 395
1.2. A narração clássica: categorias de relevo 409
1.3. Acerca da adaptação: do romance ao filme 432
1.4. A personagem no filme: algumas achegas 437

2. Uma leitura *de As Pupilas* cinematografadas 447

2.1. *As Pupilas* mudas *do senhor Reitor* 454
2.1.1. Um achado valioso 456
2.1.2. Um projecto malogrado 458
2.1.3. O primeiro passo para a construção da ideia da portugalidade: *Os Fidalgos* da Invicta Film 464
2.1.4. Romances cinematografados: motivos da adaptação 469
2.1.5. Alguns aspectos de relevo no âmbito do cinematográfico 477
2.1.6. As personagens e os actores: imagens e representações 484
2.1.6.i. Protagonistas 488
2.1.6.ii. Tipos sociais e personagens secundárias 524
2.2. O fonofilme de Leitão de Barros 546
2.2.1. Nacionalismo e convencionalismo: reflexos da portugalidade no tempo do sonoro: 546
2.2.2. Um acontecimento cinéfilo 559
2.2.2.i. As escolhas cinematográficas 561
2.2.2.ii. Alguns aspectos negativos 576
2.2.3. As personagens e a interpretação 580
2.2.3.i. Personagens de relevo 580
2.2. 3.ii. Tipos sociais e personagens secundárias 601

Conclusões 628

Bibliografia 632
I. Activa 632
I.1. Traduções 633
II. Adaptações cinematográficas 634
III. Passiva 638
IV. Teórica 660
V. Cinematografia *dinisiana* 676

Palavras Prévias

Ao Senhor Professor Doutor Carlos Reis, gostaria de expressar o meu agradecimento pelo empenho com que acompanhou a realização deste trabalho e pelas diversas sugestões que amavelmente me foi dando, durante este longo percurso.

À Universidade Aberta, na figura da Senhora Reitora, Professora Doutora Maria José Ferro Tavares, agradeço sinceramente todas as facilidades concedidas para a realização deste trabalho, sem as quais não teria sido possível a sua conclusão.

À Senhora Vice Reitora da Universidade Aberta, Professora Doutora Maria Emília Ricardo Marques, gostaria de agradecer todo o apoio dado, a par do interesse e da amizade com que acompanhou, sempre, todas as etapas da realização deste trabalho.

À Cinemateca Portuguesa / A.N.I.M., gostaria de agradecer vivamente todas as facilidades de visionamento concedidas, bem assim como aos técnicos, que tão profissionalmente me acompanharam.

À Senhor Professora Doutora Maria Leonor Machado de Sousa, o meu mais sincero obrigada por todo o interesse manifestado relativamente à evolução do trabalho e por todo o apoio e amizade, com que sempre me honrou, ao longo de todos estes anos.

Aos meus colegas, muito obrigada pelo bom ambiente de trabalho que ajudaram a construir e sem o qual este trabalho teria sido de realização ainda mais difícil.

Uma palavra ainda de agradecimento ao Rodrigo Grilo, pelo seu profissionalismo e cooperação constante.

Ao meu marido e aos meus filhos, muito obrigada pela companhia e compreensão que certas horas deste trabalho tornaram tão necessárias.

SUMÁRIO

Constituiu objectivo do presente trabalho estudar a categoria da personagem no âmbito da ficção dinisiana, com particular incidência em *As Pupilas do Senhor Reitor*, precisamente por ser este o romance de um escritor português que maior número de adaptações sofreu, particularmente cinematográficas, não só no contexto da obra de Júlio Dinis, mas também no panorama mais vasto da literatura portuguesa.

Em «Uma Visão de Época» procurámos fazer uma resenha, tanto quanto possível, exaustiva da crítica surgida ao romancista e à sua obra, ordenada numa perspectiva cronológica, até à data da realização da primeira adaptação cinematográfica, tendo-se elaborado o que acreditamos ser um inventário crítico sobre a bibliografia passiva de Júlio Dinis.

Em «Imagens e Representações Contemporâneas», procurámos estabelecer o percurso evolutivo da escrita literária de Júlio Dinis, passando pelas diversas fases experimentais, como aquelas em que se exercitou enquanto poeta e dramaturgo, depois como contista, para, finalmente, atingir a plena maturidade literária de que os quatro romances são prova incontestável. Ao longo do caminho trilhado, não deixa de ser significativo que, precisamente, no final da sua breve carreira, enquanto ficcionista, tenha reunido de forma sistemática e absolutamente inédita, o que podemos considerar como uma estética do romance 'moderno', contribuindo assim, de forma objectiva, para a fixação de um género.

Estes são os aspectos que basicamente enformam a abordagem de «Um Perfil Literário».

Em «Um Signo Entre Signos» debruçámo-nos sobre a personagem enquanto importante elemento diegético da narrativa. Procurámos fazer o ponto da situação dos estudos sobre a personagem no âmbito da narratologia. Com este intuito, incluiu-se uma apreciação parcial sobre o estado da bibliografia existente e estabeleceu-se o confronto entre as posições antagónicas defendidas pelas teorias puristas ou semióticas, de um lado, e as teorias referenciais e miméticas que consideram a personagem à semelhança da pessoa, representativa por conseguinte do modelo humano, por outro. Apesar de termos concedido particular atenção à abordagem semiológica de Philippe Hamon, procurámos encaminhar a exposição teórica elaborada no sentido de melhor servir os objectivos visados, ou seja, verificar de que forma se processa a construção deste signo literário através das diferentes categorias do discurso, retirando das principais teorias enunciadas os aspectos que permitiram caracterizar esta categoria de relevo diegético importante, que é a personagem, também uma questão de relevo no contexto da sua ficção, conforme confessou o próprio romancista.

Em «A Personagem Romanesca», procurámos aplicar os conceitos teóricos mais importantes, subjacentes à análise que elaborámos partindo do léxico de personagens dinisianas, com particular incidência no elenco que constitui *as Pupilas*. Salientámos a importância da dimensão psicológica na caracterização dos principais protagonistas, sem esquecer, todavia, a extraordinária subtileza que Júlio Dinis emprestou à configuração dos tipos. Importou-nos ainda a abordagem do discurso da personagem, não só pela intrínseca cumplicidade que afecta estes dois elementos da narrativa (personagem e discurso), mas também

porque através desse mesmo discurso Júlio Dinis procurou criar um tipo de monólogo interior, não obstante a simplicidade e a insipiência da construção, afinal próprias de quem experimenta novos caminhos. Estes e outros aspectos constituíram o estudo que empreendemos em «A Personagem Dinisiana».

Em «O Discurso Fílmico: um sistema semiótico diferente» procurámos confrontar, sucintamente, dois sistemas semióticos, nomeadamente, o discurso verbal, fundamentalmente veiculado pela palavra e o discurso fílmico, a que a imagem, o som e uma série de outros procedimentos conjuntos vão dar forma. À riqueza pictórica e imediata transmitida pela imagem visual, contrapusemos o poder da sobresignificação da imagem verbal e mental. Debruçámo-nos ainda sobre algumas questões da adaptação, sem perder de vista as épocas em que foi realizada a "filmografia" dinisiana, isto é, confirmando a dependência em que se encontra relativamente aos padrões de narração do filme clássico.

Em «Uma Leitura de *As Pupilas* cinematografadas» apresentámos as diversas adaptações, levadas a cabo em épocas diferentes do cinema português. Elas remetem para determinadas representações mentais, social e culturalmente construídas. Procurámos explicar os motivos pelos quais surgiram, contextualizando-as em espaço e tempo próprios. A propósito do interesse que despertaram, buscámos o testemunho das críticas veiculadas em alguns periódicos da época e da especialidade, particularmente significativas no caso dos filmes que, lamentavelmente, o tempo acabou por destruir.

Os aspectos folclóricos e etnográficos, que constituem fortes atractivos nos filmes, são outra componente que não pudemos deixar de assinalar, mesmo porque se trata de aspectos que reforçam certa ideia

da "portugalidade', cuja propaganda, no contexto da época, importava divulgar. A dimensão metonímica dos filmes, bem assim como o tratamento cinematográfico da personagem foram, por conseguinte, constantes que procurámos não perder de vista no decurso da análise.

Nas *Conclusões*, procurámos sistematizar as ideias mais relevantes quanto ao estudo da personagem nos romances de Júlio Dinis e o que dela ficou nos filmes que visionámos. Tentámos, fundamentalmente, reabilitar a imagem do romancista, que, apesar da inovação trazida pela sua escrita ficcional e apesar dos conteúdos humanos e dos valores simples que divulgou, foi, todavia, um escritor 'catalogado'.

Introdução

Âmbitos e limites de um estudo

Diversos foram os motivos que nos levaram até Júlio Dinis, entre os quais destacamos, em primeiro lugar, o efeito de simpatia gerado pela própria leitura dos romances. Por detrás de uma aparente simplicidade discursiva e ingenuidade temática e ideológica, deparamo-nos, todavia, com um romancista convicto das ideias estéticas e literárias que professou e que, com lucidez rara para a época, enunciou de forma clara e inequívoca.

Os ideais por que o romancista se bate são também os do homem comum da época em que viveu. A vida no último quartel do século XIX transparece em larga medida nos ambientes, nos acontecimentos e nas personagens que recriou. O universo ficcional em que se movem as personagens 'filhas da sua imaginação' nada apresenta de verdadeiramente extraordinário. É a vida comum que retrata na rotina do dia a dia, quer no campo, quer na cidade, mas são, fundamentalmente, os sentimentos que movem as mesmas personagens, os aspectos que verdadeiramente lhe importam e que veicula através da sua sensibilidade delicada. O romance de Júlio Dinis apresenta-se, por conseguinte, como o testemunho de uma época, uma visão particular da política, da sociedade, da cultura e, também, da economia do seu tempo.

A clareza dos princípios estéticos que enunciou, com rara lucidez para o seu tempo, constituiu-se noutro aspecto que chamou a nossa atenção para os romances de Júlio Dinis, principalmente porque neles se

verifica uma obediência estrita às fórmulas enunciadas, a par de uma nova concepção da personagem, mais moderna e realista. O caminho para um novo tipo de ficção estava por conseguinte aberto, aproximando-se a literatura, através da sua intencionalidade mimética, cada vez mais, do tratamento do homem e da sociedade.

Apesar de algumas hesitações de natureza técnica, mas também doutrinária, que a ficção de Júlio Dinis forçosamente deixa transparecer, pareceram-nos as mesmas, afinal, legítimas e representativas do esforço de alguém que, decidida e conscientemente, experimentou caminhos novos no traçado e na consolidação do romance português.

O pioneirismo da ficção dinisiana foi assim mais um aspecto que nos alertou para o trabalho do romancista. Porque soube contar histórias, afinal tão simples, soube também criar figuras típicas à medida da nova ficção, algumas das quais, não sendo propriamente criações geniais, perduraram, não obstante e por razões diversas, enquanto tipos sociais, na memória colectiva.

As figuras dinisianas, apesar da aparente simplicidade para que remetem, revelam, todavia, o recurso, por parte do seu criador, a preceitos de natureza estética e doutrinária, que permitem configurar a categoria da personagem à luz de uma concepção mais modernizada e inovadora.

Por isso, e ainda no âmbito desta perspectiva, é difícil conceber uma leitura dos romances sem atentar na importância que atribuiu a este elemento de relevo da narrativa. Apercebendo-se da sua extraordinária capacidade de representação, que considerou fundamental, no contexto de um novo tipo de ficção, como era o que preconizava, de características essencialmente psicologizantes, a personagem institui-se , em instrumento de transmissão de uma ideologia e de um credo moral

próprios. Na concepção do ficcionista, é clara a missão que ela é chamada a desempenhar.

Causou-nos alguma perplexidade o facto de Júlio Dinis ser o escritor português que teve a obra de ficção maior número de vezes adaptada ao cinema, tanto mais que foi contemporâneo de romancistas de grande envergadura, como Eça ou Camilo. Este é um aspecto que, à primeira vista, pode deixar apreensivo um qualquer curioso das questões da nossa literatura.

Todavia, à medida que a investigação prosseguia, verificámos que não eram alheios às inúmeras adaptações dos romances de Júlio Dinis motivos de natureza ideológica, que uma determinada política cultural da época acalentava, de diversas formas. Pensamos concretamente no contexto das primeiras décadas do século XX, períodos que privilegiaram, especialmente, o tratamento dos romances de Júlio Dinis na tela, porque neles vislumbravam, com toda a certeza, bons exemplos a seguir.

A importância que o cinema português de épocas bem circunscritas, concedeu à obra do romancista, levado, é certo, por motivações muito específicas - e nem sempre as mais cinematográficas, levou-nos a ponderar em que medida esse interesse resultaria num redimensionamento ou, simplesmente, numa outra visão da escrita ficcional de Júlio Dinis. Importou-nos, por conseguinte, avaliar o resultado final desse trabalho de adaptação, ou seja, os filmes propriamente ditos, para ver em que medida *contavam* a ficção dinisiana.

A respeito das personagens que o romancista concebeu, fruto da sua imaginação criadora, como também admitia, elas estão lá, nos filmes, algumas escrupulosamente retratadas e interpretadas, outras não tanto, mas, todas elas, procurando obedecer à fidelidade ao modelo literário. Remetem estas criações para dois universos de referência em

intersecção: o do próprio autor e o da sua escrita ficcional e o dos realizadores dos filmes, através do trabalho da adaptação.

Não raramente, somos confrontados com a preocupação e o propósito da fidelidade obsessiva aos modelos literários, sendo a transposição literal da acção, das personagens, do ambiente e dos próprios diálogos um aspecto a ter em conta obrigatoriamente. Não raramente, também, verificamos que as adaptações se ressentem dessa obediência estrita à ficção romanesca. Não obstante as diversas dificuldades com que os cineastas se deparavam - acrescidas do facto de que nas épocas em questão não era fácil fazer cinema - podemos encontrar, nessas películas, recriações pormenorizadas de cenários e de ambientes, de tal forma que quase podem ser confundidas com documentários de propaganda sobre o país.

Quanto ao tipo de personagens que os filmes evocam, constatámos que a sua dimensão se torna outra, distinta daquela que Júlio Dinis havia inicialmente previsto. Em virtude das diferenças inerentes a dois meios de expressão distintos, a linguagem verbal e a sua congénere cinematográfica, a construção da personagem, enquanto categoria diegética, que o discurso fílmico veicula, resulta, efectivamente, numa *imagem* forçosamente diversa daquela a que a narrativa literária nos havia habituado.

PARTE I

UM PERFIL LITERÁRIO

1. UMA VISÃO DE ÉPOCA

> Nos hábitos monótonos da minha vida actual encontro certo prazer porque não me tentam já as emoções das vidas agitadas. Esta separação em que estou do mundo quadra-se bastante com as exigências do meu espírito. (Júlio Dinis)

> Custa-me ver que, reconhecendo o mal que está corrompendo entre nós a arte nascente, não se organize entre os nossos homens de letras uma cruzada leal e corajosa, tendo por divisa a arte e combatendo sem quartel nem misericórdia o mau gosto que nos vem do estrangeiro. (Júlio Dinis)

1.1 - Breves achegas biográficas

Joaquim Guilherme Gomes Coelho, vulgarmente conhecido pelo pseudónimo literário de Júlio Dinis, deixou-nos enquanto cidadão, médico e escritor, obra notável e diversificada. O facto é tanto mais de assinalar, se recordarmos o curto período da sua vida. Apesar da extrema simplicidade que sempre pautou o seu carácter e a forma particular de estar no mundo, também este espírito pacato e simples, na mais verdadeira acepção do termo, não pôde esquivar-se a uma certa vulgarização, que, afinal, a crítica lhe trouxe.

Tal como sucedia e haveria de suceder com outros nomes das letras portuguesas - e pensamos concretamente em duas figuras de enorme vulto literário, cronologicamente próximas de Júlio Dinis, nomeadamente, Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós -, o escritor e

romancista de que nos ocuparemos conseguiu demarcar um espaço próprio no panorama das letras portuguesas, que a inovação realmente trazida pela sua escrita literária acabou por exigir.

Do apreço e reconhecimento que a sua produção literária suscitou dão-nos conta as inúmeras manifestações que, já inclusivamente em tempo de vida do autor, ecoaram não só em periódicos da época, mas também em publicações de teor mais especificamente literário. As homenagens que lhe prestaram os colegas da profissão e, sobretudo, figuras de relevo do cenário das letras portuguesas levam-nos a tecer, antes de mais, algumas breves considerações sobre este médico e escritor que, sem dúvida, imprimiu novos rumos ao romance português. O romance depois de Júlio Dinis - conforme frisaram já inúmeros estudiosos - não voltaria mais a ser o que fora até então.

1.1.1. Coincidências de uma ficção

Antes de procedermos ao enquadramento da ficção romanesca, julgamos oportuno salientar os aspectos da biografia de Gomes Coelho que mais directamente condicionaram a índole literária de Júlio Dinis. Alguns desses aspectos revêem-se precisamente numa escrita romanesca, que acreditamos ser acentuadamente autobiográfica.

São realmente inúmeras e significativas as coincidências entre a vida real de Gomes Coelho e o universo romanesco ficcionado por Júlio Dinis, para que as possamos ignorar. O saudosismo do passado, por exemplo, corporizado muito frequentemente no tempo da infância, tranquilo e protector, é experimentado por muitas das personagens que criou, tanto em contos, como nos romances.

> Esta contemplação do tempo passado tem seus encantos - confessava a D. Rita de Cássia Pinto Coelho, sua madrinha - é uma satisfação para os infelizes do mundo recordarem-se de que houve uma época em que

provaram a felicidade. A ilusão às vezes é tão completa [...][1] (*Cartas e Esboços Literários, p.* 60).

A própria formação científica de Gomes Coelho deixaria marcas espalhadas ao longo de toda a sua obra. A medicina acompanhou efectivamente o escritor durante a sua carreira literária. Para além da existência de várias figuras de médicos que criou[2], não só na obra de ficção, mas também na produção dramática, os próprios assuntos de alguns dos seus textos relevam de polémicas havidas na época, como, por exemplo, a que se travava entre a medicina e a homeopatia. Também os narradores dinisianos revelam por vezes possuir conhecimentos médicos, para já não mencionar um sem número de personagens, através das quais, mais do que uma vez, o romancista atribui discursos de natureza pseudo-científica, e aos quais não é estranho um sentido de humor afinado[3].

A correspondência escrita por Gomes Coelho, tanto as cartas familiares, como, sobretudo, as cartas de cunho literário, onde se inclui também a correspondência dirigida a alguns amigos, constitui pois valiosa achega[4], não só para o conhecimento de aspectos da sua biografia, mas

---

[1] Foi consultada a edição *Obras Completas de Júlio Dinis*, do Porto, Livraria Civilização Editora, conforme consta na Bibliografia. As obras foram cotejadas com a última edição revista pelo autor. Os volumes de publicação póstuma foram apresentados e organizados por Egas Moniz, o biógrafo de Júlio Dinis. Optámos por actualizar toda a grafia da época em todas as transcrições feitas.

[2] Para além do protagonista de *As Pupilas*, o jovem médico Daniel sempre em oposição ao cirurgião João Semana, ressaltam, entre outras figuras, a do velho médico Jacob Granada, do conto *Uma flor entre o gelo*, Estevão de Urzeiros, outro médico de um conto que Júlio Dinis não concluiu, «A vida nas terras pequenas», a temática de uma das peças da sua autoria, que foi levada à cena e que intitulou *Similia Similibus,* na qual com muito humor é tratada a questão polémica e deontológica da homeopatia, o próprio barbeiro de *As Pupila*s, figura caricata com pretensos conhecimentos de medicina, e outros exemplos que posteriormente referiremos.

[3] Pensamos concretamente na conversa em *Uma Família Inglesa* entre Carlos e os seus amigos, em que é apresentado o 'seu estado clínico' face à doença de que padece, nomeadamente o amor, *cf*. J. Dinis, *Op. Cit*., pp. 283 - 289.

[4] No prólogo de *Cartas e Esboços Literários*, Egas Moniz refere-se ao conjunto dessas cartas, comentando globalmente o seu teor e mencionando os seus destinatários.

também dos gostos literários que perfilhava e da ideologia subjacente à sua obra.

1.1.2. Momentos de *spleen*

A doença que vitimaria o romancista aos 31 anos de idade[5], "essa terrível perseguidora da nossa família, à qual nós devemos os únicos infortúnios que nos têm feito sofrer», assim escrevia em 1870 à sua madrinha[6], foi uma dura realidade que deixou marcas tão concretas na sua vida, quanto na sua ficção. De forma idêntica se ressentiu da morte prematura da mãe, quando era apenas uma criança[7]. Esta falta, que intensamente sentiu, parece querer reflectir-se no cunho maternal que imprimiu a tantas das personagens da vasta galeria feminina que construiu. Não é por acaso também que grande número das personagens da ficção dinisiana são órfãs, facto de que todas se ressentem, mas que, de formas diversas, procuraram compensar.

Como médico que foi, sabemos que não se iludiu quanto à recuperação da sua doença[8]; contudo, sucediam-lhe por vezes fugazes

---

Desconhecemos a razão por que não foram incluídas neste conjunto as que constam no volume de *Inéditos e Esparsos*, dirigidas a João Pedro Basto.

[5] Júlio Dinis nasceu em 14 de Novembro de 1839 e veio a morrer em 12 de Setembro de 1871.

[6] *Cartas e Esboços Literários, pp.* 64-65.

[7] "Em *Notas* colhidas de um livro manuscrito", segundo o editor de *Inéditos e Esparsos*, 26ª ed., Lisboa, 1938 (1ª ed. 1910), Júlio Dinis confessa a um interlocutor não identificado: «Sabes que aos 5 anos fiquei sem mãe, que a nossa vida de família ... (Não continua)». *Cartas e Esboços Literários* pode ser considerada uma nova edição de *Inéditos e Esparsos*, havendo contudo algumas diferenças entre ambas e que adiante referiremos. Utilizámos preferencialmente *Cartas e Esboços Literários* por ser uma edição mais recente.

[8] Em carta escrita do Funchal a seu amigo Custódio Passos, oito meses antes de morrer, confessava-lhe a falta de esperança em relação a viver, bem como o receio que tinha «de sair desta vida tão desprendido de afectos», *Inéditos e Esparsos*, vol. II, p. 256. Sentia-se igualmente aterrado com a ideia da «dissolução orgânica», conforme carta posteriormente escrita ao mesmo amigo, *Ibidem*, p. 258.

momentos de relativo optimismo. Este particular tipo de humor, que de vez em quando teima em irromper da escrita dinisiana, principalmente no caso da sua correspondência particular, é bem visível quando, ainda em jeito de brincadeira compara a sua sorte à de uma figura curiosíssima das *Pupilas* e que é representada pelo tendeiro João da Esquina. Julgando-se este francamente doente, e chamando em seu auxílio o jovem médico Daniel, recém chegado à aldeia, queixava-se dos seus padecimentos, os quais este desde logo percebeu serem mais fruto de afectada imaginação do que de qualquer outro motivo de natureza fisiológica. Cansado já de o escutar, é com bastante insistência que Daniel o aconselha a tomar arsénico, a única hipótese de cura que assim apresenta ao já tão desconfiado tendeiro. Em carta a um amigo Júlio Dinis comentava o incidente:

> Agora estou reduzido à sorte de uma personagem das *Pupilas* - e obrigado a tomar arsénico. O João da Esquina está vingado. (*Inéditos e Esparsos*, p. 153).

Quanto a fórmulas de humor mais inequívocas, também elas estão presentes na obra de Júlio Dinis, nomeadamente, através de algumas personagens que ficcionou, entre as quais a do impagável merceeiro, já aqui referido, e ainda os diversos elementos que compõem o agregado familiar a que pertence.

Noutras alturas, era com alguma ironia que justificava o 'apagamento' das manifestações de tristeza e de desalento, a que, afinal, atribuía as oscilações do 'humor' típico da doença que o consumia. Noutra carta, escrevia assim:

> Como em crises tais os médicos recomendam aos doentes que pensem o menos possível, eu tenho sido obrigado a passar o tempo à janela vendo cair a chuva e [vendo] passar alguma notabilidade local em azáfama política, no sincero intuito de salvar a pátria. Já vê que é uma diversão inocente e mais peitoral do que a de escrever romances [...] (*Inéditos e Esparsos*, p. 150).

A melancolia, que alguns entendidos atribuíam ao próprio mal, dominava o seu estado de alma e reflectia-se, naturalmente, em quase todas as suas cartas a amigos e a familiares, bem assim como na intencionalidade subjacente à escrita ficcional:

> [...] hoje a única maneira de minorar os sintomas da minha doença, é andar com a cabeça pelos mundos da imaginação. E, se puder, hei-de fazê-lo, mais para distracção do que para glória minha e muito menos do país[...]. (*Cartas e Esboços Literários*, p. 78)

Um ano antes de morrer, eram enormes as suas apreensões quanto ao futuro de uma forma geral[9]. Gomes Coelho era o primeiro a reconhecer que a sua imaginação se enraizava naquela grande susceptibilidade de que a doença era responsável[10]. Atendendo ao facto, encontram explicação certas afirmações que, por vezes, parecem denunciar inequivocamente um estado de renúncia perante a vida, sinal evidente de um enorme desânimo e tristeza[11], que poderíamos designar simplesmente por *spleen* dinisiano.

[9] Carta a seu primo, *Cartas e Esboços Literários, p.* 47 «neste isolamento crescente em que me vou vendo, nesta diminuição incessante de amigos e de parentes [...] pergunto a mim mesmo a que ponto chegará isto e que influência exercerá no meu espírito?»

[10] Carta a C. Passos, *Op. Cit.*, *p.* 153.

[11] Na mesma carta pode ler-se ainda: «[...] nestas longas horas que vou consumindo sem fazer nada, têm-me passado pela ideia os projectos mais extravagantes. Felizmente porém a descrença que tenho de acertar com o melhor caminho neste labirinto da vida traz-me em uma irresolução, que não me deixa pôr em prática nenhum daqueles projectos.», *Idem*, p. 153.

1.1.3. O ideal da vida rústica

Os atractivos de uma vida agitada não se coadunavam definitivamente com o espírito adoentado que o invadia, de propensão melancólica, ou, como ele próprio chamava, de simples hipocondria (*Cartas e Esboços Literários,* p. 74). Assim confessava em carta ao mesmo amigo que sempre o acompanhou[12]. O refúgio que Júlio Dinis procurava na solidão literária e existencial confirma-se na consciência que possuía de ser considerado, de forma geral, tanto no meio literário, quanto social, como "um lobo selvagem" (*Cartas e Esboços Literários*, p. 127)[13]. Ao longo da sua correspondência fica clara a indiferença que manifesta em relação a certas figuras de relevo literário do seu tempo e à sociedade em geral.

Afastado da vida agitada dos grandes centros, a que os exílios terapêuticos - inicialmente na pequena vila de Ovar[14] e depois no Funchal - sucessivamente o obrigavam, ia surgindo em Júlio Dinis um extraordinário apego à vida simples do campo, que, como sabemos, pelo menos, em três dos seus romances irá concretizar: «Não te farei uma descrição da minha vida aqui - escrevia de Ovar a Custódio Passos[15], o

[12] «Esta separação em que estou do mundo quadra-se bem com as exigências do meu espírito. A ideia de ter de voltar um dia a ocupar o meu lugar na sociedade [...] não posso conformar-me com ela.», cf. *Idem, p*. 148.

[13] De entre os seus amigos destacamos à partida Custódio Passos, irmão do poeta ultra romântico Soares dos Passos (e na altura já falecido), os irmãos Luso, companheiros das representações dramáticas que tanto entusiasmaram Júlio Dinis na juventude, Júlio de Castilho, sobrinho do velho patriarca das letras, Nogueira Lima, director da *Grinalda,* periódico que acolheu as primeiras poesias de Júlio Dinis, Augusto Soromenho, a quem Júlio Dinis ficou a dever o incentivo da publicação de algumas de suas obras, João Pedro Basto e o irmão José Basto, com os quais trocou sempre impressões sobre a sua actividade literária, constituem o pequeno círculo de amizades do romancista.

[14] Confirmando o seu intrínseco bucolismo e apego à vida simples, escrevia assim de Ovar em 1863: «Eu por minha vontade, passava o tempo debaixo de um laranjal que há na casa onde moro e no qual, desde pela manhã até à noite canta um rouxinol», Cf. *Cartas e Esboços Literários,* p. 88.

[15] O maior número de cartas que Júlio Dinis escreveu foi efectivamente a este seu amigo. Foram publicadas 45 em *Cartas e Esboços Literários*, transcritas segundo o editor do

irmão de Soares de Passos, “esse grande talento lírico”, que Júlio Dinis tanto admirou, - «Mentindo e poetizando um pouco, talvez me fosse possível transformá-la num idílio, que teria a realidade de todos os idílios, [...]» (*Cartas e Esboços Literários*, p. 104).

A escolha de levar uma vida simples, que traduzia porventura um sonho já antigo do escritor[16], foi provavelmente ganhando consistência com o progressivo desapego à vida mundana; assim ia vivendo, ‘morna e sornamente’, como ele próprio confessava. Escrevendo de Ovar relatava ao amigo:

> [...] Tem-se-me proporcionado ocasiões de fazer algumas visitas e frequentar certas partidas [...], mas tenho-me abstido [...] por me parecer um passatempo sensaborão para quem, mesmo no Porto, não morre de amores por esse género de divertimentos. Mais depressa me verão a escolher feijões na casa da eira, como ontem fiz, ou a conversar no escritório do recebedor de décimas, grande original que vim encontrar aqui, um verdadeiro tipo de romance. (*Cartas e Esboços Literários,* p. 90)

A tendência, que efectivamente manifestava em relação ao desejo de conhecer figuras típicas dos meios da província, vem reflectir-se no rumo que tomaram certas figuras da sua ficção narrativa e na incidência com que as mesmas se repetem, apesar das diferenças com que procura distingui-las. São, tudo leva a crer, figuras que traçou a partir do que lhe foi dado observar e com quem teve oportunidade de conviver.

Portugal Artístico, e existem mais 15 em *Inéditos e Esparsos* que o mesmo distinguiu designando como ‘inéditas’; desconhecemos a razão por que afinal não foram publicadas em *Cartas e Esboços Literários*, juntamente com a restante correspondência. O trecho que retirámos encontra-se numa carta a Custódio Passos, datada de 16 de Maio de 1863, escrita de Ovar.

[16] Em carta escrita a sua prima e madrinha, (aquela que em parte preencheu um pouco o lugar da mãe que tão cedo morreu e por quem sempre manifestou uma enorme amizade), exprime os seus desejos íntimos, não só de viver na tranquilidade do campo, como também ambicionar o aconchego de uma família «eleita pelo coração para satisfazer esta necessidade de viver por os outros e para os outros, (o) que é um dos impulsos mais irresistíveis da natureza humana», *Cartas e Esboços Literários*, p.53.

Importa pois reforçar que a aspiração a um ideal de vida simples acabou por se realizar através da ficção que elaborou sob a temática das 'crónicas da aldeia', nas quais o campo e a vida rural aparecem associados ao sucesso económico, à prosperidade e à realização plena do Homem. A própria aldeia, símbolo da imagem que concebera da sociedade do seu tempo, e do progresso económico que presenciava, tornar-se-á, na concepção dinisiana, sinónimo de felicidade e de prosperidade, conforme teremos ainda oportunidade de referir.[17]

1.1.4. A actividade médica e científica

O isolamento social em que vivia , havia sido, de certo modo, agravado por uma situação profissional[18] que quase fora forçado a preterir em virtude do estado de saúde. O exercício da medicina estava-lhe vedado, devido à precariedade da sua saúde. Assim, o cargo de professor era para Gomes Coelho a forma mais segura, ainda que

[17] São de Diana de Aveleda, o outro pseudónimo de Gomes Coelho do qual nos ocuparemos ainda, as seguintes palavras: "[...] plena aldeia da nossa terra, fértil, risonha, amena, abundante em verdura, em flores e em água, [...] cheia de [...] tudo o que nos dá vida", «Uma das Minhas Madrugadas, Carta a Cecília», C*artas e Esboços Literários*, p. 227.

[18] Em 1861 apresentou à Escola Médico Cirúrgica do Porto a tese de doutoramento intitulada *Da importância dos estudos meteorológicos e especialmente das suas aplicações ao ramo operatório*. A propósito da pertinência deste estudo e da sua validade, vejam-se os comentários de Egas Moniz no seu estudo volumoso *Júlio Dinis e a sua Obra, com inéditos do romancista e uma carta-prefácio do Prof. Ricardo Jorge*, 2 vols. em 1 tomo, Lisboa, Casa Ventura Abrantes, 1924 e, ainda, «Medicina e *humor* na obra de Júlio Dinis», de Clementino Fraga, Centenário de Júlio Dinis, *Revista da Academia Brasileira de Letras,* Rio de Janeiro, ano XXXIX, nº. 59, pp. 228-257. Mais tarde, concorreu ao lugar de demonstrador da secção médica de onde saíra, para o qual só seria despachado em 1865. Pouco depois era nomeado lente substituto da mesma secção. Desempenhou ainda as funções de secretário e de bibliotecário da escola, cf. Inocêncio, Francisco da Silva, "Júlio Dinis", *Dicionário Bibliográfico Português,* Lisboa, 1858-1927, vol. XXIV, pp. 54-57; o vol. XII, 5º. Suplemento, pp. 380-381, confirma o ano de 1861 como sendo a data da realização deste trabalho académico, escrito por volta dos vinte anos.

bastante ‘magra’[19], de garantir a sua independência literária; dele provinha o seu modo de vida, como no-lo assegura Sousa Viterbo (*Inéditos e Esparsos*, pp. ix-x).

Sabemos, inclusivamente, das suas intenções de exercer o professorado durante as temporadas de exílio terapêutico[20], dada a dificuldade que previa em obter, por tempo indeterminado, as sucessivas licenças para o cargo que ocupava na Escola do Porto. A consciência não lhe permitia - como confessava - proceder de outra forma.[21] Contudo, também neste domínio, o estado de espírito, flutuante como a própria doença, levava-o a desinteressar-se da “augusta missão”: «Ser professor, para traduzir compêndios e marcar lições a dedo, não tenho vontade de ser» (*Cartas e Esboços Literários*, p.150).

Espírito extremamente conscienciosо, foi também o que demonstrou possuir no comentário que fez à sua própria dissertação de doutoramento; - um trabalho semelhante faria entrar gloriosamente na sua terra natal o protagonista de *As Pupilas*, Daniel das Dornas. Imbuído do espírito da época, de observação e de análise, agradava-lhe o carácter pragmático que julgava ter conferido aos seus estudos[22].

---

[19] A confirmação é dada por Ricardo Jorge na carta que introduz a obra de Egas Moniz, dizendo que Gomes Coelho terá ficado ‘mediocremente encantado’ com a situação professoral, atendendo ao pequeno salário recebido, 33,333 réis segundo a mesma fonte, *Op. Cit.*, p. xiii.

[20] Acerca das possibilidades do desempenho da missão de professor na escola do Funchal, que na realidade nunca veio a conseguir, cf. *Inéditos e Esparsos, p.* 151.

[21] Durante temporada no Porto, em Julho de 1870, Júlio Dinis confessa estar a conseguir, “sem prejuízo de saúde, fazer algum leve serviço na Escola, o que me tem posto um pouco mais em paz com a minha consciência, que não se conforma [...] com a força da abstenção em que há dois anos me conservo”, carta a João Pedro Basto, *Inéditos e Esparsos, II*, pp. 154-155.

[22] "Julgo ter observado até onde me permitiam minhas forças o programa estabelecido no princípio deste trabalho. Esforcei-me por mostrar como a meteorologia, já registando fenómenos atmosféricos, já tentando descobrir as suas leis, concorria para a solução de muitos dos grandes problemas que em todos os tempos atraíram as atenções de médicos e filósofos." A. Cirilo Soares, “Júlio Dinis Educador e Cientista”, In *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa, Classe de Letras*, Lisboa, tomo iii, 1940, pp. 328.

1.2. - Para uma história crítica

Apesar de tudo o que já se escreveu[23] a propósito da obra do romancista – e que ainda hoje se escreve[24] - julgamos oportuno, para uma melhor percepção do impacte que a obra dinisiana causou, alguns comentários acerca do estado da bibliografia passiva da obra e do autor.

Respeitando a ordem cronológica, tomámos como ponto de partida as críticas e observações saídas a público ainda em vida do romancista, as que surgiram depois por ocasião da sua morte, bem como os vários ciclos comemorativos do centenário do nascimento. Tomámos como data limítrofe para a inclusão de estudos deste tipo o ano de 1920.

A razão desta demarcação prende-se com o aspecto de ser precisamente 1920 o ano da estreia do primeiro filme realizado a partir de uma adaptação de um romance de Júlio Dinis[25], o escritor português que, efectivamente, teve o maior número de obras adaptadas ao cinema. O facto em si vem alterar determinada percepção tradicional da ficção do

[23] A confirmação é dada através dos catálogos comemorativos e de algumas bibliografias existentes que utilizámos. Eles confirmam a divulgação da obra de Júlio Dinis, bem como a necessidade da inventariação e sistematização dos estudos dinisianos; Joaquim Costa (coord.), *Catálogo da Exposição Bibliográfica e Iconográfica de Júlio Dinis*, inaugurada na Biblioteca Pública Municipal do Porto no dia 13 de Novembro de 1939, Porto, 1939; Isabel Pires Lima, "Júlio Dinis: o «romance rosa moderno»", *Júlio Dinis*, *Catálogo da Exposição,* Biblioteca Pública Municipal do Porto, 1989, pp. 9-18; Vitorino Nemésio, (introd.), *As Pupilas do Senhor Reitor, crónica de aldeia, [de] Júlio Dinis*, Lisboa, [1959], pp. 1-30; Irwin Stern, *Júlio Dinis e o romance português (1860-1870)*, Porto, 1972; Maria Aparecida de Campos Brando Santilli, "Júlio Dinis, romancista social", *Boletim*, n.º 26, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1979; Liberto Cruz, "Júlio Dinis, análise bio-bibliográfica (1839-1871)", *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. v, Paris, 1972, p. 672-701.

[24] Destaquem-se Maria Adelaide G. Arala Chaves, *Júlio Dinis um Diário em Ovar, 1863-1866,* Porto, 1998; a edição para a Expo 98 de O *Canto da Sereia* e mais recentemente, ainda, os e-books, dos quatro romances de Júlio Dinis, da Porto Editora, de 2000, cf. «A moda dos livros digitais», E. Tavares, *Ingenium*, iiª Série, nr. 50, Julho/Agosto de 2000, pp. 50-51.

[25] Trata-se de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, de G. Pallu. Outras adaptações se lhe seguiram e delas nos ocuparemos oportunamente.

romancista, cujos romances passam a ser daquela data em diante também obra filmada. Julgamos, por conseguinte, que a partir de então a imagem do romancista já não se prende tão somente com a sua escrita ficcional. Há certos aspectos que os filmes acentuam e que se traduzem em importantes contributos que vão dar uma outra dimensão e configuração à obra, acrescentando-lhe novas orientações, entre outras, sociais e ideológicas[26].

1.2.1. Em tempo de vida

Alexandre Herculano, a figura mais conceituada da cena literária do tempo de Júlio Dinis, era das poucas personalidades literárias por quem o jovem romancista tinha verdadeira admiração e a quem o ligavam laços de sincera amizade. Chegara inclusivamente a visitá-lo em Vale de Lobos, uma vez pelo menos de que tenhamos conhecimento, admirando a serena tranquilidade do retiro em que vivia esse "feliz independente", assim se lhe refere. A carta em que recorda o facto e que dirige a seu amigo Augusto Soromenho não consta, infelizmente, entre a correspondência coligida de Júlio Dinis. Nela se antevia o ideal de vida que o jovem romancista tanto ambicionara, a grande afinidade que sentia em relação a Herculano e as influências que dele recebera:

> Já sinto saudades das horas que passei em Vale de Lobos - confessa. Aquilo sim, aquilo é que se casa com o meu génio. Àqueles serões não faltaria eu, que não chega lá a antipática atmosfera da casaca. O ideal da vida agrícola, que eu julguei que não existia senão em romances, vi-o realizado e encantou-me. O Mestre falou em lavouras e plantações com uma satisfação interior que se me comunicava. Depois da ceia conversámos por bastante tempo em política e então, pela primeira vez,

[26] Os estudos mais pertinentes realizados de 1920 em diante serão referidos e utilizados ao longo do trabalho, à excepção da obra de Egas Moniz, já aqui mencionado e que, apesar de publicado em 1924, constitui uma tentativa de interpretação da obra do romancista de ordem psicológica, buscando no biografismo (talvez excessivamente) explicações para a ficção de Júlio Dinis.

> transpareceu o homem das cidades debaixo da aparência daquele bom lavrador, com quem se simpatiza apenas se vê. Parti dali com saudades. Nos tempos actuais aquele viver de feliz independente é um espectáculo consolador[27].

O elogio que Herculano fez de *As Pupilas do Senhor Reitor*[28], antes mesmo da sua publicação em volume, o que só viria a suceder em 1867[29], redundou numa verdadeira homenagem a Júlio Dinis e tê-lo-á incentivado para a realização trabalhos futuros[30]. O conhecimento que temos de tão conceituado parecer - do facto de se tratar 'do primeiro romance português do século' e do seu autor ser 'o primeiro talento da geração moderna' - vem de Augusto Soromenho[31]. O agradecimento de Júlio Dinis, que não se fez tardar, revela contudo um aspecto curioso a que não devemos deixar de aludir. Trata-se do pedido, expressamente formulado pelo jovem romancista, no sentido de dedicar a obra a

---

[27] António Baião, *Herculano Inédito, quadros biográficos do grande historiador*, [17], "Herculano e Júlio Dinis", Separata *Ocidente*, Lisboa, 1955, pp 125-127. Trata-se de um excerto transcrito de uma carta de Júlio Dinis a Soromenho que aquele estudioso encontrou numa carta de João Pedro Basto a seu irmão José Pedro Basto. Foram ambos amigos de Júlio Dinis, como se pode verificar pela correspondência trocada.

[28] Por uma questão de comodidade e de economia de espaço, optámos por referir os romances de Júlio Dinis utilizando os seus títulos de forma abreviada; assim *As Pupilas do Senhor Reitor, crónica da aldeia*, será simplesmente *As Pupilas* (distinguimo-lo assim das pupilas, personagens), *A Morgadinha dos Canaviais, crónica da aldeia* será substituído por *A Morgadinha*, *Uma Família Inglesa, cenas da vida do Porto* por *Uma Família* e *os Fidalgos da Casa Mourisca, crónica da aldeia*, por *Os Fidalgos.*

[29] Cf. *Inéditos e Esparsos*, datas avançadas pelo próprio romancista, em notas manuscritas.

[30] 'O alvoroço em que a notícia me deixou [...] é [...] um grande estímulo para trabalhos novos', carta de 7 Abril 1867 transcrita em *Inéditos e Esparsos*, ii, pp.126-127 e *Cartas e Esboços Literários,* pp. 69-70. Lembramos que entre Março e Julho de 1867 decorreu a publicação de *As Pupilas* em folhetins.

[31] Por sugestão de A. Soromenho, e apesar de certa resistência oferecida por parte de Júlio Dinis, é pedido o parecer de *As Pupilas* a Herculano, concretamente sobre o merecimento ou não da sua publicação em volume, uma vez que o *Jornal do Porto* publicava entretanto o romance em folhetins. O episódio é referido na 'carta ao editor' que serviu de prólogo à edição de *As Pupilas*, de Leipzig, da editora Brockhaus, em 1875; Segundo Irwin Stern, *Júlio Dinis e o romance português,* p. 258, esta foi uma edição 'não autorizada'.

Herculano, dedicatória esta que não se encontra todavia em nenhuma das edições de *As Pupilas* de que tivemos conhecimento[32]. Foi uma intenção que não chegou, portanto, a concretizar-se.

Quanto à evolução da amizade entre Herculano e Júlio Dinis, pouco mais se pode acrescentar, a não ser algumas pontuais alusões a Vale de Lobos que testemunham a lembrança que guardaria ainda da estada do jovem romancista naquele local[33]. Não temos conhecimento de outras manifestações a propósito da restante obra de Dinis. Na verdade, com base numa lista que intitulou "Índice das cartas literárias a propósito dos meus livros" - cartas que seriam de grande interesse poder reunir ao espólio literário de Júlio Dinis,[34] - podemos constatar a existência de apenas uma carta de Herculano, provavelmente agradecendo o envio de um exemplar do romance[35].

Consciente da feição inovadora da escrita dinisiana ilustrada tão logo após a publicação do seu primeiro romance, Camilo Castelo Branco reconhecia publicamente numa carta escrita a Castilho, datada de Novembro de 1867, o talento de Júlio Dinis para a novela, assim se referia a 'As Pupilas do Abade': «Aquilo é rebate de entrouxar eu a minha papelada e desempeçar a estrada à nova geração» (*Cartas e Esboços Literários,* p. 289). Mais tarde, voltava Camilo a referir-se às 'serenas

[32]A. Baião, *Op. Cit.*, pp.125-127 acrescenta que a resposta de Herculano à proposta de Júlio Dinis deveria constar na carta com data de 4 Maio 1867, a qual confirma ter-se extraviado.

[33] Carta a José Pedro da Costa Basto, In *Cartas e Esboços Literários*, pp. 77-79; referindo-se a Herculano, Dinis escrevia em Janeiro de 1869 "É-me grato saber que ele ainda conserva uma recordação do seu hóspede de Vale de Lobos".

[34] *Inéditos e Esparsos* , palavras preliminares de Sousa Viterbo, 1909, p. xix.

[35] A lista das cartas que lhe foram dirigidas encontra-se publicada apenas em *Inéditos e Esparsos*, I, p. 19; além dos já mencionados amigos do romancista, contam-se entre os remetentes das mesmas Augusto Malheiro, Mendes Leal, Teixeira de Vasconcelos, Alexandre da Conceição, Tomás Ribeiro, Luciano Cordeiro, e Ernesto Biester, entre outros. A lista é elucidativa de que Júlio Dinis mantinha relações cordiais, tanto com representantes de uma literatura tradicionalista, quanto com outros de espírito já mais 'moderno'.

imagens' que transpareciam das suas visões romanescas, bem como à «suave indulgência [...] com que florejava de nenúfares os pântanos da vida»[36].

Jacinto Prado Coelho, no estudo que efectuou sobre Camilo, vai mais longe, afirmando inclusivamente que o romance de *As Pupilas* teria chamado a atenção de Camilo pela forma como o jovem romancista prestava atenção à realidade exterior, particularmente à sociedade do seu tempo[37]. Camilo viria a prestar ainda outros depoimentos em que se mantinham visíveis os sinais de simpatia pelo romancista e pela sua escrita[38], como é o caso da obra que traduziu e anotou de uma viajante inglesa, animada pelo espírito do *grand tour* no nosso país. *Lady* Jackson, nome por que era mais conhecida a viajante em causa, confirma a reputação literária de Júlio Dinis, aliás corroborada pelas anotações do próprio tradutor.

Este não seria, contudo, o único testemunho de um estrangeiro sobre a ficção de Júlio Dinis. Sabemos que o seu nome circulava entre os mais notáveis dos autores portugueses. Assim, alguns anos depois, uma outra mulher - a nossa insistência nesta visão feminina da obra dinisiana prende-se com o facto de, na verdade, a mulher ter sido sempre tão considerada em tudo o que escreveu, que se torna curioso revelar também o que elas pensaram acerca da ficção dinisiana -, de passagem pelo nosso país, deixava mais um testemunho favorável acerca do autor de *As Pupilas*. Escrevia que o seu brilho eclipsava, parcialmente, o de

---

[36] Camilo Castelo Branco, *Noites de Insónia, oferecidas a quem não pode dormir*, Porto / Braga, n.º. 7, 1874, pp.44-45.

[37] Segundo P. Coelho, era hábito de Camilo referir títulos de forma imprecisa, cf. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 2ª. ed., Lisboa, [1983], pp. 78-97.

[38] Camilo condenou o juízo pouco favorável de Ramalho Ortigão sobre Júlio Dinis, afirmando precisamente ter sido *Os Fidalgos* o romance de maior alcance social até então escrito, cf. Catarina Carlota (*Lady* Jackson), *A Formosa Lusitânia por [...],* versão do inglês, prefaciada e anotada por Camilo Castelo Branco, Porto, 1877, pp. 105-106. Gaspar Simões corrobora que Camilo possuía na sua biblioteca todos os romances de Júlio Dinis, da mesma forma que o faz também Irwin Stern, *Op. Cit*., p. 104.

Camilo Castelo Branco, fundamentalmente pelo grande conhecimento que manifestava da vida e do ser humano[39].

Apesar das eventuais restrições com que devem ser encarados estes depoimentos de estrangeiros sobre o nosso país e a sua cultura em geral, eles são, pelo menos, sintomáticos da informação que circulava além fronteiras sobre a arte, os usos e os costumes portugueses. A referência aos romances de Júlio Dinis, muito embora pudesse não resultar do contacto directo com os seus textos, que muitos destes viajantes manifestamente não tinham lido (uma vez que, em muitos casos, as notícias circulavam em segunda mão), mostra bem, por outro lado, que o nome do escritor circulava já a par de outros igualmente ilustres, o que por si só é já um bom indício da emergência de algum protagonismo literário, bem como do reconhecimento da novidade relativamente à observação que se propunha fazer da realidade social do seu tempo.

Já as relações pessoais de Dinis com Camilo não foram de modo algum tão efusivas e respeitadoras como o haviam sido com Herculano. Havia por parte do autor de *As Pupilas* alguns ressentimentos que nunca foram verdadeiramente ultrapassados, segundo julgamos, e que tinham tido origem no acolhimento que Camilo dera, em periódico que na época dirigia, àquela que foi talvez a mais acesa e pública 'descompostura literária' que Júlio Dinis sofreria em tão curta carreira como a sua[40]. O romancista chegou mesmo a referir-se-lhe com algum cinismo:

> [...] descendo o Chiado, esbarrei cara a cara com não menor personagem do que Camilo Castelo Branco. [...]dirigiu-se-me com maneiras tão afáveis, que dir-se-ia sentir um real prazer em me encontrar. [...] O homem está realmente muito escavacado. [...] diz que morre saciado -

[39] Princesa Rattazzi, *Le Portugal à vol d'oiseau: portugais et portugaises*, Paris, [1880], p. 263. A carta nr. 18, sob a designação de literatura portuguesa, contem as alusões referidas a Júlio Dinis.

[40] Mencionaremos a crítica de Andrade Ferreira a seu tempo.

porque soube viver muito em 42 anos. (*Cartas e Esboços Literários*, pp. 128-129).

No que respeita ainda ao relacionamento destes dois romancistas, não deixa de ser curioso o facto de, em Setembro de 1861[41], Dinis ter escrito um parecer de âmbito literário relativamente a uma biografia publicada sobre o próprio Camilo. Depreende-se das suas palavras a admiração, ao tempo genuína e sem ressentimentos, que sentia pelo notável romancista de *Amor de Perdição,* o que prova que os desentendimentos entre ambos surgiram, apenas, alguns anos depois, mais concretamente, após a publicação da crítica polémica de Andrade Ferreira sobre *As Pupilas*. aquele foi, além do mais, um dos raros momentos - pelo menos de que temos conhecimento - em que Júlio Dinis se dedicou a este tipo de trabalho.

Augusto Malheiro Dias, um crítico literário da época, que publicou uma série de artigos no *Jornal do Porto* – e um verdadeiro arauto da obra de Dinis -, saudava o seu aparecimento num país em que «a imaginação anda tão algemada, [em] que as obras de imaginação são pálidas e desbotadas, [...] onde é caso tão anormal a publicação de um romance, que é necessário chancelá-lo com o rótulo de romance original[...][42]». Estranhava o autor a indiferença geral que acolhia esta "brilhante excepção" e "inteligência robustíssima".

A ideia de que a obra do jovem escritor se revestia de carácter profundamente inovador foi, durante o ano de 1867, unânime e consensual, o que certamente para Júlio Dinis constituiu facto extremamente compensador. Surgiram por vezes ligeiras discordâncias

---

[41] Vieira de Castro, *Camilo Castelo Branco (notícia da sua vida e obra por [...]* , 2ª ed., precedida das melhores críticas publicadas acerca de *Amor de Perdição*, Porto, 1862, p. 31.

[42] Augusto Malheiro Dias, "*As Pupilas do Senhor Reitor, crónica da aldeia*, por Júlio Dinis", *O Jornal do Porto,* Porto, ano ix, n.º 266, 21 de Novembro de 1867, p. 1.

que todavia não afectaram o verdadeiro encómio à sua personalidade literária, como é o caso de um artigo anónimo que, uma vez mais, o *Jornal do Porto* publicava, discordando da opinião de que *As Pupilas* seria o primeiro romance do século, mas tão somente o primeiro dentro do género:

> [...] e que não pedindo recursos ao cenário, nem às transições aparatosas, ornando-se apenas da singeleza, e copiando do natural, se expõe, a não ser tratado por tão hábil mão, a cair na vulgaridade [...][43]

Ainda no mesmo ano, é publicado o elogio do autor do *Poema da Mocidade,* que tanta celeuma havia causado - e que ainda gerava, decorridos que eram três anos desde a sua publicação. Pinheiro Chagas, apoiante de Castilho e representante, a seu lado, de uma facção conservadora e tradicionalista da literatura - a avaliar também pelas metáforas excessivas que usa para se referir a Júlio Dinis - 'sacra chama' e 'centelha vivida' – ilustra bem o empolamento e rebuscamento de estilo, que esta literatura nova procurava combater. Por outro lado, tal elogio representa igualmente o reconhecimento da obra inovadora do ficcionista, enquanto instituição literária sólida.

Paradoxalmente, é no meio de um cenário 'devorado pela afectação' e pelo extravagante que Pinheiro Chagas confirma o aparecimento auspicioso de *As Pupilas*, um romance, afinal, simples e autêntico. Tratava-se de «um dos mais famosos livros de que se deve ufanar a literatura portuguesa»[44]. Num longo artigo dedicado à sua memória publicado por altura da sua morte, Pinheiro Chagas corroborava, uma vez mais, a sua opinião, naquele estilo tão autorizadamente seguro,

---

[43] *Jornal do Porto*, 28 de Dezembro 1867, p. 1.

[44] *Jornal do Porto*, 21 de Dezembro 1867, p. 1, art.º que mais tarde, ligeiramente alterado, passou a integrar *Novos Ensaios Críticos*, Porto, 1890; "[...] conheço poucos romances nossos - acrescenta Pinheiro Chagas - que se possam pôr a par deste precioso livro, [...] revelando-nos, de súbito, um dos talentos mais elevados da nossa pátria".

assumindo publicamente o acolhimento e a aceitação de um novo género de literatura, que a obra de Júlio Dinis suscitara:

> Eu não gosto de [...] ordenar por graduação os escritores, mas digo sinceramente que nenhum romancista em Portugal, pouquíssimos romancistas estrangeiros, me cativaram tanto a atenção[...][45].

De entre as poucas cartas que existem dirigidas a Júlio Dinis, constam duas do poeta de tendências ultra românticas Faustino Xavier de Novais. Não tendo, contudo, conhecido pessoalmente o autor de *As Pupilas*, nem por isso deixou de o felicitar, em virtude do entusiástico acolhimento que o romance suscitara:

> [...] quis mostrar-lhe que sei ler, que tenho coração e que sou fanático por Camilo Castelo Branco, para lhe dar depois os mais sinceros parabéns pelo resultado do seu trabalho literário[...].[46]

As cartas em causa fazem ainda alusão a episódios curiosos da juventude de Gomes Coelho, que certamente enriquecem a sua biografia, tais como, por exemplo, ter integrado um grupo de teatro de 'amadores', que levaram a cabo algumas representações dramáticas, escritas pelos próprios e que tiveram lugar em teatros do Porto[47].

O elogio do então patriarca das letras, fundador que foi da escola do 'elogio mútuo' e o representante mais ilustre das 'literaturas oficiais', António Feliciano de Castilho, feito numa extensa carta escrita a Júlio Dinis, em Julho de 1868 - altura em que haviam já decorrido alguns dos ataques literários entre as facções antagónicas da célebre 'questão coimbrã', iniciada poucos anos antes - começava por louvar a independência literária do jovem romancista, que sempre soubera

---

[45] *Idem* p. 1.

[46] Escritas do Rio de Janeiro, as cartas vêm datadas de Dezembro de 1867 e Março de 1868, cf. *Cartas e Esboços Literários*, pp. 285-288.

[47] Sobre as reminiscências da "actriz" que Gomes Coelho também foi, veja-se *Cartas e Esboços Literários*, pp. 287-288 e nossas referências no capítulo seguinte. O grupo a que Júlio Dinis pertencia dava pelo nome de Cenáculo.

manter-se à margem das polémicas e contendas literárias do seu tempo. Além de romancista de qualidades distintíssimas «[...] que de elementos mínimos compõe, sem esforços nem violência, os máximos efeitos», qualidades que a publicação de outro romance acabara de confirmar[48], possuía o mesmo um 'óptimo senso' e 'um gosto dos mais seguros' (*Cartas e Esboços Literários*, pp. 283-284). Seguem-se aos encómios algumas observações quanto à vernaculidade do romancista, cujo estilo considerou parcialmente afrancesado, bem como relativamente a certa minúcia, que quantificou de 'excessiva', na análise dos caracteres. Escapou por certo a Castilho a percepção de que o tratamento que Dinis dava precisamente à personagem constituía realmente uma inovação na época.

Ainda no ano de 1868[49], uma revista de crítica literária constatava, em artigo dedicado a *As Pupilas*, ter sido esta uma novidade que 'varrera o mercado', 'um livro necessário'. Apesar de o considerar inferior, tanto na forma quanto na ideia, às *Viagens* de Garrett e, até, de lhe apontar certos defeitos, o articulista concluiu que também 'o sol tem suas manchas':

> [...] nós que andamos acostumados às lascívias de Paulo de Kock, às anatomias balzaquianas dos romances de Camilo, [...] nós que trazemos o paladar derramado pelas péssimas traduções [...] de Ponson du Terrail, como não havíamos de gostar muito deste idílio suavíssimo [...][50].

Júlio Dinis terá sido 'o homem que desenterrou o romance português' - assim se lhe refere o poeta Guilherme Braga num

---

[48] O elogio da Castilho visava concretamente *Uma Família*, que acabava de ser publicado em volume, cf. *Cartas e Esboços Literários*, pp. 281-284.

[49] São também do ano de 1868 as críticas à adaptação dramática de Ernesto Biester de *As Pupilas*, saídas a lume por ocasião da sua estreia. Serão mencionadas adiante, quando tratarmos das restantes adaptações das obras de Júlio Dinis.

[50] *O Aristarco Português*, Coimbra, ano I, 1886, p. 81; a crítica a *Uma Família* já não lhe foi tão favorável; perante o que o autor considerou ser o desfalecimento da acção face ao enorme peso da descrição, atribui-lhe 'corpo de elefante com vitalidade de pintassilgo'.

curiosíssimo folhetim do *Jornal do Porto*, onde de forma precisa e bastante irónica tece um panorama das letras portuguesas e do que foi o caminho percorrido pelo romance até à sua consolidação com Dinis, passando naturalmente pelas tentativas de Garrett e de Herculano, pela 'fertilidade pasmosa' de Camilo e pelas intermináveis 'importações' e traduções de uma literatura de muito fraca qualidade, em grande parte de origem francesa, que culminara nos "doze volumes dos *Mistérios de Paris*, traduzidos em português duvidoso" por Mendes Leal e Rebelo da Silva.

Era precisamente daquele tipo de literatura que transbordavam alguns periódicos da época, que, sob a forma de folhetins, acolhiam e divulgavam um tipo muito particular de romances, que efectivamente tinha então maior procura, por parte de um público cada vez mais numeroso[51]. Avança um pouco mais quando radica a crítica de Pinheiro Chagas acerca da excessiva simplicidade do estilo dinisiano no facto, absolutamente verdadeiro, de Júlio Dinis sempre se ter esquivado a retribuir a essa 'escola do elogio mútuo' os encómios recebidos à medida que os seus romances iam sendo publicados, mantendo sempre a posição de independente, relativamente a quaisquer agremiações literárias. O que simplesmente sucedeu, na opinião de Guilherme Braga, foi que "os livros de Júlio Dinis assustaram deveras a fama doutros escritores"[52].

Na *Gazeta Literária,* publicou o crítico José Maria de Andrade Ferreira um artigo muito pouco elogioso para o autor de *As Pupilas*. Certas passagens afiguram-se-nos inclusivamente excessivas e injustas,

[51] Mencionaremos o importante papel da imprensa da época na divulgação deste novo género literário no capítulo seguinte.

[52] *Jornal do Porto,* n.º 220, 26 Setembro, 1868, p.1. Por volta de 1864, Júlio Dinis elogiava Guilherme Braga em *Cartas e Esboços Literários*, p. 192, "um dos poetas mais jovens, mais verdadeiros e mais injustamente deslembrado".

como por exemplo aquela em que atribui o uso da pseudonímia do romancista à falta de confiança em si próprio, para já nem referir a insinuação de que a reputação do romance foi conseguida unicamente por intermédio da dedicatória a Herculano.[53]

Alguns reparos feitos parecem-nos incompreensíveis pois, dir-se-ia que quando comentava a indiferença do público perante a publicação do romance, ignorava que o inverso é que correspondia à verdade, ou seja, o óptimo acolhimento que o romance obteve justificou, em boa medida, o súbito surgimento de uma segunda edição e, ainda em tempo de vida do autor, de uma terceira, datada de 1869. O evidente sucesso seria ainda corroborado por uma adaptação dramática do romance em causa, acontecimento este que teve, por sua vez, forte repercussão, de que deu conta a imprensa periódica da época.

Não se trata aqui de defender simplesmente a obra de Júlio Dinis; conforme ficará demonstrado, as fragilidades que nela ocorrem são de ordem diversa, mas, no âmbito de uma postura global assumida de renovação e de modernização do romance português, não nos parecem dignos de relevo os aspectos destacados por Andrade Ferreira. Admitamos, por agora, que apenas representaram alguma 'má vontade' por parte de certa crítica do momento relativamente a alguma inovação surgida no campo da literatura.

Grosso modo a crítica da obra dinisiana deixou uma imagem positiva do romancista. À sua obra associava-se também a ideia de que, no cenário das letras portuguesas, surgia um dos primeiros ficcionistas moralistas e pedagogos.

---

[53] Pensamos que não se trata de dedicatória propriamente dita pelas razões já mencionadas, mas simplesmente da formalização do pedido por Júlio Dinis em carta a Herculano. O artigo em epígrafe foi novamente publicado em 1871-1872, em *Literatura, Música e Belas Artes*, tomo I, pp. 133-148. O crítico apenas lhe acrescentou a notícia do falecimento do romancista, mantendo as suas posições e nada alterando quanto ao restante texto.

Tudo leva a crer que a crítica de Andrade Ferreira tenha perturbado profundamente Júlio Dinis; pensamos que a indiferença do autor de *As Pupilas* por Camilo pode bem ter tido origem neste episódio, já que a publicação da mesma crítica se fez num periódico que, na época, o autor de *Amor de Perdição* dirigia, como já aqui referimos. O consentimento que deu para a sua publicação terá sido certamente mal interpretado por Júlio Dinis.

Não deixa de causar alguma perplexidade que em nota apensa ao mesmo artigo, provavelmente da autoria de algum redactor, possam ler-se, todavia, algumas correcções em relação a afirmações anteriormente feitas pelo crítico. Em primeiro lugar, e a propósito de o romance *As Pupilas* ter sido dedicado a Alexandre Herculano, o que sabemos ter sido intenção inicial de Júlio Dinis, a qual todavia não chegou a concretizar-se[54], acrescenta que o mesmo romance terá seguido, em folhetins, para o autor de *O Pároco*, e portanto sem qualquer tipo de dedicatória. A correspondência datada da época, nomeadamente a que foi trocada entre Augusto Soromenho e Júlio Dinis, com vista à publicação do romance, prova-o de forma incontornável[55].

Apesar do carácter dissertativo que encontra na ficção dinisiana, da incipiência da acção, do excesso de análise de sentimentos, do predomínio da razão sobre a emoção, Andrade Ferreira viu todavia algum mérito na criação por exemplo de certos tipos cómicos. O elogio que mereceram, por parte da crítica, os tipos criados por Júlio Dinis, foi bastante consensual, e a eles nos referiremos quando tratarmos da categoria da personagem no âmbito da ficção do romancista. Eles são

[54] Augusto Soromenho, "Carta ao Editor", In Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor, crónica de aldeia*, 31ª. ed., Lisboa, 1938, pp. v-vii.

[55] A propósito da afirmação de Andrade Ferreira sobre a existência de 2 edições da obra que já na altura considerava exausta, confirma-se que na realidade havia apenas a edição em folhetins no *Jornal do Porto* e uma em volume, cf. *Gazeta Literária do Porto*, n.º 1, 6 de Janeiro, 1868, pp. 86-88, 91-92.

ainda a prova mais circunstancial da extrema capacidade de observação que o romancista possuía.

Devemos assinalar, entre os comentários surgidos em 1869[56], uma carta de Júlio de Castilho, a que infelizmente não tivemos acesso pois faz parte das que se incluem na lista da correspondência extraviada, dirigida ao romancista a propósito das sua obras. O conteúdo de algumas destas cartas pôde ser parcialmente reconstituído a partir das respostas dadas por Dinis, cartas estas de que tivemos efectivamente conhecimento, uma vez que se encontram publicadas, quer em *Inéditos e Esparsos*, quer em *Cartas e Esboços Literários*.

É sempre incalculável a perda da correspondência de um escritor, ou o simples desconhecimento do seu paradeiro, como parece ser o caso que se verificou suceder com o autor de *As Pupilas*. Não podemos deixar de lamentar que este mesmo desaparecimento incida precisamente, no caso de Júlio Dinis, sobre cartas de natureza literária. As mesmas seriam, por certo, extremamente enriquecedoras para a análise, não só da obra propriamente dita, mas também do vulto literário que Dinis foi, o qual fez a sua breve, mas assinalável aparição, no último quartel do século XIX. Gostaríamos de poder afirmar a propósito do paradeiro destas cartas, com a mesma convicção que o faz Bénard da Costa com relação ao património fílmico, que «não há filmes perdidos, apenas filmes que faltam»[57], esperando que, num futuro próximo, a situação possa ainda vir a alterar-se.

Na carta de Abril de 1869, entre outros assuntos, ter-se-ia Júlio de Castilho debruçado sobre *A Morgadinha*, cuja 1ª edição em volume

[56] Assinalamos aqui o artigo de J. Simões Dias, relativamente aos três romances publicados, os quais revelam Júlio Dinis não só como um bom psicólogo, mas também como um bom paisagista, «Ano Literário de 1868», *A Folha, microcosmo literário*, Porto, iv, 1868, pp. 26 -27.

[57] Comunicação apresentada nos I.ºs Encontros de Cinema realizados na Universidade de Coimbra, em Outubro de 1995.

acabava de sair por essa altura. Que o livro teria 'acumulação de episódios' dos dois terços para diante, 'precipitações, confusão e falta de perspectiva', são alguns dos argumentos baseados na opinião emitida por Júlio de Castilho a Júlio Dinis, da qual temos conhecimento através de um desabafo que este confiou a seu amigo Custódio de Passos. A proximidade das datas[58] e do assunto das cartas em questão permitiu-nos, confrontando-as, reconstituir parte da questão de que nos ocupamos.

Em relação à eventual possibilidade que Castilho colocava a Júlio Dinis de reformular *A Morgadinha,* tendo em vista uma segunda edição, a qual, por coincidência, já não saiu em tempo de vida do autor, o jovem romancista confirmou, muito diplomaticamente, a sua determinação em não o fazer:

> Eu tinha, havia muito, por sistema não alterar, senão em coisas mínimas, qualquer livro que publicasse. [...] Depois, formada uma vez opinião a respeito dum livro, de nada valem reformas para a modificarem; morre ou vive agarrado a ela. Esta era [...] a minha opinião, [...] adoptei-a para o meu credo literário e custa-me sempre mentir a um dos artigos dos meus credos, de qualquer natureza que sejam. (*Cartas e Esboços Literários*, p. 76).

Diverso é, no entanto, o conteúdo das palavras de Júlio Dinis a Custódio Passos, relativamente ainda ao assunto de *A Morgadinha*. Denotam as mesmas, de forma algo evidente, como eram por vezes tortuosos os meandros do meio literário, por mais limitado que fosse, sendo ainda bem elucidativas quanto à consciência que o jovem romancista tinha do seu próprio trabalho, dos aspectos inovadores que por intermédio dele trazia para a cena literária e da firmeza dos propósitos estéticos e doutrinários que sempre subscreveu.

[58] A data da carta a C. Passos há-de ser 18 de Abril de 1869 e não 1868, como pode ler-se, certamente por lapso, na carta publicada em *Cartas e Esboços Literários, pp.* 136-

> Eu percebi que o rapaz - referindo-se a Júlio de Castilho - que não sei a que propósito me diz que é e se preza de ser muito religioso, não gostou do que por ali se diz dos padres e das beatas (*Cartas e Esboços Literários*, p. 139).

Júlio Dinis reafirmava, deste modo, a plena consciência da sua veia anti-clerical e alguma intolerância perante um certo tipo de fanatismo religioso, que certos frades da sua ficção tão bem representam.

Luciano Cordeiro, um dos primeiros 'críticos' do Realismo, se assim podemos chamar-lhe, publicou, na sua obra de síntese - algo apressada[59], em 1869, uma homenagem a Júlio Dinis através do elogio que fez a *As Pupilas*. Apesar de designar o ficcionista por 'escritor quase excepcional' e de ter reconhecido que o romance veio agitar o marasmo em que a literatura se encontrava, Júlio Dinis, por seu lado e a propósito da publicação do mesmo *Livro de Crítica*, mostrou o descrédito profundo que sentia em relação à literatura do seu tempo. São extremamente irónicas as palavras que a este respeito escreveu a Custódio Passos e traduzem bem o dramatismo do juízo que escondem:

> Felizmente a literatura floresce. O teatro nacional regenerou-se, dizem as gazetas; o T. de V. [Teixeira de Vasconcelos] escreve uma comédia por dia e descobriu o segredo de extrair um drama daquela coisa que ele publicou intitulada *As Duas Facadas*, o Gaio inventou a comédia alegórica; o Pinheiro Chagas escreveu a *Judia*, o que não obsta a que [...] escrevendo-me dela, lhe chamasse uma *judiaria*. O Luciano Cordeiro saiu-se com o seu livro de crítica no qual se trata de tudo e se chama ao Garrett ignorante e pateta, ou coisa que o valha. Leste este volume?

139; segundo a listagem da correspondência existente, estão indexadas duas cartas de Júlio de Castilho dirigidas a Júlio Dinis.

[59] Difuso e confuso são adjectivos que Júlio Dinis empregou na alusão ao livro de L. Cordeiro, cf. *Inéditos e Esparsos*, «Notas colhidas de um livro manuscrito», p. 18. Em «Imagens e Representações Contemporâneas» mencionaremos estas notas manuscritas.

> Recomendo-te, sobretudo o programa [...] a anunciar o segundo volume [...] Está soberbo. (*Cartas e Esboços Literários,* p. 154)[60].

Em 1870, surgia no Rio de Janeiro uma contrafacção dos contos de Júlio Dinis[61], que era precedida de um estudo de diversos autores, entre os quais destacamos o de Mendes Leal, pela sensibilidade que demonstrou na compreensão da obra do jovem romancista. Quanto à linguagem e ao estilo do jovem romancista, não lhe poupa elogios, "sóbrio, discreto, puro de imagens disparatadas, sem pobreza, nem secura".

Referindo-se a *As Pupilas* como "o quadro da nossa vida aldeã mais completo e perfeito" acrescentava:

> Os caracteres em cada um dos quais vive uma individualidade nunca desmentida são coloridos e grupados com singular fortuna e raro sentimento da arte. Todos se podem citar para modelos. Há na máxima parte deles a natural fragilidade humana, sem que nenhum chegue aquela perversidade inteiriça, aquela petrificação no mal, que por desgraça existe, que tende sempre a existir onde faleceu o senso moral, mas que somente é cabida onde cabem contrastes violentos[62].

1.2.2. O ano da morte de Júlio Dinis

[60] Júlio Dinis terá provavelmente tido conhecimento da opinião formulada por Guilherme Braga, já aqui referido, a propósito do livro de Luciano Cordeiro, e que aquele considerou uma insignificância literária, cf. *Jornal do Porto*, n.º 220, 26 Setembro 1868.

[61] Veja-se no capítulo seguinte, a referência aos contos e às diversas edições que os mesmos conheceram. A edição em causa foi precedida de estudos da autoria de Pinheiro Chagas, o qual consiste no artigo já aqui mencionado e publicado no *Jornal do Porto*, bem como o de Luciano Cordeiro, publicado no *Livro de Crítica*s.

[62] *Serões da Província*, Rio de Janeiro, 1870, pp. i-iv.

1871 foi rico em evocações de Júlio Dinis, já que foi também este o ano da morte do romancista[63]. Sousa Viterbo destacava, no *Jornal do Porto*, o mesmo que havia tornado públicas "as pérolas da nossa literatura", a qualidade de observador profundo da vida que caracterizava o ficcionista, ainda que nunca tivesse manchado "a sua pena nas torpezas da comédia humana" (*Cartas e Esboços Literários,* p. 291)[64].

Em "Palavras Preliminares" que introduzem o volume de publicação póstuma, *Inéditos e Esparsos*[65], confirmava o brio literário do jovem romancista, a par da sobriedade, modéstia de temperamento e resignação. Herdeiro e continuador do espírito bucólico de Rodrigues Lobo, entre outros, viu ainda no autor de *As Pupilas* "um pintor que soube espiritualizar os seus retratos", atribuindo-lhe, mais do que a preocupação da verdade, 'a expressão da verosimilhança' (*Inéditos e Esparsos*, p. xiv.). Apesar de não ser um escritor genial e do seu estilo não apresentar 'fulgurações e vernaculidade irrepreensíveis', merecia seguramente um lugar de relevo pela influência exercida na fixação de um género novo e de outros valores estéticos e doutrinários.

---

[63] Refira-se Inocêncio Silva, "Júlio Dinis", *Dicionário Bibliográfico Português,* Lisboa, Imprensa Nacional, 1858-1927, vol. XXIV, pp. 54-57; vol. XII, 5º. Suplemento, pp. 380-381; A. Teixeira de Macedo no *Comércio do Porto*, de 14 de Setembro; o artigo da *Correspondência de Portugal*, transcrito na *Gazeta do Povo*, de 5 de Outubro; o artigo de Sousa Viterbo, no *Jornal do Porto* de 13 de Setembro; o *Diário Popular* de 14 de Setembro e outros periódicos, de Setembro e Outubro deste ano. No dia seguinte ao da sua morte, o *Jornal do Porto,* o primeiro a acolher as publicações de Júlio Dinis, foi também quem primeiro evocou a sua memória. Devido ao aparecimento de tantas notícias, apenas mencionaremos aquelas que, pela riqueza dos seu conteúdo, se destacaram; também os autores que já aqui foram referidos, não voltarão a sê-lo, como é o caso de Pinheiro Chagas. Alberto de Queirós, em artigo publicado na *Revolução de Setembro*, 15 Setembro 1871, elogia Júlio Dinis principalmente através da qualidade de paisagista, comparando o seu trabalho à pintura de Goya e Cláudio Loreno, p 1.

[64] "Observador profundo, enamorava-se do que havia de belo na alma popular e deixava no escuro as misérias que enegrecem a vida" cf. *Cartas e Esboços Literários, p.* 291.

[65] O volume *Inéditos e Esparsos* foi parcialmente refundido em 1947 em *Cartas e Esboços Literários*. Existem, contudo, algumas diferenças quanto a conteúdos, em prejuízo deste último. Entre elas, parecem-nos de grande valor os extractos de um livro manuscrito que oportunamente retomaremos.

Destacando, entre outros aspectos, o temperamento equilibrado, a modéstia incontestável - que não foi todavia impecável, a julgar pela forma como tratou certos companheiros de letras da sua época, lembramos apenas Camilo e Ramalho - a presença constante da doença na família e a questão da orfandade, de que se ressente toda o obra de Júlio Dinis, Sousa Viterbo chamou a atenção para o gosto que Gomes Coelho sempre manifestou, desde cedo, para as representações dramáticas e que também podemos avaliar através da grande espontaneidade com que escrevia, regra geral, os diálogos. Recorde-se que chegou mesmo a fazer parte de uma companhia de 'curiosos', cujas representações deram origem a matéria noticiosa nos periódicos que então circulavam[66].

Quanto à educação da mulher, a quem não raramente dedicava o pensamento, - para já não mencionarmos a quase totalidade da sua escrita - Sousa Viterbo considerava Júlio Dinis um 'visionário', facto com o qual não discordamos inteiramente porque, mesmo atendendo à época em que escrevia 'para' e 'sobre' as mulheres, reconhecemos que a sua ideologia está carregada de certa utopia, principalmente no que respeita à maternidade e ao desempenho da mulher no estreito âmbito familiar. Talvez por isto mesmo tenha um dia escrito: «Tenho sempre escrúpulos de me rir dos visionários e utopistas, receio que os vindouros riam do meu riso» (*Inéditos e Esparsos*). Este pensamento remete não só para a consciência que possuía dos ideais a que particularmente aspirava mas, também, para o que pretendia da sociedade em que vivia.

[66] Cf. *Inéditos e Esparsos,* p. xxvii. Júlio Dinis teria representado com os irmãos Luso, um dos quais era responsável pela escrita dos originais das peças; as actuações decorriam inicialmente num pequeno teatro que para o efeito funcionava numa casa e mais tarde num antigo teatro. É esta época da vida de Júlio Dinis que Faustino Xavier de Morais recordava, em carta que escreveu ao romancista, referindo-se-lhe como "a antiga actriz do teatro de Camões", *Cartas e Esboços Literários, pp.* 287-289.

"Escritor progressivo" é-o no sentido em que a sua escrita vai caminhando, de forma cada vez mais segura, desde os poemas e as peças dramáticas da juventude até aos contos, culminando nos romances, expoente de uma maturidade literária. Não tivesse a vida de Júlio Dinis sido tão cedo interrompida, difícil é prever até onde poderia ter chegado. Progressivo é também o acto de escrita propriamente dito, no sentido em que sabemos hoje o cuidado que punha na preparação dos esboços que estruturavam tantos dos seus textos, fossem eles dramas, contos ou romances.

> Não tratava os assuntos de afogadilho; confiado na inspiração momentânea, antes tracejava primitivamente o plano geral, acentuando os pontos principais[67].

O esboço inicial que elaborou e que constitui o manuscrito de onde mais tarde veio a extrair separadamente matéria para dois dos seus romances - As *Pupilas* e A *Morgadinha*[68] é bem elucidativo do método de trabalho adoptado.

Foi também Sousa Viterbo quem chamou a atenção para as cartas de Júlio Dinis destinadas a familiares e amigos, que vinham sendo publicadas na revista quinzenal *Portugal Artístico*. São cerca de meia centena e reportam-se a um período da sua vida, que abarca mais de dez

---

[67] *Inéditos e Esparsos*, p. xvi, Sousa Viterbo menciona a existência do esboço de um romance histórico «A excelente senhora», que ficou incompleto e que decorre durante o reinado de D. João II, figura por quem o romancista demonstrou predilecção. Encontra-se também em *Cartas e Esboços Literários, pp.* 312-335. Noutro esboço de um conto, igualmente incompleto, intitulado «A vida nas terras pequenas», deixou-nos Júlio Dinis um plano dos capítulos, bem como uma lista das personagens sucintamente caracterizadas e ainda indicações quanto aos seus anseios e motivações, que poderiam levar ao desenvolvimento da sua vida interior e constituição da história. Dos outros escritos incompletos de que temos conhecimento, a maioria são esboços de contos que pretendia inserir num novo volume de *Serões da Província*, que então arquitectava, cf. *Cartas e Esboços Literários,* pp. 307, 309.

[68] Parte do conteúdo desse manuscrito encontra-se publicada em *Cartas e Esboços Literários*; a reconstituição do manuscrito só é parcialmente possível, permitindo-nos fazer uma ideia do conteúdo global, graças a diversos outros trechos que Egas Moniz publicou no seu estudo. Voltaremos a este assunto no capítulo seguinte.

anos[69], pelo que o seu valor se afigura incontestável. A propósito da personalidade do romancista, esclarecia:

> Eu não sei se Júlio Dinis pensou alguma vez que as suas cartas familiares se tornassem públicas [...] Ele, porém, não tem muito a queixar-se das suas indiscrições epistolares, embora [...] sobretudo na correspondência trocada com Custódio de Passos, nos leve a descer do conceito que ficara da sua ingenuidade, da sua timidez, da sua candura. Não, ele não era um ingénuo, [...] e é com certa sobranceria e desdém, que ele olha de soslaio para alguns literatos e sujeitos de vulto [...] de quem fala incidentalmente (*Inéditos e Esparsos*, p. XIX).

A consciência literária que o ficcionista possuía e que os preceitos estético - literários claramente enunciados corroboram traduzia-se também na forma como reconhecia o isolamento em que vivia relativamente ao restante panorama cultural e literário da época. Consciente desta postura isolacionista, foi igualmente por este motivo que sempre se afastou de outras agremiações literárias:

> Estou convencido de que é provável que a posteridade leia com mais interesse o *romance de costumes*, do que, com seriedade, os ditames, que uma pretensiosa e pedantesca corte de rapazelhos lhe está ditando, [...] como se gozassem do privilégio de videntes. (*Serões da Província*, p. 125)

Também Eça de Queirós concluiu, por altura da morte do escritor, em subtil alusão à sua misantropia literária, que, para o jovem romancista do Porto, se tinha resolvido finalmente a *Questão* - "Trabalhou, criou e morreu". O futuro se encarregaria de lhe fazer justiça, já que *As Pupilas,* segundo afirmava, era um livro 'real', fruto de um meio literário artificial, em que via florescer de modo geral uma literatura 'pasmada' e

[69] *Portugal Artístico, publicação ilustrada da Livraria Magalhães e Moniz*, 1ª série, Porto, 1905, pp. 26-32, 55-64, 92-96, 123-128, 151-160, 182-192, 222-224, 251-256, 283-288. As cartas começaram a ser publicadas entre 15 de Fevereiro de 1904 e 15 de Junho do mesmo ano, por iniciativa de Eduardo Sequeira. Estavam na posse de Cruz Coutinho, o filho do editor dos romances de Dinis e também proprietário do *Jornal do Porto.*

'alheada'[70]. Constatando que, depois da publicação deste primeiro romance, a restante obra do autor de As *Pupilas* – 'gentil e fácil', assim se lhe referiu - passou desapercebidamente aos olhos da opinião pública, Eça recordou-o, mas com alguma complacência:

> À maneira daqueles povoados que ele mesmo desenha, escondidos no fundo dos vales sob o ramalhar dos castanheiros, os seus livros serão procurados como lugares repousados, de largos ares, onde os nervos se vão equilibrar e se vai pacificar a paixão e o seu tormento. [...][71]

Todavia não foram exactamente estas as palavras que Eça escreveu a propósito do autor de *As Pupilas*. Efectivamente, o texto publicado mais tarde em *Uma Campanha Alegre* encontra-se ligeiramente alterado. Na versão inicial, o julgamento que fez assemelha-se-nos mais inflexível e taxativo, contribuindo para de alguma forma denegrir a imagem do jovem romancista do Porto. Para além de negar a popularidade que Júlio Dinis, em boa verdade, já tinha alcançado, mesmo em vida, associou ao sentimentalismo que transbordava da sua escrita um certo 'pieguismo', destituído de sinceridade[72]. Que o autor de *As Pupilas* havia sido essencialmente um paisagista, cujas aguarelas suaves abundavam na obra romanesca, não o negou Eça de Queirós. Mais tarde, contudo, e contradizendo opiniões anteriormente formuladas, afirmava que as mesmas paisagens se resumiam a uma simples 'impressão genérica de paisagem', comparando-as a "um Fromentin sem cor"[73].

---

[70] Eça de Queirós, *Uma Campanha Alegre de "As Farpas",* vol. 2, Porto, 1979, p. 25.

[71] *Idem*, *Ibidem*, pp.196-197; a homenagem que Eça prestava a Júlio Dinis foi inicialmente publicada nos folhetos em que as *Farpas* circulavam, logo em Setembro de 1871, havendo contudo diferença de conteúdos, relativamente ao texto saído em *Uma Campanha Alegre*.

[72] *As Farpas, crónica mensal de política [...],* Lisboa, 1871, pp. 47-51.

[73] Eça de Queirós, "Ramalho Ortigão", In *Notas Contemporâneas,* Porto, [s.d.], *p.* 51.

As suas aldeias, apesar de verdadeiras, são poetizadas, idealizadas e cobertas de névoa poética, tal como a realidade em geral, - essa mesma realidade que Eça entrevia de forma 'fugidia' no autor de *A Morgadinha*. E, no entanto, chegou a confessar alguns anos depois, «foi o artista que entre nós mais importância deu à realidade»[74]. O resultado era na prática uma 'impressão' da realidade, ainda que genérica, ainda que levemente esbatida, mas todavia já a realidade.

Concordamos por certo com a afirmação de Isabel Pires de Lima, quando menciona alguma incapacidade de Eça em compreender a dimensão inovadora da obra de Júlio Dinis[75]. Julgamos que reside, precisamente, nessa inovação que revelou em todos os romances, o grande mérito da sua obra. Podemos ainda deduzir, a partir daquilo que Eça deixou escrito, que, de algum modo, reconsiderou a postura assumida relativamente à primeira avaliação que fez da escrita ficcional dinisiana, reconhecendo nela a preocupação inegável com a realidade, a par de um idealismo e de um sentimentalismo intrínsecos ao próprio carácter do autor de *As Pupilas*.

Noutro texto que Eça escreveria alguns anos mais tarde, pareceu-nos ver, de algum modo, a legitimação do recurso ao idealismo como modo de valorização da própria obra de arte. Esse era o caminho que Eça trilhava naquela altura. Assim, ficou também reabilitada a memória de Júlio Dinis:

> Esta maneira de pintar a verdade levemente esbatida na névoa dourada e trémula da fantasia, satisfazendo a necessidade de idealismo que todos temos nativamente, e ao mesmo tempo a seca curiosidade do real que

[74] Eça escrevia em 1879, a propósito da criação da personagem da Morgadinha, fruto da idealização em vez da observação, In *Cartas Inéditas de Fradique Mendes*, pp. 181-183 «nunca porém se desprendeu do seu idealismo e sentimentalismo [...], A realidade tinha para ele uma crueza exterior que o assustava: de modo que a copiava de longe, [...]adoçando os contornos exactos[...]»

[75] «Júlio Dinis, o "romance rosa moderno"», *Catálogo da Exposição*, Biblioteca Municipal do Porto, 1989, p. 17.

> nos deram as nossas educações positivas [...] A arte poetiza singularmente a existência[76].

O maior 'senão' da homenagem de Eça a Júlio Dinis reside, a nosso ver, não tanto na relativa condescendência com que, em poucas linhas, se referiu ao romancista e à sua obra, mas fundamentalmente na vulgarização imediata sofrida pelas suas próprias palavras, não tivessem sido proferidas por um dos maiores nomes da nossa literatura. Pensamos que a expressão se generalizou e, desprendida do seu contexto inicial, desvinculou-se também do seu significado primeiro, mais profundo do que à primeira vista podia parecer. Divulgando-se, adquiriu foros de lugar comum, andando hoje arredada, segundo cremos, da intenção queirosiana[77].

Que «viveu de leve, escreveu de leve, morreu de leve» foram de facto as palavras do grande romancista Eça de Queirós a propósito de Júlio Dinis, num dos poucos actos de opinião literária que praticou[78]. Não sendo profundamente elogiosas, nem inteiramente depreciativas, pautam-se por certo indiferentismo. Eça deixou implícita a ideia de que a obra de Júlio Dinis passou 'de leve' por entre as atenções da época, afirmação que não deixa de ser verdadeira, se comparativamente pensarmos na divulgação que teve, por exemplo, a vastíssima obra de Camilo Castelo Branco.

---

[76] «Prefácio dos *Azulejos* do Conde de Arnoso», *Notas Contemporâneas*, p. 148.

[77] Refira-se a este propósito um artigo que saiu em jornal diário - com a divulgação que isso mesmo implica - a propósito da exibição da adaptação do romance homónimo de Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor*, uma produção de uma rede de televisão brasileira. A articulista apresenta Júlio Dinis, sem qualquer outra explicação, por detrás de um título certamente eficaz em linguagem jornalística, mas redutor de um ponto de vista semântico: «viveu de leve, morreu de leve» condiciona a imagem do romancista perante o público em geral, menos sensibilizado para estas questões literárias e que poderá ser levado a fazer um juízo precipitado sobre a obra do romancista, cf. Eunice Cabral, "Escreveu de leve, morreu de leve", In *Público*, *artes e ócios*, "Destaque", 31 de Outubro de 1997, p. 5.

[78] A opinião é de Vitorino Nemésio, "Júlio Dinis e Eça de Queirós", In *Ondas Médias, Biografia e Literatura,* Lisboa, 1945, p. 313.

Cerca de 1871, ainda, Ramalho Ortigão escrevia em *As Farpas*, com aquele estilo "desapiedado" e provocatório que tanto irritava Júlio Dinis - a avaliar pelo que deixou escrito - um comentário sintético sobre o romancista de *As Pupilas*. Aproveitando a publicação de *O Crime do Padre Amaro*, acontecimento que, na altura, fez correr muita tinta, pela novidade e pelo ineditismo que, em todos os aspectos, trazia, e, confrontando-o com os romances de sentimento de Camilo, chamou aos de Júlio Dinis 'meras narrativas de salão'. Pertencentes à "literatura de *tricot*", género desenvolvido em Inglaterra pelas velhas *misses*, concluiu que, apesar dos lances de paisagista, das descrições e do pitoresco, os romances são destituídos de alcance social[79].

Muito embora Júlio Dinis não tivesse tido conhecimento das palavras que, a seu respeito, Ramalho havia pronunciado, desde sempre reconheceu no estilo daquele escritor um tom crítico e incisivo que lhe desagradava profundamente. Numa outra carta, destinada a Custódio Passos, datada de Outubro de 1869, as palavras que proferiu deixam transparecer a agitação cultural dos meios literários da época:

> Vi o Ramalho na Biblioteca da Academia. [...] Leu diante de mim e do Soromenho o original de um folhetim [...] em que dá no Gaio duma maneira desapiedada e naquele estilo irritante com que ele costuma escrever as suas descomposturas literárias. Se o folhetim se publicar, temos provavelmente polémica literária como a do *D. Jaime*. (*Cartas e Esboços Literários*, p. 144).

Sabemos que, tanto na altura em que esta carta foi escrita, como na época em que Ramalho elaborara o seu apontamento acerca da literatura de *crochet* do autor de *As Pupilas,* havia já acontecido entre ambos uma curiosa polémica, de que daremos conta mais

[79] *As Farpas*, 1991, p. 257 (1ª ed. dos folhetos, Tipografia Universal, 1871). É de notar o tom diferente de Ramalho, relativamente à forma que assume o juízo acerca de Júlio Dinis. As expressões que utiliza remetem para um ambiente predominantemente feminino, o mesmo que a correspondência trocada em tempos com Júlio Dinis - Diana de Aveleda também encerrava.

pormenorizadamente no capítulo seguinte, na medida em que ela se insere no contexto da correspondência literária do romancista e se enquadra num contexto mais específico de doutrinação literária. Podemos desde já acrescentar que essa polémica se gerou sob o pseudónimo literário de Diana de Aveleda, por detrás do qual Gomes Coelho também se ocultou. Na altura em que trocaram empolgada correspondência, por volta do ano de 1863, Ramalho desconhecia, por completo, a verdadeira identidade de tal 'senhora'.

1.2.3. Na esteira do Realismo e do Naturalismo

No ano de 1872, para além do artigo de Rangel de Lima[80] elogiando a publicação de *Os Fidalgos* e chamando a atenção para a escrita optimista do romancista, na forma como seleccionava os aspectos mais simpáticos da sociedade e os tratava na sua ficção, merece ser destacado o estudo de Alberto Pimentel. Sob o título de "Esboço Biográfico", veio o mesmo a integrar a segunda edição daquele romance[81]. «Em Gomes Coelho tão identificados andavam o homem e o literato» que em nada se contrariavam - ou em quase nada, pois ao excelente contista opunha-se, em seu entender perspicaz, um homem que era um 'fraco conversador'[82].

Classificando-o de realista e 'discreto' 'observador consciencioso' constatou que Júlio Dinis não trouxe, contudo, o lado mais negro da sociedade para a sua ficção. Muitas vezes, o cenário dos romances

[80] *Artes e Letras*, ano I, 1872, artigo inserido na "crónica do mês".

[81] O «Esboço Biográfico» foi escrito em Fevereiro de 1872, data da 2ª edição do romance, pp. i-ix; o mesmo estudo foi também publicado separadamente, bem como reproduzido em obras posteriores. No *Diário Ilustrado*, ano III, nr. 510, de 18 de Janeiro de1874, pp. 1-2 foi publicado outro artigo sobre Júlio Dinis, também do mesmo autor, o qual é, todavia, ligeiramente diferente daquele contido no *Esboço*.

[82] A. Pimentel, *O Porto por fora e por dentro*, Porto, Braga, 1878, p.207.

circunscrevia-se à 'amenidade' global da aldeia, rude, mas casta'. À semelhança do seu congénere inglês, Charles Dickens, o romance sociológico de Júlio Dinis, assim se lhe refere, compartilha dos defeitos e das virtudes existentes naquele que lhe terá servido de modelo. Passando por assuntos que vão desde a questão da educação nacional, ao papel da família, à crítica de preconceitos sociais e à valorização de tradições culturais, os romances dinisianos encontraram na temática implementada, verdadeiro motivo de originalidade:

> [...] nas *Pupilas do senhor Reitor*, [...] a medicina moderna, representada em Daniel, tem de fazer rosto à velha ciência hipocrática de João Semana, e tudo isso se manifesta claramente nos *Fidalgos da Casa Mourisca*, onde a aristocracia, ciosa dos seus pergaminhos luta [...] com a nobreza do trabalho [...][83].

Em 1874, Ricardo Guimarães, o Visconde de Benalcanfor, poeta e também cronista, chamou a atenção, de forma inédita, para as 'faculdades altamente psicológicas' de Júlio Dinis, ou seja, para a sua capacidade em tratar o mal estar moral, que por vezes afecta a alma humana no viver do dia a dia[84]. Acentuando os traços do que considerou ser o *spleen* ou melancolia dinisianos, e que as *Poesias* mais directamente reflectem, chamou a atenção, comparativamente, para os textos em prosa, nos quais, ao invés de uma 'vivacidade febril' somos levados ao encontro do «viver e crer da aldeia com as suas lutas interiores e as suas invejas pequenas, as suas paixões tranquilas, os seus amores inocentes [...]».

Na carta que escreveu sobre Dinis, em 1874, Soromenho não poupou o amigo, "uma das principais glórias literárias do país" e "primeiro

---

[83] Cf. «Esboço Biográfico», p. xxxiii.

[84] *Fantasias e escritores contemporâneos*, Porto, 1874, pp. 185-191. Do mesmo ano, temos conhecimento da existência de um artigo de F. J. Monteiro Leite sobre *Os Fidalgos,* que todavia não conseguimos consultar, apesar de referido em quase todos os estudos sobre a obra dinisiana.

romancista" da nossa literatura, a elogios vários. Destinava-se a mesma a fazer de prólogo à edição de Leipzig, da Brockhaus, que viria a lume em 1875. Que a escrita do romancista foi inovadora, não se lhe conhecendo até à data seguidores, e ainda que traduziu talento 'poderoso', foi ponto assente para Soromenho que, sem restrições, viu em Júlio Dinis o renovador das letras pátrias. Quanto a *As Pupilas*, "a jóia mais preciosa [...] da sua coroa literária", o público tinha-se manifestado, pela primeira vez de forma unânime: "o romance era admirável, [...] Só o próprio autor duvidara da justiça do *veredictum*"[85].

Em 1876, era publicado o elogio biográfico de António Xavier Rodrigues Cordeiro[86], poeta do grupo de *O Trovador*, o qual começava por louvar a faceta lírica de Gomes Coelho, seguidor da escola melancólica de Soares de Passos, e também o ficcionista de feição particular que se revelou, não só nos romances, mas ainda nos contos. Apesar da selecção que fazia da realidade, aspecto que não escapou à percepção que teve da ficção de Júlio Dinis, foi no seu entender um escritor realista:

> Não de realismo que erige em doutrina [...] o ignóbil, o baixo, o trivial e o comum, [...] mas do realismo que se radica na honra e na moralidade, que não nos apresenta senão o que é digno de ser imitado[87].

---

[85] A. Soromenho alude ao pedido que Júlio Dinis lhe fez de julgar se a obra 'mereceria as honras de aparecer em livro'; não só a sua opinião foi completamente favorável, como pretendeu ainda mostrar ao público da Alemanha que, "se a obra vale muito, o autor valia, como homem, talvez mais ainda, "Carta ao Editor" que faz de prólogo também à 31ª edição *de As Pupilas*, de Lisboa, J Rodrigues & Cª., 1938, pp. v-vii. Transcrevemos a opinião que formou acerca do desempenho literário de Júlio Dinis: «Apareceu no meio de uma literatura sem significação, ridículo arremedo da orgia literária da França, [...] sem sentimento, corrompida, gasta, inútil ... e ele, [...] espiritualista no meio do materialismo mais grosseiro, inspirado do sentimento do belo, do verdadeiro e do bom [...] ele Júlio Dinis, incógnito, faz-se ler, é admirado, [...]» *Idem*, p. v.

[86] Júlio Dinis, *Poesias* (1ª ed., 1874), 12ª edição, Lisboa, 1932, pp. xi-xxii. Foi o mesmo elogio inicialmente publicado no *Novo Almanaque bissexto de lembranças luso-brasileiro para o ano de 1876*, Lisboa, ano V, pp. 31 - 41.

[87] *Idem*, p. xi.

Alexandre da Conceição, outro teórico do Naturalismo e do Realismo, chamou a atenção para o facto de o romance realista ser profundamente marcado pela intenção de observação. Considerando o Homem como um produto do meio circundante, foi de forma consensual que os teóricos deste período chegaram à conclusão da necessidade de descrição física e social.

Da importância da descrição, no contexto do romance realista e naturalista, dão conta também as palavras de Júlio Lourenço Pinto, então o principal teórico do Naturalismo e do Realismo:

> A descrição minuciosa é justificável contanto que não seja obscura, quando se pinta a sociedade e o meio em que se desenvolve a acção. É por isso que na fórmula naturalista a descrição não pode deixar de ser uma das partes importantes do romance, desde que o naturalismo, inspirando-se na verdade natural, se propõe principalmente pintar a realidade e tem de atender às influências poderosas do meio.[88]

No ano de 1884, deve ser destacada a crítica de Reis Dâmaso, um dos homens envolvidos na preparação teórica do Naturalismo. Num estudo que intitulou *Júlio Dinis e o Naturalismo,* afirmou claramente ter sido este o nosso primeiro naturalista[89], baseando-se, de uma forma que julgamos algo reducionista, no facto de o autor de *As Pupilas* ter rejeitado a influência da escola do Romantismo, como nenhum outro o havia feito até à data.

---

[88] Júlio Lourenço Pinto, *Estética Naturalista, estudos críticos*, Lisboa, 1996, p. 68.

[89] «Júlio Dinis e o Naturalismo», In *Revista de Estudos Livres*, 1884, pp. 511-519. R. Dâmaso afirma que, apesar de ser Eça de Queirós a figura indigitada como precursor do Naturalismo entre nós, facto com que aliás discorda, aquele “não quer confessar-se um distinto continuador de Júlio Dinis”, p. 512. Ainda com referência ao ano de 1884, surgiu um artigo sobre o autor de *As Pupilas* que pouco acrescenta ao que até então já havia sido dito sobre o romancista, "o pintor do sentimento", como lhe chama o autor, cf., *A Mosca, semanário humorístico ilustrado do Porto*, ano II, nr. 33, 14 Setembro 1884, pp. 1 - 2.

A publicação de um pequeno conto intitulado *As Apreensões de Uma Mãe*[90] - que não seria contudo único -, foi o marco que assinalou o momento da viragem na história do romance português. No âmbito de uma visão bastante simplificada do Naturalismo, quer dizer, tomando apenas como ponto de partida a observação da realidade, o mérito da crítica de Reis Dâmaso - para além do eco que alcançou – residiu, principalmente na forma como objectivamente demarcou a obra de Júlio Dinis do Romantismo[91].

Num cenário literário de interesses fluídos e pouco vinculativos, verifica-se, de facto, no final da década de 60, um interesse crescente pela realidade, nomeadamente pelas diversas manifestações do viver quotidiano. Neste contexto, aquele teórico tinha parcialmente razão quando classificava Júlio Dinis de 'naturalista', reconhecendo nele um esforço substancialmente inovador, ainda que quase sempre a essa representação da realidade se associasse o pitoresco, opção que denota a "indecisão e pouca firmeza próprias de quem começa".

A coloquialidade da linguagem, 'despida de atavios', a pintura de tipos e a descrição do meio e dos costumes, da vida doméstica, dos conflitos íntimos, da vida interior são aspectos que conferem ao autor de *A Morgadinha* senão a designação de 'naturalista', pelo menos um lugar de relevo na renovação do romance português. É nos romancistas ingleses que estabelece a filiação da escrita literária dinisiana:

> Ora, o traço característico do romance inglês moderno é o estudo minucioso da vida real, da vida ordinária, dos costumes populares. [...] o

[90] O conto foi publicado no ano de 1862, em folhetins do *Jornal do Porto*.

[91] A opinião é de J. Palma-Ferreira, *Literatura Portuguesa; História e Crítica*, vol. I, Lisboa, 1985, pp. 159-160. Os aspectos que menciona são a observação costumbrista, a exclusão de aventuras exóticas e peripécias complicadas, a descrição da realidade, ainda que pelo lado do pitoresco, certa configuração tipológica das personagens.

> romance inglês tem alcance social, e são geralmente, a pintura da vida íntima, a poesia do lar, os temas preferidos[92].

Estética Naturalista, como o próprio nome indica, é certamente a obra de teorização estética de maior projecção que o Naturalismo produziu[93]. Nela dedica Lourenço Pinto algumas observações a Júlio Dinis, com as quais concordamos aliás plenamente. Reafirmando a opinião de Reis Dâmaso, na precedência que lhe dá 'na moderna evolução da arte portuguesa', na determinação da ascendência inglesa do romance dinisiano, o autor de *Estética Naturalista* sublinha o facto de já se encontrarem no autor de *As Pupilas* «os traços gerais da fórmula, que mais tarde devia atingir um grau superior de desenvolvimento e maturação»[94].

Uma das razões que levaram Lourenço Pinto a esta conclusão, reconhecendo que Dinis estava, pelo menos, no caminho certo em direcção à escrita realista e naturalista, foi ter encontrado em certas figuras da ficção dinisiana, principalmente nas femininas, feição predominantemente idealista, o que não se coadunava de forma alguma com os postulados da nova doutrina que enunciava, de feição determinista e positivista.

Ainda a propósito do optimismo dinisiano, particularmente visível em *As Pupilas do Senhor Reitor*, afirmou não ser este um argumento suficiente que incompatibilizasse o romance com a fórmula naturalista, cuja amplitude o crítico aliás ressalvou. Tanto o pessimismo como o optimismo - questões que se prendem exclusivamente com o temperamento artístico do escritor - cabem nos cânones do Naturalismo,

---

[92] Reis Dâmaso, *Op. Cit.*, p. 517. Esta crítico insiste realmente na ideia de Júlio Dinis ter sido o primeiro representante da nova escola literária, pp. 518 e segs.

[93] Inicialmente, foram os artigos que a constituem publicados na *Revista de Estudos Livres*). A publicação em volume é do Porto, do ano 1884.

[94] J. Lourenço Pinto, *Op. Cit.*, p. 32

e, por isso, colocou de facto o Realismo de Júlio Dinis lado a lado com o Naturalismo de Zola. Decorrendo dos argumentos que invocou, aquele crítico defende que Dinis não deve ser considerado, por hipótese alguma, um romântico e menos ainda "um romântico romanesco"[95]. Foi a propósito do que preconizou acerca da personagem de ficção que as palavras de Lourenço Pinto reflectem os procedimentos adoptados na prática literária de Júlio Dinis:

> O artista estuda o seu personagem, [...] nos seus hábitos, nos seus actos, nos seus gestos, nas suas palavras, nos traços fisionómicos, em todas as suas relações externas com o meio ambiente, e o carácter, o temperamento, a alma ressaltarão, como que numa intuição luminosa, deste conjunto de circunstâncias extrínsecas[96].

Sampaio Bruno, pensador e crítico de reconhecido mérito, que presenciou a viragem do século, publicou em 1886 um volume de crítica intitulado *A Geração Nova*, onde, tal como o título sugere, deu conta da emergência de uma nova geração dissidente, que começou a afirmar-se a partir de 1865, geração que deixaria atrás de si um rasto "reformista", não só no campo das letras, como da política e também da vida pública. Neste grupo de reformadores, incluiu Sampaio Bruno o autor de *As Pupilas*, precisamente pela actividade literária que exercida na implementação e fixação do romance rural[97].

---

[95] «Antes de Balzac e Flaubert já existia a escola inglesa que iniciou no romance o sentimento da verdade singela e desataviada, a pintura da vida comum e vulgar. Esta escola que tem em Inglaterra por representantes Dickens, Foe, Fielding, Tackray [sic], e por iniciadores em Portugal Júlio Dinis, um precursor do naturalismo.», cf. *Estética Naturalista*, p. 61.

[96] *Idem*, p. 35.

[97] O capítulo XI, intitulado o «romance rural», *A Geração Nova*, Porto, 1984, é dedicado a Júlio Dinis, que Sampaio Bruno aliás introduz no capítulo precedente, o «conto rural». Celebrando o 10º ano do aniversário da sua morte, a revista *Branco e Negro* torna a publicar o estudo de Sampaio Bruno de 1886, com alguns cortes. Foi ainda no ano de 1884 que Silva Pinto se referiu, de passagem, a Júlio Dinis, a propósito da comparação feita por alguns críticos entre aquele ficcionista e Pedro Ivo, o qual não se lhe afigura ser senão um 'pálido reflexo' do autor de *As Pupilas*; Silva Pinto chega a considerar a

À literatura inglesa foi Dinis buscar o gosto pelo pormenor, a tendência para a filantropia e a recriação de caracteres originais, bem como certo discurso moralista e pedagogo. Estas seriam qualidades da ficção dinisiana, que a preferência por episódios tirados da vida comum e a dimensão humana de determinadas personagens menores vieram com toda a certeza reforçar.

Com relação às figuras secundárias da ficção dinisiana, Bruno apercebeu-se da evidente dimensão de humanidade que possuíam. Tal como tantos outros críticos depois dele sublinharam, essas figuras, nomeadamente os tipos sociais, impuseram-se, relativamente aos protagonistas, de forma inequívoca:

> [...] como [...] é maravilhosa a exactidão dos acessórios, a verdade do diálogo, a humanidade dos personagens secundários apanhados em flagrante, [...] no seu particularismo, evidentes, levantados de bloco, com os seus *tics*, como a repetição das anedotas em João Semana, com o seu jeito, com o seu ar. Isto é mesmo o que não permite aperceber, ao primeiro aspecto, essa realidade fluída que corre em toda a obra e que se condensa nas figuras principais, como Jenny, colorido figurino de brinde de pensionato[98].

O sucesso do romancista advinha pois da facilidade com que o público se revia na matéria ficcionada, 'a representação da sociedade viva', e essa foi conseguida através da criação de tipos. No reverso da medalha pode, no entanto, verificar-se 'uma idealidade fluída' que perpassa toda a obra. Disso se ressentem muitas figuras principais que

---

comparação entre ambos uma profanação, primeiro, relativamente à memória de Júlio Dinis, e, em segundo lugar, porque incitaria o referido romancista à prática de 'novos atentados', cf. «*O selo da roda* por Pedro Ivo», In *Novos Combates e Críticas, 1875 - 1884*, Porto, 1884, pp. 105 - 115.

[98] Sampaio Bruno, *Op. Cit.*, p. 117.

criou: “são excelentes, mas não vivem”, “chegam a ser odiosas à força de pureza moral”[99].

Estas e outras razões levaram Sampaio Bruno a integrar Júlio Dinis na “penosa iniciação do Naturalismo em Portugal”. Apesar de ‘bálsamo curante’, de ‘felicidade serena’ e de ‘idealismo genérico’, os romances dinisianos - verdadeiros estudos da consciência - fizeram a ponte entre a teoria antiga da novela e a concepção moderna do romance, onde a realidade se apresenta bem mais complexa, já que pretende abarcar, enquanto objectivo teórico, a vida na sua generalidade.

1.2.4. Hábitos de escrita e reflexos de índole autobiográfica

Moniz Barreto, considerado o pioneiro na aplicação da crítica literária de raiz científica, lançada por Taine, fez também uma breve, mas pertinente alusão a Júlio Dinis[100], em 1889. Sublinhou a intervenção do autor de *As Pupilas* no campo da ‘regeneração’ do romance português, mencionando que até então apenas se haviam desenvolvido o romance de aventuras e o romance histórico. As fragilidades de ambos deixaram caminho aberto para o surgimento do romance de costumes, que, na esteira do Positivismo, designa por romance de análise.

“Quadrinhos de género bem feitos” quanto a retratos e a mecanismos de sentimentos representados, negando a Dinis a capacidade de análise que a abordagem da influência do meio requer, o estudo das personagens, dos seus actos e ideias. Considera a psicologia dinisiana “fragmentária e destituída de prova”; derivando dos hábitos de

[99] *Idem,* p. 117. A propósito da paisagem dinisiana, Reis Dâmaso confirma o mesmo carácter genérico, esfumado, que Eça havia igualmente referido.

[100] *Literatura Portuguesa no século XIX*, 2ª ed., Lisboa, [s.d.], pp. 58-59; o art.º. foi também publicado em *Ensaios de Critica*, com prefácio V. Nemésio, 1944, pp. 103-104.

reflexão próprios de um homem “interior”, em vez da capacidade analítica que acompanha um verdadeiro psicólogo»[101]. Essa vai Bruno encontrá-la pela primeira vez em Eça de Queirós.

Abrimos um pequeno parêntesis para acrescentar que a actividade da crítica literária, enquanto esforço global, quase de escola, poderíamos acrescentar, começou a desenvolver-se com o Romantismo, tendo conhecido um florescimento durante o período que o Realismo e o Naturalismo vêm inaugurar. Por certo que já se haviam manifestado esforços individuais[102], todavia insuficientemente representativos para constituir um movimento. A partir do momento em que estão criadas as condições para que assim suceda, surge então uma série de nomes, alguns dos quais já aqui referidos, tais como Andrade Ferreira, Pinheiro Chagas, até Luciano Cordeiro, Moniz Barreto e Sampaio Bruno. O desejo de explicar a obra de arte em moldes científicos , à luz de doutrinas como o Determinismo e o Positivismo, tiveram certamente influência na formação de nova mentalidade crítica emergente.

Decorridos que foram vinte anos sobre a morte do romancista, foi publicado um longo texto na *Revista Ilustrada* com o título «Júlio Dinis». Algumas das conclusões a que o seu autor chegou parecem-nos um pouco insólitas, tendo em conta o tipo de argumentação apresentada. Que não foi realista, nem tão pouco paisagista ou, ainda, que não existe uma única descrição de paisagem em *As Pupilas*, são algumas das afirmações feitas de forma precipitada.[103]

Contra semelhante injustiça levantou-se Egas Moniz no estudo monumental que fez sobre o autor de *As Pupilas*. Não é possível aceitar

---

[101] Moniz Barreto, O*p. Cit.,* p. 104.

[102] Pensamos concretamente em Lopes de Mendonça, considerado por Prado Coelho, o único representante da crítica digno de realce no período anterior ao Realismo, cf. «Um crítico do Romantismo», In *A Letra e o Leitor,* 2ª ed., Lisboa, 1977, p. 95.

[103] Fernandes Costa, «Júlio Dinis», *Revista Ilustrada*, nºs. 35 e 36, Setembro de 1891, pp. 202-203, 208-209.

que Dinis não tenha sido um escritor realista, tomando como ponto de partida o 'ter fugido' às descrições no romance. Elas estão lá e as adaptações cinematográficas realizadas posteriormente assim o comprovam, tal como veremos.

As descrições existem tanto no cenário de *As Pupilas*, quanto na apresentação dos seus caracteres. Constituíram material aproveitado e devidamente trabalhado nas adaptações diversas que se fizeram da obra dinisiana. Entre elas, as versões cinematográficas ocupam um lugar de destaque compreensível. O talento descritivo do ficcionista não parece portanto poder ser posto em causa. A descrição esteve sempre presente na nova concepção estética que preconizou para o romance e a esta fórmula não escapou nenhuma das suas obras de ficção.

É certo que o grau de descrição varia, tornando-se recorrente em romances como, por exemplo, *Uma Família*, um texto predominantemente de observação e de análise de caracteres. Mesmo em *As Pupilas*, o romancista não deixa de retratar - através da descrição - cenas como o idílio de infância, o episódio da desfolhada que tem lugar num terreiro a céu aberto, ou, ainda, a apresentação da figura de João Semana cavalgando sob um sol escaldante, para apenas referir um reduzido número de situações que, desde logo, invalidam a opinião algo insólita anteriormente mencionada.

Também a imortalização da figura de João Semana, que, por exemplo, Roque Gameiro fez na forma de aguarela, releva do evidente pressuposto de que aquele artista terá por certo trabalhado sobre indicações fornecidas a partir da descrição que o romancista fez daquela figura singular da sua ficção. A intensidade plástica deste trabalho terá inclusivamente inspirado a realização do painel de azulejos da autoria de

Jorge Colaço[104], que se encontra na Escola de Medicina de Lisboa, uma merecida 'homenagem' ao velho médico de aldeia que *As Pupilas* imortalizavam.

Tudo leva a crer que a referida aguarela serviu de ponto de partida para a recriação daquela personagem nos diversos filmes de *As Pupilas,* realizados a partir do romance homónimo de Júlio Dinis. Assim o confirma também Egas Moniz, num tom algo amargo, que não esconde a decepção causada pela representação que seguramente considerou adulterada: «Indumentária e cenário do Minho, como os fantasiou o nosso primoroso aguarelista Roque Gameiro, na edição monumental de Leipzig.»[105]

Foi apenas de passagem que Teófilo Braga, defensor da nova orientação crítica que veicula o espírito positivista, se referiu a Júlio Dinis. A propósito da influência que identificou em alguns editores do Porto sobre determinados escritores, a quem faziam escrever de forma compulsiva, vemos implícita a censura à alegada postura que reconheceu como sendo a de Júlio Dinis. É por isso que o autor de *As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa* refere, sem rodeios, o caso de Gomes Coelho como o "homem de ciência que procura dar seriedade à invenção novelesca segundo o espírito utilitário do *Jornal do Porto*"[106].

Em 1906 surgia na revista *Serões*[107] um longo e curioso artigo da autoria de Antero de Figueiredo, no qual, entre outros assuntos, dava conta de diversas entrevistas realizadas com descendentes de familiares

---

[104] Veja-se a este propósito Albino Forjaz Sampaio, *Júlio Dinis, a sua vida e a sua obra*, Lisboa, 1925, [s.p.]

[105] Egas Moniz, *Op. Cit.*, vol. I, p. 313.

[106] Teófilo Braga, *Op. Cit.*, 1892, I, p. 264; por razões idênticas, invoca também o nome de Arnaldo Gama. Efectivamente, Cruz Coutinho foi o editor das obras do romancista e era também proprietário do J*ornal do Porto,* na época em que os romances eram publicados.

[107] «Júlio Dinis em Ovar», *Serões, Revista Mensal Ilustrada*, 2ª série, vol. II, nr. 8, 8 de Fevereiro de 1906, pp. 87 - 99.

e amigos de Júlio Dinis que deram a conhecer certos hábitos do romancista, tais como a preferência em escrever de noite, o absoluto recato de que necessitava, mas também os usos típicos da vida no campo, como as desfolhadas, as romarias e outros momentos da sociabilidade rural, alguns dos quais até presenciados directamente.

Ainda no mesmo ano e no mesmo periódico, são publicados um autógrafo e um inédito do romancista[108]. A carta fac-similada foi a que escreveu ao pai, dando conta da sua nomeação para o cargo de demonstrador que ambicionava havia já tempo. Alguns críticos sobrevalorizaram este documento pelo que ele revela de autobiográfico, nomeadamente, acerca das relações entre pai e filho, austeras, mas, ao que se sabe, sempre cordiais. Houve até quem reconhecesse nas relações entre duas personagens de *Uma Família*, Richard Whitestone e Carlos seu filho, um tipo de relacionamento em tudo semelhante ao que Júlio Dinis teria possivelmente vivido na realidade.

Relativamente ao outro documento que o periódico em causa transcreve - uma carta escrita do Funchal, em fase adiantada da doença - mantém-se o valor autobiográfico, acrescido do interesse literário. A percepção com que ficamos do estado de espírito do romancista é de um profundo desalento e melancolia, o *spleen* tipicamente dinisiano, já aqui referido de passagem. A carta contém as impressões acerca da Madeira, mais concretamente do Funchal, local onde foi procurar alívio para a tuberculose que o consumia. As mesmas impressões reflectem inegáveis capacidades poéticas, descritivas e de introspecção - «Quero mostrar-lhe

[108] «Júlio Dinis, um autógrafo e um inédito do grande romancista», *Serões [...]*, 2ª série, vol. III, nr. 14, Agosto de 1907, pp. 91 - 104. Deixamos ainda registado relativamente ao ano de 1910 um artigo que refere a representação de *As Pupilas* no teatro de S. João, no Porto, em 1868, na adaptação de Ernesto Biester, e, no qual se relata o incidente da identificação de Júlio Dinis entre os espectadores, cf. José de São João Novo, «Júlio Dinis no teatro», *O Tripeiro*, ano III, nr. 88, 1910, pp. 247 - 248.

a Madeira através das individualíssimas impressões que o meu espírito recebe nela», era assim que interpelava o seu destinatário.

Um crítico brasileiro[109] assinalou, com bastante propriedade, que o tom de melancolia profunda do escritor se concentra fundamentalmente na poesia, excessivamente triste e até sombria, mas também nas cartas que escrevia Funchal, em tom familiar, desabafando em desespero de causa quanto ao estado cada vez mais degradado da sua saúde.

Estes são os momentos em que melhor se capta a amplitude da melancolia dinisiana, misto de tédio e de desconforto românticos. Curiosamente, na ficção narrativa, não permaneceu o vestígio mais ténue daquele estado de espírito, a não ser na criação intencional de algumas figuras principais, imbuídas de tristeza profunda. É verdade que nos romances impera um estado de espírito de franco optimismo, como veremos oportunamente

Um “autor medicinal” - foi assim que Alberto de Oliveira se referiu a Júlio Dinis[110], ‘o Dickens autêntico’ das letras portuguesas, que soube sempre despertar interesse num público de mulheres e de gente jovem. Defensor de questões da cultura portuguesa e da arte popular, A. de Oliveira procedeu à reabilitação da obra e do vulto literário que Júlio Dinis foi e que os teóricos do Naturalismo e do Realismo, embora não houvessem certamente maltratado, comentaram com excessivo rigor e alguma condescendência. A propósito do carácter artificial que diversos críticos viram na obra do romancista, a mesma fonte contrapôs:

---

[109] Alceu Amoroso Lima, «Centenário de Júlio Dinis», *Revista da Academia Brasileira de Letras*, vol. xxxix, nr. 59, Rio de Janeiro, Janeiro a Junho 1940, pp. 219 e 213 - 221.

[110] Cf. «Jacinto e a 'Morgadinha dos Canaviais', In *Eça de Queirós, Páginas de Memória*, 2ª ed., Lisboa, 1919, cap. vii. A. de Oliveira faz uma curiosa aproximação entre *A Morgadinha dos Canaviais* e *A Cidade e as Serras,* verificando existir entre Henrique de Souselas e Jacinto de Tormes mais do que simples semelhanças. De acordo com as suas próprias palavras, foi levado a este confronto motivado pelo ‘culto condescendente’ que Eça manifestou por Júlio Dinis, e que ficou célebre através das palavras, já aqui referidas, ”viveu de leve, escreveu de leve e morreu de leve”.

> Quando em Portugal se jurava pela fé naturalista, não faltou quem visse em Júlio Dinis artifício e falsidade. Mas a verdade de então por sua vez parece mentira aos olhos de hoje. O que deve apenas dizer-se é que a visão das coisas se transforma conforme a idade dos olhos que as contemplam. Aos vinte anos vê-se e sente-se a vida tal como a retratou Júlio Dinis. Ilusão é o pseudónimo da mocidade, como desilusão o é da velhice. As proezas do coração, como as da imaginação só parecem inverosímeis àqueles em quem já secaram essas duas fontes de vida[111].

Um conceituado crítico e estudioso da literatura portuguesa, Fidelino de Figueiredo, classificou Júlio Dinis como um escritor de transição[112], alguém que fez a ponte para o Realismo. De entre as influências que nele confluíram, destacou Soares de Passos e os romancistas ingleses, dos quais teria Júlio Dinis recebido a intenção moralista e a simpatia pela vida simples. Assim, reconheceu no jovem romancista a faculdade de, a partir de episódios da vida comum, conseguir gerar toda uma complexidade de sentimentos. Quem procurar na leitura dos seus romances uma fidelidade fotográfica, encontra ao invés uma 'formosa falsidade'; por outro lado, a verdade ideal, quer dizer, a verdade artística e a beleza emocional, essas encontramo-las sobejamente em Júlio Dinis.

Se a observação que o autor de *As Pupilas* praticava em relação à realidade era 'preconcebida', se seleccionava para a esfera da observação apenas os aspectos do seu gosto, é neste ponto que Júlio Dinis se afasta do realismo convencional[113], aquele que não restringe o

---

[111] A. de Oliveira*, Pombos - Correios*, Coimbra, 1913, pp. 18-19.

[112] É na *História da Literatura Romântica* (1825-1870), Lisboa, 1913, pp. 246-253, que Fidelino de Figueiredo vai enquadrar Júlio Dinis; segundo o autor, é romântico o espírito que perpassa a sua obra, bem como determinada postura em relação ao viver campesino.

[113] «Júlio Dinis lido hoje», In *Torre de Babel*, Lisboa, 1925, p. 270, apesar de situada ligeiramente depois da data charneira que escolhemos, o ano de 1920 e uma vez que se trata de textos provenientes da mesma fonte, optámos por toma-los no seu conjunto.

campo de visão, mas que antes tudo abarca. Este é também o motivo por que, nos seus romances, não há indivíduos 'caracterizadamente maus', muito embora, do nosso ponto de vista, a afirmação não corresponda inteiramente à verdade, pois que são, senão uns devassos e uns corruptos, sem vontade, nem hipótese de regeneração, os fidalgos do Cruzeiro, as figuras mais sinistras que ficcionou e que destoam completamente no ambiente geral criado em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*?

No que respeita à capacidade de análise da interioridade de alguns protagonistas que Júlio Dinis, de modo inovador, revelou, Fidelino de Figueiredo conclui:

> A justeza da análise interna do solitário observador é atestada pela mestria com que nos descreve as meditações vagabundas de Daniel nas *Pupilas*, de Carlos e Manuel Quintino na *Família Inglesa*, o liame de associações de ideias e o quase imperceptível paralelismo dessa boémia com os cuidados dominantes dos cismadores[114].

Para terminar, devemos fazer referência obrigatória a Egas Moniz e à sua extensa obra sobre Júlio Dinis[115], já aqui mencionados de passagem. A mesma representa um esforço memorável na recolha de tanto material informativo, onde também se incluem dados acerca da vida pessoal do ficcionista.

A análise que empreendeu de diversos textos inéditos, este que é considerado o seu principal biógrafo, contribuiu para um melhor

---

[114] *Idem*, p. 278.

[115] Referimo-nos a *Júlio Dinis e a sua Obra*, Lisboa, 1924. Egas Moniz é responsável por uma série de prólogos que introduzem obras do ficcionista, como sejam os três volumes de *Teatro Inédito*, *Cartas e Esboços Literários* e pela publicação das próprias obras. As palavras introdutórias da obra de Egas Moniz couberam por sua vez a outro médico, Ricardo Jorge, que também se pronunciou sobre Júlio Dinis, embora mais reservadamente na «carta prefácio», O*p. Cit*., pp. I-XIX. Vale a pena referir ainda a obra de outro médico, Maximiano Lemos, *Gomes Coelho e os Médicos*, Porto, 1922, que, apesar de menor envergadura, em relação à de Egas Moniz, bastante se assemelha a esta, no que respeita a investigação da personalidade moral do romancista.

conhecimento das circunstâncias em que Júlio Dinis escreveu, bem como das pessoas com quem de perto conviveu e que sobre ele exerceram algum tipo de influência. Algumas delas terão estado precisamente na origem de diversas personagens da sua ficção, segundo a interpretação que fez de factos e de depoimentos tirados senão da vida real do romancista, pelo menos do tempo em que viveu, e que as suas cartas, em determinadas passagens, aliás, corroboram.

O facto de este médico e Nobel ilustre ter trabalhado com textos pertencentes ao espólio de manuscritos, parece-nos de inegável importância, fundamentalmente porque isso facilitou a sua publicação, dando a conhecer parte da obra, designadamente, os textos dramáticos (escritos durante a juventude e que constituirão os três volumes de teatro), um conto que Dinis não chegou a concluir, bem assim como excertos que retirou de dois manuscritos que terão estado na origem de *As Pupilas* e de *A Morgadinha* e nos quais já se sente o espírito que enforma os romances, ainda que apenas em fase embrionária.

Fazemos nossas as palavras que Egas Moniz proferiu a respeito da matéria nova[116] do ficcionista, que bem mereceu ser 'exumada dos rascunhos iniciais'. Tratando-se de um valioso indicador do estilo, do método de trabalho e da observação em Júlio Dinis.[117], conduziu a um conhecimento mais profundo da sua obra e da sua escrita, que a todos enriquece.

> Os romances de Júlio Dinis são a mais alta expressão do seu talento. Nunca os produziu de afogadilho. No seu valioso espólio literário encontram-se, quer entre os Inéditos já publicados, quer em outros

[116] Alguns desses textos manuscritos, tudo leva a crer que, pelo menos, os mais importantes, encontram-se publicados em *Inéditos e Esparsos*, *Serões da Província*, e, ainda, em *Cartas e Esboços Literários*.

[117] «Prólogo», In *Serões da Província*, Porto, 1947, vol. II. pp. 7-8.

> ignorados do público, resumos e duplicações dos seus trabalhos definitivos[118].

Por diversos motivos chamou Júlio Dinis a atenção da crítica do seu tempo, de colegas do mesmo ofício e de amigos, mais ou menos íntimos, de uma forma que poderíamos considerar profícua. Daqui resultou uma imagem positiva que deixou claro o mérito alcançado enquanto ficcionista, acentuando-se a novidade que os romances trouxeram, na recusa consciente de modelos convencionais e na simplicidade e coloquialidade de uma escrita, liberta de heranças temáticas e formais do passado.

[118] Egas Moniz, *Op. Cit*., I, p. 229.

2. IMAGENS E REPRESENTAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

> Se os arquitectos levantassem pirâmides e monumentos e desprezassem a construção de casas e outras edificações mais modestas, a civilização não lhes seria devedora de tantos benefícios. Um povo pode viver sem monumentos, mas não sem as construções que as primeiras necessidades da natureza exigem. (Júlio Dinis)

> O romance é um género de literatura essencialmente popular. É necessário que na leitura dele as inteligências menos cultas encontrem atractivos, instrução e conselho e que, ao mesmo tempo, os espíritos cultivados lhe descubram alguns dotes literários para que se possa dizer que ele satisfaz a sua missão. (Júlio Dinis)

2.1. - No contexto de uma época

O cenário historico-político em que se insere a ficção dinisiana, abrange o período de pós-Liberalismo, já regulamentado pela política do Fontismo, sendo de relativa estabilidade socio-económica. A mesma ficção era em parte responsável pelo aumento verificado no âmbito do público leitor, o qual, tendo criado novos hábitos de vida, exigia outras propostas de leitura, entre as quais a de um romance virado para o quotidiano se ajustava com grande propriedade. O longo reinado do romance histórico, centrado em valores e tempos do passado, parecia efectivamente não ter lugar na sociedade de uma burguesia nascente, cujos interesses se concentravam no presente, muito mais do que no passado.

Foi já referido que é indispensável contextualizar a ficção dinisiana, para que verdadeiramente seja possível captar a sua dimensão[1]. Júlio Dinis foi o primeiro romancista que inseriu as personagens que imaginou num mundo rural, cuja função excedia a de simples cenário de fundo[2]. Sabemos que o Realismo e o Naturalismo, na preocupação que manifestaram pela análise da vida social, tiveram que inserir o homem no seu meio específico. O mundo da ficção de Dinis retrata em parte esse mundo real em que viveu, mas também se afasta dele, na medida em que o recria por intermédio da imaginação. Trata-se afinal de uma condição intrínseca à própria escrita romanesca. Semelhante preocupação traduz-se e constitui-se nessa "aragem de objectividade"[3] que os romances tão bem representam, através do tratamento que fazem do quotidiano e da vida simples.

2.1.1. – Antecedentes de uma ficção

A intenção de observação de aspectos e cenários tirados da realidade mundana, já se havia insinuado anteriormente, ainda que de modo pouco evidente, a partir da década de 50. Antes de Júlio Dinis e da sua prática ficcional, que assentou na observância de costumes e de ambientes, a verdade é que tanto *As Viagens* de Garrett, como *O Pároco* de Herculano se constituíram nas primeiras tentativas românticas de

[1] A. J. Saraiva menciona a importância de Júlio Dinis na formação da mentalidade da classe média. Cf. «Júlio Dinis e a sua época», In *Para a História da Cultura em Portugal*, 2, Lisboa, 1979, p. 53.

[2] A. A. Dória, *A Vida Rural no Romance Português*, Lisboa, 1950, p. 14.

[3] F. de Figueiredo, «Júlio Dinis e a Ética Literária», In *Homenagem da Faculdade de Medicina do Porto*, 1927, p. 66.

romances de costumes[4]. E, apesar de não terem deixado seguidores imediatos, traduziram já o propósito de observação de ambientes "reais", o qual acaba todavia por perder-se, parcialmente, no meio de tantas outras intenções.

É já possível encontrar, nas obras mencionadas, algumas referências à paisagem e à natureza, de uma forma ainda não totalmente dessubjectivizada. Por isso, acontece ainda com frequência a natureza ser considerada um simples motivo para evocação de acontecimentos passados (tendência tipicamente romântica), a par de outras tentativas de exploração de um tempo presente, através de alusões a tradições e costumes de origem popular. O ascendente romântico acentuado que pesa, por exemplo, no caso de *As Viagens*, e na própria figura do pároco, impediu que tais obras se constituíssem romances de observação da realidade na sua acepção mais ampla. Neste sentido, distanciam-se dos romances do autor de *As Pupilas*, o qual, um tanto paradoxalmente, elegeu como seus modelos literários precisamente aquelas duas figuras.

Sabemos que o pároco de Herculano foi precisamente a figura que serviu de inspiração ao Reitor de *As Pupilas*:

> Este romance, é a realisação [sic] d' um pensamento, filho das impressões que, desde a idade de doze anos tenho recebido das sucessivas leituras do *Páraco d' Aldeia*. O meu reitor não fez mais do que seguir, a passo incerto, as fundas pisadas que o inimitável tipo criado por V. Exª. deixou na sua passagem (*Inéditos e Esparsos*, II, p. 126)[5].

[4] A. J. Saraiva, «Júlio Dinis e a introdução do Romance Moderno em Portugal, In *História Ilustrada das grandes literaturas,* vol. VIII; *Literatura Portuguesa,* I, Lisboa, 1966, p. 187.

[5] Egas Moniz esclareceu que terá sido devido à influência de Herculano que Júlio Dinis tentou o a elaboração de um drama histórico, o qual deixou todavia incompleto. Julgamos que a sua maior aptidão literária estava canalizada para a composição de romances de costumes, como o próprio reconheceu.

Embora tivesse sentido que de alguma forma urgia dar um cunho de ‘actualidade’ ao romance da época, Herculano não conseguiu libertar-se da tradição romântica, voltada para o passado e para a sua reconstituição histórica, vivendo de evocações, mesmo quando, por vezes, recorria a certo pitoresco e cor local, como fez em *O Pároco da Aldeia*. As personagens, dotadas de pouca vida própria, são figuras cujo relevo é alcançado, unicamente, através do seu desempenho, numa trama solidamente concebida; apresentam-se todavia ‘descaracterizadas’ e sem individualidade marcante:

> [...] mesmo quando saía do mundo da história para os seus tempos de meninice, n’ *O Pároco*, retratando personagens do vivo, Herculano parece evocar um mundo desaparecido [...]».[6]

A prevalência do romance histórico, enquanto subgénero muito acarinhado pela literatura romântica, com tudo o que isso acarretava de medieval e de exótico, não ultrapassaria contudo a segunda metade do século; a austeridade de ambientes, a solenidade de certas personagens, a teatralidade dos diálogos e das cenas, movimentadas, melodramáticas e algo inverosímeis, e a busca, enfim, de tradições que aquele público leitor desconhecia completamente, já não eram suficientes para captar a atenção do mesmo de forma sistemática e vigorosa.

Como oportunamente acrescenta António José Saraiva, não fazia muito sentido que, numa época em que se verificava a desagregação da nobreza, posta em causa pela própria Revolução Liberal e pela política da Regeneração, a literatura insistisse em fazer reviver as glórias passadas dessa mesma nobreza. O caminho estava portanto aberto - e politicamente autorizado - ao surgimento de um tipo novo de literatura, mais actual e mais em conformidade com as questões contemporâneas,

---

[6] A. J. Saraiva, *Herculano e o Liberalismo em Portugal*, *apud História Crítica da Literatura Portuguesa*, *O Romantismo*, Lisboa, 1993, p. 127.

caminho este que Júlio Dinis iria percorrer, ciente, como acreditamos que estava, da responsabilidade que impendia sobre as suas produções futuras.

De forma descontínua e isolada foi como prosseguiram as tentativas de criação de um romance dito de "actualidade", que fixasse a realidade contemporânea numa perspectiva social e humanizada, que contemplasse também o tratamento dos costumes, num apelo claro também à abordagem etnográfica de um povo. A este propósito, já houve quem inclusivamente afirmasse que Dinis foi o romancista mais etnográfico e folclórico de sempre[7], aspecto que, por sua vez, tem sido insistentemente explorado em todos os tipos de adaptações que, ao longo dos tempos, foram feitas a partir dos seus romances.

Voltando ao contexto que antecede o aparecimento dos romances de Júlio Dinis, ainda anterior a 1850, houve outras tentativas, sem rumo muito definido, que procuram encontrar uma nova fórmula para dizer a actualidade. Destacamos, entre elas, *As Memórias de um Doido,* de Lopes de Mendonça, uma figura de considerável importância na cultura da época, não só como impulsionador de novos rumos para o romance português, mas também para a crítica literária.

Associando ao romance a intenção de estudar o homem na sua componente humana e social, os romancistas do final dos anos 50 estão imbuídos de um idealismo humanitário. Os mesmos desígnios são também visíveis em Júlio Dinis. Devido a certos aspectos inovadores, entre os quais a preferência por certo lado mais rude da realidade, a par da tentativa de caracterização de personagens e de espaços, o romance

[7] L. Chaves, «Júlio Dinis no campo da etnografia (notas)», *Boletim Cultural,* Porto, Câmara Municipal do Porto*,* vol. II, fasc. IV, 1939, pp. 547-558.

de Lopes de Mendonça pode ser considerado «o primeiro documento típico duma corrente realista filiada em Balzac e Eugénio Sue [...]»[8] .

Outro sinal de modernidade presente neste "aprendiz de romancista", assim se lhe referia José Augusto França[9], é certa tentativa de autocrítica que leva a cabo em *Memórias de um doido*. Também Prado Coelho comentou a este propósito que o autor de tais *Memórias* se teria antecipado inclusivamente a Camilo, em *Vinte Horas de Liteira*, e, em certa medida, até mesmo aos pensamentos de doutrinação estetico-literária concebidos por Júlio Dinis, cerca de quinze anos mais tarde. No entanto, julgamos que a clareza das propostas enunciadas pelo nosso romancista, a ausência de incursões de natureza assumidamente autobiográfica, bem como de apreciações gerais a propósito da nossa literatura dentro dos próprios romances, tornam o seu projecto ímpar e verdadeiramente inovador.

Podem ainda acrescentar-se a estas primeiras tentativas de escrita romanesca alguns romances de Arnaldo Gama, entre os quais *Paulo, o Montanhês*, que apesar do título sugestivo apresenta características ainda predominantemente românticas. Lembramos que, na mesma altura em que este romancista enveredava por meio de complicadas intrigas, já provavelmente Júlio Dinis tinha na forja o seu projecto conjunto para *As Pupilas* e para *A Morgadinha*. Perto das intrigas agitadas de Arnaldo

---

[8] J. do Prado Coelho, «Um crítico do Romantismo: António Pedro Lopes de Mendonça» In *A Letra e o Leitor*, Lisboa, 1977, p.91. Lopes de Mendonça chega efectivamente a lamentar o desinteresse dos Portugueses pelo "tratamento dos caracteres e da vida social", deixando no ar o desafio para um conhecimento mais profundo da sociedade, do homem e das causas 'psicológicas' que o movem.

[9] A. P. L. de Mendonça, *Memórias de um Doido*, Lisboa, 1982, (1ª ed. 1848), introdução de José Augusto França, pp. 9-49. Apesar das duas versões que conheceu, a fraca implantação ficou a dever-se à hibridez de um género ainda mal definido e inseguro, no tratamento descontínuo de personagens e ambientes.

Gama, o projecto calmo e idílico de Júlio Dinis desenhava-se comparativamente como "um filme em câmara lenta".[10]

Não obstante os exemplos anteriormente referidos, a todos estes romances faltava basicamente um referente 'verosímil', um enquadramento convincente da figura humana, com uma dimensão individual bem delineada, um fundo de verdade e um verdadeiro sentimento da Natureza, não raras vezes substituído ainda pela alusão ao pitoresco ou pela simples reprodução de estereotipados quadros idílicos, sentimentais e de índole romântica.

A plena consistência do enredo ficcional, a organização da trama em torno de um complexo universo passional viria a lume só com Camilo Castelo Branco e não antes. Contudo, a maneira sentimental explorada por este romancista para fazer a análise de personagens e de sentimentos, em tudo divergiu da 'fórmula' encontrada por Júlio Dinis. Sabemos que o autor de *As Pupilas* manifestou uma reacção de comedimento de sensibilidade contra a impetuosa novela *Amor de Perdição*.

Ainda relativamente aos romances de Camilo, Oscar Lopes defende a opinião de que, apesar de o romancista ter concentrado os seus esforços na produção de uma intriga amorosa sustentada por sentimentos violentos, podem contudo descortinar-se na sua ficção largas fatias da sociedade da época. Não raramente, segundo ainda a mesma fonte, o dramatismo das cenas alterna efectivamente com a vivência do quotidiano[11]

---

[10] Oscar Lopes, *Álbum de Família*, Lisboa, 1984, pp. 22-26. A par das tentativas de Arnaldo Gama, podem também referir-se as de Coelho Lousada. Ainda no campo "experimental" desta ficção que procurava descrever o Homem e o meio, deve referir-se o nome de Júlio César Machado, outro folhetinista, também seguidor de Lopes de Mendonça.

[11] O. Lopes*, Op. Cit*., pp. 19-22.

2.1.2. - Os *Contos* de Rodrigo Paganino

O ideal da vida rústica e a simplicidade do viver no campo encontraram nos *Contos do tio Joaquim*[12], obra única do autor, a forma mais inovadora de representação da realidade e da vida. Publicada em 1861, ou seja, sensivelmente cerca de seis anos antes de *As Pupilas*, vai a mesma obra exercer considerável influência na consolidação do gosto literário de Júlio Dinis, o que a torna, por conseguinte, referência obrigatória. Poderia inclusivamente ter passado despercebida na época, se Júlio Dinis não se tivesse referido a ela com tanto entusiasmo[13].

Pelo lado 'rústico' que os *Contos* pretenderam ostentar, e porque estão imbuídos de idealismo, não podiam ainda ser classificados de realistas, na verdadeira acepção do termo, embora fosse novidade a origem da sua temática campesina e embora a linguagem já recorresse frequentemente a diálogos de relativa simplicidade. Por outro lado, não deve ser considerada obra de índole romântica, uma vez que Paganino procurou assuntos tirados da vivência do quotidiano. A própria intenção de escrever uma obra que todos entendessem, pela sua feição 'popular' e também na forma didáctica que o relato assumia, encaminhavam os *Contos* muito mais no sentido de uma escrita nova do que tradicionalista.

Os Contos de Paganino reportam-se, tanto quanto o conhecimento do seu autor o permitiu (já que parece nunca ter vivido no campo), à vida

[12] Consultámos a 3ª. ed., Lisboa, 1900. Na introdução de Júlio César Machado, escrita em 1861, para a 2ª ed., pode ler-se que o valor do romance não está propriamente na fábula, mas antes no traçado dos caracteres, na precisão do esboço de sentimentos e também no tratamento dos costumes; o 'realismo' das personagens advém, segundo a mesma fonte, da espontaneidade com que foram criadas, cf. *Idem*, pp. 6-8.

[13] O ideal de vida rústica acompanhou o romancista desde sempre; confirma-o, entre outras, a frequente alusão ao rouxinol, pássaro que aparece sempre associado ao campo em Júlio Dinis, cf. cartas de Diana de Aveleda, In *Cartas e Esboços Literários*, pp. 89-90.

simples e ao ideal 'rústico' e campesino[14], através da utilização de uma linguagem que se pretendia simples e 'desempolada'. Este objectivo, segundo os entendidos, não o conseguiu o autor todavia alcançar. A obra traduz ainda a implantação de um tipo de literatura popular perfeitamente inovador no seu tempo. O que verdadeiramente terá chamado a atenção de Rodrigo Paganino foi o próprio Homem, a sua relação com os outros e com a vida, numa perspectiva mais humanizada e globalizante, que transcendia já em larga medida as preocupações românticas, subjectivas e marcadas por um individualismo acentuado. Daí o Realismo ser considerado nos seus primórdios fundamentalmente subjectivo já que a observação empreendida resultava de percepções individuais da realidade e do meio circundante.

De feição pragmática, a obra de Júlio Dinis aponta (por vezes, demasiado subtilmente) para uma renovação social e humanitária. Como frequentemente se interrogava: «Pois não é certo que as belas artes têm uma missão social a preencher?»[15]. À semelhança de Paganino, pretendeu também dirigir-se essencialmente ao povo rural e urbano, quer dizer, às camadas menos cultas da sociedade, às mulheres e às crianças, a todos aqueles, enfim, que, identificando-se com a sua ficção, dela pudessem extrair a intenção pedagógica que lhe estava subjacente, aproveitando os seus ensinamentos. Curiosamente, sabemos que semelhante pragmatismo não se aplicava ao modo como o romancista encarava os benefícios materiais da escrita A avaliar ainda por palavras suas, o desapego que sentia em relação ao mundo material era considerável[16]:

---

[14] Tio Joaquim, era assim se chamava o contador das histórias. Foi com a intenção de o homenagear que R. Paganino resolveu recorrer aos *Contos*, fazendo da sua matéria assunto para um 'bom livro'.

[15] "Cartas para a minha família" de Diana de Aveleda, *Op. Cit., p.* 241.

[16] Na perspectiva de uma eventual deslocação à Madeira em busca de melhores ares para o seu mal-estar, Júlio Dinis comentava em carta a Custódio Passos: "A única

Como se, desde o momento em que me resolvesse a fazer da literatura modo de vida, - confessava o autor das *Pupilas* - eu, *ipso facto*, me não tornasse incapaz de escrever duas linhas» (*Cartas e Esboços Literários*, p. 132);

2.1.3. - A imprensa periódica na divulgação de um género

Com o aparecimento dos jornais diários nas primeiras décadas do século XIX, cujo objectivo era satisfazer o desejo de leitura, por um lado, e o de fornecer informação, por outro, surgiu simultaneamente o folhetim, que, apesar da fraca qualidade atingida nos seus primeiros tempos, rapidamente alcançou enorme sucesso entre um público leitor cada vez mais numeroso e heterogéneo, consequência do próprio progresso social. O seu alargamento súbito foi de certo modo prejudicial à qualidade desta abundante produção ficcional[17]. Lançando mão de aventuras numerosas e emocionantes, de tom melodramático e por conseguinte de fraca referencialidade, depressa conquistaram numerosos adeptos, originando a sua rápida implantação.

No meio desta literatura florescente, publicavam-se também, paradoxalmente, romances como *As Pupilas*, *Uma Família*, *A Morgadinha* e *Os Fidalgos*.[18] A avidez com que foram recebidos é também um bom indício da necessidade que o público sentia de leituras com mais

---

dureza que lhe encontro é a despesa, que não é pequena; mas quem anda como eu tão desapegado ao dinheiro, o sacrifício de algumas economias não é o mais custoso", cf. *Cartas e Esboços Literários*, p. 130.

[17] V. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Lisboa, 1996, pp.682 e segs.

[18] Garrett, Herculano e tantos outros escritores tiveram as suas obras inicialmente publicadas em folhetins de jornais e revistas da época. A publicação folhetinesca não se reveste necessariamente de conotação negativa, com afirma Carlos Reis, mas revela antes a existência de um público dotado de hábitos de leitura já considerados regulares, cf. *Introdução às Viagens na Minha Terra*, 3ª. ed., 1993, pp. 39-40.

qualidade, com as quais se identificasse, e que denotassem a realidade próxima representando a vida nos seus aspectos comuns.

O folhetim narrativo, pela sua extensão e volume, obedecia a certos preceitos formais, particularmente no que diz respeito à técnica de construção e de publicação: a divulgação fragmentada em cenas ou episódios, bem como uma estratégia premeditada quanto ao relato dos factos, impôs, de modo inevitável, a esta forma de romance características próprias, tais como a forma como o narrador conduz a revelação dos factos e a sua própria postura dialógica em relação a um eventual narratário.[19] O romance folhetim acabou por constituir um subgénero do romance, devido às características específicas de que se revestiu.[20]

A par dos folhetins, verificou-se, ainda na mesma época, a eclosão de inúmeras revistas, muitas das quais de carácter literário, tais como *O Panorama* e a *Revista Universal Lisbonense*, para mencionar apenas algumas das principais. Tanto os folhetins, como as revistas, tiveram portanto grande importância na divulgação da ficção já existente, quer através da publicação das obras, quer acolhendo nas suas páginas as críticas de teor estético e literário de que eram alvo. Nem sempre de tom favorável, não raramente acontecia serem estas críticas causadoras de ressentimentos pessoais, fruto de brios literários publicamente enxovalhados. Lembramos a crítica feita a *As Pupilas* por Andrade Ferreira, aqui já referida, e que Camilo terá acolhido em revista literária que, ao tempo, dirigia.

---

[19] *Idem,* p. 40. Retomaremos o assunto posteriormente. Jogando com a expectativa em que o leitor era deixado pelas sucessivas interrupções impostas pela periodicidade dos mesmos, era com grande avidez que os folhetins eram lidos, segundo testemunhos da época.

[20] C. Reis, «A atracção fatal: sobre a telenovela como ilusão e verdade», *Discursos, estudos de língua e cultura portuguesa*, Lisboa, Maio de 1995, nr. 10, p. 28.

2.2 - Um percurso a sós: o desejo de renovação literária

Preparando de certa forma os antecedentes da revolução literária, política e social, que a jovem geração coimbrã iria protagonizar no começo dos anos setenta, pensamos que a influência estetico-literária, que Júlio Dinis exerceu nos anos precedentes merece ser revista e redimensionada no sentido de não se ver na sua obra apenas uma modesta contribuição que preparou o terreno para o surgimento da 'nova ideia' literária, mas um trabalho elaborado criteriosamente e já potencialmente detentor desse 'novo espírito', o mesmo que constituiu e desenvolveu o gosto pelo Realismo / Naturalismo no nosso país.

A colaboração que prestou, numa postura consciente de isolamento - mas não de alheamento - em relação ao cenário literário da época e a "essas renhidas controvérsias" que confessava nunca ter podido levar a sério, achando até, como dizia, muita graça ao empenho que os críticos por elas demonstravam[21], deve ser igualmente considerada.

Desvinculado de confrontos literários, dizíamo-lo, as únicas 'polémicas' em que Júlio Dinis se viu envolvido foram apenas aquelas que só muito acidentalmente alguma da sua correspondência gerou, como teremos oportunidade de referir a propósito de Diana de Aveleda, o pseudónimo feminino de Júlio Dinis. Não tendo sido substancialmente relevantes os conteúdos envolvidos, ficaram circunscritas à época, não chegando a fazer história.[22].

---

[21] Carta de Diana de Aveleda, "A um Redactor do Jornal do Porto", publicada em Maio de 1864, cf. *Op. Cit.,* p. 180.

[22] Pensamos concretamente na polémica que não chegou a ir além de uma carta-resposta dirigida a Ramalho Ortigão, assinada por Diana de Aveleda, como veremos

Eduardo Lourenço chamou a atenção para a importância do carácter social, no contexto da ficção dinisiana, resultado de uma observação privilegiada e de determinada postura moderna que assenta numa necessidade de mais conhecer e mais analisar. Por isso, assegura-nos, o Portugal dos finais do século XIX parece-se muito mais com o país que o autor de *A Morgadinha* retrata na sua ficção do que com o Portugal de Eça[23].

Contudo, o Portugal de Júlio Dinis ainda não é senão uma 'realidade nacional', uma espécie de repositório onde se guardam valores prezados ,então, como pátria, nação, trabalho, hierarquia social, religião, entre outros, eles próprios constitutivos da ideia de Portugal. Este é um dos aspectos presentes na ficção dinisiana que, como veremos, lhe trouxe valor acrescentado, quer dizer, permitiu que por esse motivo fosse divulgada e os seus ecos ampliados, como se verificou de facto suceder com a produção de diversos filmes todos eles adaptados dos romances de Júlio Dinis.

O desejo de renovação literária que a captação da realidade circundante, por meio da observação directa, vai viabilizar, assim como determinada postura estetico-literária que Dinis expôs de forma inovadora e clara em textos doutrinários da sua lavra[24], a par de certos procedimentos narrativos, decorrentes dessas mesmas ideias, pouco comuns na época, constituem aspectos que o aproximaram muito mais da *nova* ideia literária do que o identificaram com a anterior concepção,

---

[23] E. Lourenço, *Labirinto da Saudade*, Lisboa, 1982, p.82. A motivação para considerar Portugal enquanto realidade 'historico-moral' já vem de A. Garrett e de A. Herculano. Embora chegue à conclusão acerca da importância da obra de Júlio Dinis, pela problematização que o romancista fez de questões importantes referentes ao país e à época em que vivia, E. Lourenço menciona Garrett como o antecessor do autor de *As Pupilas* na visão problematizada que empreendeu do Portugal do seu tempo.

[24] Veja-se «Ideias que me Ocorrem», textos de publicação póstuma, reunidos em volume pela primeira vez em *Inéditos e Esparsos,* em 1910; foram posteriormente incluídos em *Serões da Província*, vol. II., 1947, por iniciativa de Egas Moniz.

vinculada ao Romantismo, ao romance histórico, evocativo de um tempo passado, ou mesmo ao romance de imaginação, recheado de peripécias e de situações complicadas.

Foi desta realidade que o romancista pretendeu dar conta, aliada à constante busca da verdade nas descrições que faz de espaços e de ambientes, de personagens e de situações. Num cenário que de certa forma idealizou, por motivo da sua própria compleição moral, as personagens e os ambientes criados convivem serena e harmoniosamente, numa lição que o romancista aprendera do próprio Liberalismo.

Conduzido por um incontornável impulso pedagógico, fruto também dos tempos em que viveu, Júlio Dinis procurou um certo retorno à vida simples, uma espécie de regresso às origens, em que o campo e a vida rústica simbolizavam autenticidade e ao mesmo tempo idílio; o campo tornara-se como que "uma pessoa de juízo" (*Cartas e Esboços Literários*, p. 247), e seria junto dele que procuraria refúgio social e literário.

É bem verdade que a realidade abarcada pela observação feita, e que, por conseguinte, os seus romances reflectem, não abrangeu todos os aspectos sociais e humanos que representa. Afastando, à partida, da esfera de observação, os aspectos mais repugnantes e desagradáveis que a compunham, de cuja existência tinha contudo perfeita consciência, Júlio Dinis encarou a vida por um prisma particular, através do qual percepcionou uma realidade tranquila, quase perfeita, quase verdade, quase real, de imagens e de figuras maioritariamente simpáticas.

Na propensão manifestada para a análise de sentimentos e de afectos humanos, o romancista já foi inclusivamente considerado como o continuador da novela sentimental *Menina e Moça* e o seu espírito

comparado ao de Bernardim Ribeiro,[25] atendendo ao elevado índice de sensibilidade comum a ambos.

É importante assinalar que ao longo de toda a ficção dinisiana transparece a ascendência social do médico-romancista, vinculado à burguesia nascente sobre a qual assentava então a renovação social e económica do País. A visão que tinha da realidade e que, em certa medida, não deixa de ser algo utópica, porque foi excessivamente ingénua, era limitada por essa mesma condição social, acrescida da crença que o Liberalismo instaurara de que a harmonia universal, enraizada num forte optimismo e confiança no Homem, anularia ou, pelo menos, nivelaria com mais justiça as desigualdades sociais. Não é por acaso que os estratos da sociedade que a ficção dinisiana abrange, os únicos que verdadeiramente interessaram à sua "análise", se reduzem à aristocracia e à poderosa classe emergente, a burguesia, a única capaz de levar a cabo a regeneração do país.

A propósito dos hábitos de escrita, aproveitamos para referir que a mesma era, para Júlio Dinis, um acto solitário e de recolhimento. Temos conhecimento, através das cartas que escreveu, de momentos em que ocorreram exemplos de indiscrição literária, os quais o perturbaram profundamente, afectando a sua inspiração e inibindo a sua produtividade. Assim o confessou relativamente a ocorrências que tiveram lugar enquanto escrevia *A Morgadinha*[26].

Era hábito seu escrever rascunhos e trabalhar papéis e notas avulsos, em que esboçava os planos nucleares das histórias ficcionadas e delineava, ainda que a traços muito gerais, personagens e cenários da

---

[25] Veja-se a este propósito Eduardo Lourenço, *O Canto do Signo*, Lisboa, 1993, p. 222, o qual designa Júlio Dinis como o romancista do amor, o parente mais próximo de Bernardim, e, ainda, José Régio, "Sobre o romance de Júlio Dinis" e "Júlio Dinis no romance português", In *Crítica e Ensaio / 2,* [Lisboa], 1994, pp. 75-80, 81-85 e 555.

[26] Cartas de Júlio Dinis, cf. *Cartas e Esboços Literários*, pp. 44-45 e 74-75.

sua ficção. O método revela também o cuidado que punha na escrita, na preparação dos ambientes, das cenas e na caracterização das personagens. As palavras pronunciadas por Egas Moniz são, uma vez mais, elucidativas a este respeito:

> Júlio Dinis trabalhava cuidadosamente os seus romances. Cenas primitivamente delineadas eram, em seguida, reduzidas ou alteradas, quando não eram por completo refundidas ou abandonadas. O estudo das personagens não saía logo perfeito. Temos a impressão de que alguns dos primeiros tipos tomados por modelo, chegaram a ser substituídos por outros que melhor podiam desempenhar o papel que lhes era distribuído. Outras vezes [...] [juntava] na mesma personagem qualidades que tinha apreciado em várias pessoas.[27]

Além do esboço que deixou de um romance histórico, único dentro do género, e que de algum modo nos leva a pensar na influência que Herculano terá efectivamente exercido sobre o romancista,[28] ficou também o esboço de outro conto, que foi assim mesmo publicado.[29]

Sabemos igualmente da existência de dois manuscritos, parcialmente reproduzidos por Egas Moniz em *Serões da Província,*[30]

---

[27] E. Moniz, *Júlio Dinis e a sua obra*, Lisboa, 1924. II, p. 92.

[28] I. Stern sublinhou a influência que eventualmente Herculano, mas também Walter Scott terão exercido sobre o autor de *As Pupilas* e na recriação que no presente contexto fez de cenários e ambientes medievais. cf. *Júlio Dinis e o romance português (1860-1870)*, Porto, 1972. O romance histórico a que aludimos passa-se na corte de D. João II e recebeu por título *A Excelente Senhora*; contudo Júlio Dinis não avançou para além dos dois primeiros capítulos.

[29] O autor intitulou-o «Esboço de um programa para o conto "A vida nas terras pequenas"», *Cartas e Esboços Literários*, pp. 349-356.

[30] E. Moniz, *Op. Cit.,* II, pp. 66-188, refere os trechos extraídos dos dois manuscritos referentes aos romances *As Pupilas* e *A Morgadinha*. Intitulou-os «D. Doroteia», «As duas manas», «A chegada», «Valentim», «O pequeno Angelo» e «Apresentação», mas não coincidem com os capítulos ou cenas dos romances em causa, nem tão pouco com os títulos que Egas Moniz lhes dá na sua obra; servem todavia para ilustrar o esboço prévio de certos caracteres, alguns dos quais acabaram até por não integrar o elenco das personagens dos romances; outros sofreram alteração de nomes, mantendo-se as características básicas que nos permitem reconhecê-los, outros, ainda, apresentam-se diferentes da sua versão final. São contudo importantes pela preocupação que revelam na cuidadosa constituição por que passam as figuras da ficção dinisiana, cf. *Serões da Província II*, pp. 55-104.

cujo conteúdo foi de algum modo aproveitado para *As Pupilas* (parte em que o romancista previamente delineou a figura de João Semana) e em maior escala utilizado em *A Morgadinha*[31]. Segundo ainda o biógrafo do romancista, também a segunda parte de *Os Fidalgos* denuncia, pelas muitas rasuras que apresenta, o processo lento e progressivo que a escrita ficcional representava para Júlio Dinis e para a qual contribuía, certamente, o adiantado estado da sua doença.

A extrema coerência entre os princípios ideológicos postulados na sua escrita e os valores axiológicos intrínsecos ao seu carácter, conduziram à forte identificação do ficcionista com aquilo que escreveu. Chegou mesmo a confessar haver poucos momentos de felicidade absoluta na sua vida comparáveis àqueles em era absorvido pela escrita de um romance:

> Consigo às vezes ver tão distintos os personagens que criei, que parece-me chegar quase a convencer-me de que eles existem. E com essa gente - acrescentava - dou-me tão bem!" (*Cartas e Esboços Literários*, pp. 150/151).

Esta "impressão geral de ineditismo"[32] que os romances de Júlio Dinis causavam e que em boa parte se revia nessa identificação plena com o universo ficcional, principalmente através de algumas figuras que criou, foi um sentimento partilhado por muitos entusiastas dos seus romances. As personagens ficcionadas identificavam-se com o romancista, facto que terá sido considerado um atractivo por muitos admiradores da sua escrita.

---

[31] "São dois trabalhos incompletos, sendo um em parte a cópia do outro, [...]" cf., *Op. Cit.*, II, 68, mas, prossegue "são preciosidades literárias do romancista que só por si valia a pena trazer a público [...] Julgamos que foi este um dos primeiros esboços do romance *A Morgadinha*", *Idem*, p. 83. É ainda neste segundo manuscrito que surge a referência ao médico de *As Pupilas*, João Semana, o que comprova que as personagens dos diferentes romances andavam efectivamente misturadas nestes estudos preparatórios.

[32] J. Luso ,«Júlio Dinis» , *Revista da Academia Brasileira de Letras*, pp. 222 - 228.

Referindo-se ao romance de Júlio Dinis como a "uma das mais sólidas instituições"[33] do século, Vitorino Nemésio chamou a atenção para a faceta da autenticidade do romance dinisiano, a qual, por sua vez, dificilmente lhe aparecia no romance de Eça:

> Falta a Eça de Queirós a adesão pessoal que Júlio Dinis sempre deu ao que romanceou. Acreditar numa intriga, comover-se com ela, faze-la sua [...][34].

Foi também a solidariedade profunda entre romancista e universo romanesco que tornou, por vezes, a sua ficção aparentemente algo ingénua. O 'excesso de candura', que punha na configuração da sociedade que imaginava, consistia num quase obstáculo que não pretendia (nem queria) transpor. Como consequência, alguns trechos da ficção ressentem-se precisamente de falta credibilidade e verosimilhança.

Que o acto de escrita representava para Júlio Dinis um momento de absoluto recolhimento e de discrição, já aqui o dissemos. Ainda a propósito do seu carácter introvertido, sabemos que chegou a preterir os aplausos do público por momentos de recato íntimo. Em carta escrita a seu amigo Custódio Passos, Gomes Coelho confessava:

> [...] o dia em que principio a perder o interesse por a gente que figura nos meus livros é aquele em que os entrego a público. Havia de suceder-me o mesmo se educasse uma filha. Procuraria casá-la bem, mas o dia do casamento seria para mim o de um cruel desprestígio (*Cartas e Esboços Literários*, p. 151).

Ainda relativamente ao acto de escrita, depois de publicada a obra não havia lugar para mais alterações, o que equivale a dizer que de umas edições para outras não concebia a possibilidade de alterações do texto.

---

[33] «O Romance de Júlio Dinis», *Homenagem da Faculdade de Letras*, In *Revista da Faculdade de Letras*, *de Lisboa,* Separata, ano VII, 1941, pp. 388 - 394.

[34] «Júlio Dinis e Eça de Queirós», In *Ondas Médias*, *Biografia e Literatura,* Lisboa, 1945, pp. 315 - 316.

A ideia de que o público recebesse, numa segunda edição, um texto em tudo idêntico ao da primeira[35], parecia-lhe perfeitamente legítima.

A precocidade literária de Dinis é um dado biográfico que merece ser assinalado: «Os primeiros factos da minha existência literária remontam aos onze anos» assim o confessa o próprio romancista.[36] Também o gosto pela arte dramática se desenvolveu nele desde cedo, tendo inclusivamente feito parte em 1856 de um grupo de amadores, facto que também já aqui referimos de passagem. Existem testemunhos de que, nesta fase, Júlio Dinis tenha aí desempenhado papéis femininos, entre os quais se contam o do poeta Faustino Xavier de Novais e o do seu principal biógrafo, Egas Moniz:

> O Joaquim Guilherme Gomes Coelho [...] soube lançar mão de todos os recursos da arte para encobrir a natureza do sexo. Andou em todo o drama como era de esperar[37].

2.2.1. - Um pseudónimo insólito e a componente estetico-ideológica

A apologia de um tipo de literatura simples e de cunho eminentemente populista e filantrópico não foi levada a cabo apenas por Júlio Dinis. Uma 'figura' que muito entusiasticamente se lhe dedicou, ainda que numa perspectiva teórica, porque dela não ficou qualquer obra de ficção, foi Diana de Aveleda, o pseudónimo feminino de Gomes Coelho. O seu aparecimento no meio literário ficou a dever-se a uma série

---

[35] "Faz já o autor muito favor se a relê, depois de publicada", escrevia um dia ao Visconde de Castilho, em resposta à sugestão para que alterasse *A Morgadinha*, cf. *Cartas e Esboços Literários,* pp. 72-74.

[36] «Notas colhidas de um livro manuscrito», *Inéditos e Esparsos,* I, 27ª ed., p. 7.

[37] Em carta que escreveu do Rio de Janeiro, datada de 1868, X. Novais recorda "a antiga actriz do Teatro de Camões" numa alusão aos papéis desempenhados por Gomes Coelho, In *Cartas e Esboços Literários*, p. 287; Egas Moniz confirma-o no «Prólogo» ao *Teatro Inédito*, vol. I, p. 15 com base num apontamento de Custódio Passos acerca da interpretação de Gomes Coelho do papel de "Salisa", no drama *Haller* de Licínio de Carvalho.

de cartas, algumas das quais foram publicadas no *Jornal do Porto* e outras no semanário *Mocidade*[38]*.* São de natureza ideológica, mas também de doutrinação estetico-literária, pelo que se nos afiguram imprescindíveis documentos de análise que proporcionam a plena compreensão da obra do romancista. Através delas empreendeu uma verdadeira cruzada contra a perversão do gosto literário do seu tempo. Em conjunto com outro corpo de textos, estes por sua vez de carácter assumidamente doutrinário e que Júlio Dinis intitulou «Ideias que me Ocorrem», constituem para além do suporte teórico de toda a ficção dinisiana, um outro aspecto verdadeiramente inovador, trazido pelo romancista para o cenário da literatura de então.

Contrariamente à postura de recato assumida pelo romancista, o qual não participou porque não quis em contendas do foro literário, já aqui o dissemos, Diana de Aveleda, cujo carácter se apresenta muito mais extrovertido (por vezes até irreverente e violento), em relação ao de Júlio Dinis, insurgiu-se abertamente pelos seus ideais, batendo-se por valores em que acreditava:

> Esta aberração do gosto público, [...] estes excessos e abusos que fazem recuar séculos o nosso progresso artístico, dura, reina, propaga-se, sem

[38] Entre outras, a carta intitulada «Coisas Verdadeiras» que dirigiu a Ramalho Ortigão, então folhetinista do *Jornal do Porto*, em 25 de Fevereiro de 1863, surge em resposta a um artigo que este havia escrito e que o *Jornal do Porto* publicara, sob o título de «Coisas Inocentes, a Filosofia e a Mulher - sistemas empregados para descobrir a verdade», em 21 de Janeiro do mesmo ano, ilustrando a 'cordial' polémica que envolveu os dois escritores. Segundo informação do editor do *Jornal do Porto,* transcrita em *Inéditos e Esparsos*, as duas cartas publicadas apenas em 1879 terão sido escritas em 1864 a um redactor do referido jornal, sob os títulos "A ciência a dar razão aos poetas" e "Acerca de várias coisas". Contam-se ainda entre as cartas assinadas por Diana de Aveleda umas "Impressões do Campo" dirigidas 'A Cecília' com as respectivas datas de Julho e Agosto de 1864, e, Janeiro de 1865. Dirigidas à mesma destinatária, de cuja existência real não possuímos conhecimento, existem mais duas peças literárias, uma delas, a mais extensa, sem data e com título "Uma das minhas madrugadas"; a outra com data de publicação, no semanário *Mocidade,* de Julho de 1868 com título e subtítulo, respectivamente, "Cartas à vontade - Amas, mestras e maridos". Por último, "Cartas para a minha família" dirigidas a um amigo chamado Gustavo, provavelmente o marido imaginado por Diana de Aveleda.

> que uma corte de leais entusiastas e vigorosos lutadores se levante para combater a todo o transe o mal deplorável[39]

Só ela referiu de facto, de forma inequívoca, e sistemática, a problemática levantada pela Questão Coimbrã, não poupando críticas a propósito da actuação dos seus diversos intervenientes:

> [...] o espectáculo desconsolador dum inglório e já fastidioso certame entre os nossos literatos, contenda desapiedada e nem sempre cortês, donde as reputações feitas saem enxovalhadas, as nascentes] feridas talvez de morte pela dureza do combate, [...]» (*Cartas e Esboços Literários*, p. 157)[40].

Júlio Dinis mencionou, também, mas de forma que poderíamos considerar algo imprópria, atendendo à sobriedade extrema do seu carácter, certa 'corte de rapazelhos' numa alusão implícita aos intervenientes da Questão Coimbrã; fê-lo todavia, com mais subtileza comparativamente a Diana de Aveleda, e, certamente, não prevendo a publicação da sua correspondência. Foi a propósito do romance de costumes e sempre em defesa do género que cultivava que um dia escreveu:

> [...] é mais provável que a posteridade leia com mais interesse o romance de costumes, que não chega ao alcance da crítica do Sr. Luciano Cordeiro, do que, com seriedade, os ditames, que uma pretenciosa [sic] e pedantesca corte de rapazelhos, lhe está ditando, cá do nosso século, como se gosassem [sic] do privilégio de videntes [41].

Voltando a Diana de Aveleda, verificamos que a convergência do pseudónimo para a área semântica do feminino, toda ela muito marcada e

---

[39] «Cartas para a minha família», *Op. Cit., p.* 250.

[40] «A ciência a dar razão aos poetas»; escrita em 1864, só foi publicada em 1879, em *Cartas e Esboços Literários*. Na «Carta a um redactor do *Jornal do Porto*», escrita e publicada em Maio de 1864, Diana de Aveleda interrogava-se a propósito da discussão das primazias entre *os Lusíadas* e o poema de Tomás Ribeiro: «Quem se podia convencer seriamente que qualquer daqueles excelentes livros fosse próprio para as inteligências infantis dos pequenos leitores [...] », *Idem*, p. 180.

[41] «Notas colhidas [...]», In *Op. Cit.*, I, p. 18.

sobrevalorizada em Júlio Dinis, principalmente no que toca a questões de sensibilidade, não deixa de ser um facto curioso que também traduz uma atitude invulgar, tanto quanto sabemos, na nossa literatura. Partindo do princípio que a adopção do pseudónimo nada mais revelou do que o simples desejo de ocultar a identidade do então autor de ficção[42] e, à semelhança do procedimento que havia adoptado, quer relativamente aos quatro contos"[43], quer ainda em relação aos romances que verdadeiramente o consagrariam, a manifestação da pseudonímia em Gomes Coelho obedeceu a um procedimento de natureza psicológica, típico de alguém que considerava a escrita literária como um acto íntimo.

2.2.1.i. *Cartas Literárias*

As mesmas cartas apresentam todavia um aspecto em comum: são bem reveladoras da extrema delicadeza de sentimentos do 'seu signatário' - "sou uma mulher do antigo sistema" assim no-lo confessa (*Cartas e Esboços Literários*, p. 210) - para além da fértil imaginação que possuía. Talvez possamos encontrar nelas reminiscências que expliquem o surgimento de certas particularidades da sua ficção, designadamente através da forma como, apelando à fantasia, criou interlocutores e figuras, dotando-os de vida e carácter próprios, à semelhança do que fez com as personagens dos romances[44]. O facto traduz ainda, por outro lado, a

[42] Sendo as primeiras cartas datadas de 1863 e as últimas já de 1868, podemos afirmar que durante esse período já havia Júlio Dinis escrito os contos, *Uma Família, As Pupilas* e *A Morgadinha*, o que equivale a dizer, quase toda a obra de ficção maior, à excepção de *Os Fidalgos*.

[43] Os contos *As Apreensões de uma Mãe*, *O Espólio do Senhor Cipriano*, *Os Novelos da Tia Filomela* e *Uma Flor de entre o Gelo* foram reunidos pela primeira vez em *Serões da Província*, no ano de 1870, constituindo o primeiro volume desta obra, tendo começado a ser publicados em folhetins logo a partir de 1862.

[44] A existência de marido e duas filhas, perfeitamente caracterizados até do ponto de vista da sua interioridade, é um facto revelador da facilidade com que criava e individualizava caracteres, normalmente apresentados aos pares: "Sempre que as via juntas - resume Diana de Aveleda - imaginava o anjo a purificar a pecadora", *Cartas e*

facilidade e a recorrência na criação de certa tipologia de caracteres, tal como veremos. Não sendo propriamente ricas em incidentes relatados, as cartas são bastante elucidativas quanto aos objectivos da sua ficção, nomeadamente a análise de caracteres, de sentimentos e de configurações psicológicas.

A diversidade de informação que encerram leva a que não possam ser ignoradas, já que transmitem juízos de valor e ideias directamente relacionadas com a concepção da escrita em Júlio Dinis. Pelo carácter de certo modo programático, prenunciam também o empenhamento do autor na da renovação da literatura e da arte em geral, ou pelo menos no combate à degradação do gosto na poesia, no drama e no romance[45]. Diana de Aveleda tinha consciência segura da crise por que passava a arte em geral; não é por acaso que são precisamente suas as palavras elogiosas acerca dos contos de Paganino. De tal forma assim foi que tal elogio passou a figurar como prólogo aos já referidos *contos*. Era ela a verdadeira entusiasta da vida simples e do campo e todos os textos que assinou apontam neste mesmo sentido.

O romance de imaginação com a sua trama falsa e complicada afastava-se naturalmente da realidade e da vida quotidiana, favorecendo somente a exacerbação de sentimentos, a ilusão e a fantasia. Este carácter quase alienatório, que identificou no romance de peripécias, redundaria em diversos malefícios que se iriam abater fundamentalmente sobre as mulheres, o principal público leitor de romances. Este é o motivo por que Diana de Aveleda os excluiu da lista de leituras que considerava

---

Esboços Literários, pp. 274. e também Ana Rita Navarro, «Bagatelas Literárias», *Discursos,* nr. 5, Outubro 1993, pp. 171-192.

[45] Diana de Aveleda denunciou a fraca qualidade das representações dramáticas do seu tempo. Acerca dos dramas românticos, aos quais diz ter assistido, *O Jovem Telémaco* e *A Grã-Duquesa*, Diana de Aveleda classifica-os de «dois disparates, duas irreverências para com o *bom senso*, para com o *bom gosto*», *Cartas e Esboços Literários*, p. 241, sublinhados nossos.

desejáveis e é também a razão que levou Dinis a empenhar-se na criação de uma obra de contornos mais realistas, na qual o universo feminino foi configurado de modo destacado, precisamente porque era a ele que fundamentalmente dirigia a sua ficção.

Ao examinar a carta em que fez a apologia da obra que certamente maior influência exerceu na modelação da escrita literária de Júlio Dinis, também aqui percepcionamos uma posição definida quanto às linhas directivas que sustentam o ideal de renovação estetico-literário. Diana de Aveleda enunciou com clareza o credo literário do romancista. A obra em questão, *Contos do Tio Joaquim* de Rodrigo Paganino, já foi aqui mencionada. Semelhante carta é bem reveladora do cuidado que pôs em definir os parâmetros do que considerava ser a verdadeira arte de escrever romances, motivo que terá levado Sousa Viterbo a afirmar que a mesma deveria ter sido incluída na bibliografia da Questão Coimbrã[46].

> Aquele, sim, era um livro verdadeiramente escrito *para o povo* e para as crianças! - afirmava Diana de Aveleda sublinhando o carácter populista dos *Contos* - livro em que a atenção se prende pela *verdade*, em que o gosto se *educa pelo estilo*, em que o sentimento se cultiva por uma *moral* sem liga, [...] livro escrito segundo o programa estabelecido por Lamartine naquele belo prefácio da *Genoveva* [...]». (*Cartas e Esboços Literários*, pp. 180 - 182, sublinhados nossos).

E, no entanto, prossegue a mesma fonte, o seu autor não tinha sequer o nome gravado na *Revista Contemporânea,* sinal de que provavelmente tinha passado desapercebido aos olhos da crítica e do público.

Numa altura em que Diana de Aveleda se sentia desanimar pela ausência de livros interessantes, fosse porque os não compreendia - às mulheres não estavam reservadas grandes interpretações metafísicas[47] -

[46] «Palavras Preliminares», *Inéditos e Esparsos*, p. XIV.

[47] Diana de Aveleda chega a confessar a sua incapacidade para a compreensão destes assuntos: «eu, mulher, que aborreço as torturas da inteligência», cf. *Op. Cit.,* p. 182.

ou porque lhe pareciam falsos, ou porque neles ainda não se falasse do campo, nem da vida simples, é com enorme entusiasmo que constata o aparecimento do livro de Paganino. O que dele sobressaía, daí resultando o seu mérito, era precisamente todo um conjunto de personagens que vivia e pensava, à semelhança do público que o haveria de ler. A simplicidade das histórias, transmitidas por um narrador que é o próprio "Tio Joaquim", espelhando aspectos triviais da existência humana, colocá-lo-ia ao alcance de todos os leitores e deste aspecto releva, julgamos, o sentido do populismo da obra de Paganino. Talvez por isto tenha Dinis admitido um dia o seguinte: «Muitas vezes ouvi dizerem-me que liam com prazer os romances que eu escrevia, porque os entendiam do princípio ao fim.» (*Inéditos e Esparsos*, p.22).

Pelo que ficou dito, podemos concluir que não foi apenas Júlio Dinis "o grande louvador das tranquilidades campesinas" como se lhe referiu com bastante propriedade Fidelino de Figueiredo[48]; ao seu nome devem, portanto, acrescentar-se o de Rodrigo Paganino e o de Diana de Aveleda na adesão que manifestaram ao ideal simples da vida rústica.

Particularmente com relação à carta em que Diana de Aveleda rebateu, até com alguma violência, as considerações de Ramalho Ortigão a propósito da Mulher e da Filosofia, não podemos deixar de chamar a atenção, antes de mais, para o facto de também este escritor ignorar quem realmente era a personalidade que o pseudónimo ocultava[49]. A antipatia manifestada em relação aos filósofos e aos homens da ciência, em parte pelo que considerava ser a falta de simplicidade da sua escrita,

[48] F. de Figueiredo, «Júlio Dinis lido hoje», *Torre de Babel*, Lisboa, 1925, p. 252.

[49] Em nota à referida carta, Ramalho Ortigão confessava: "Ignoro se Diana de Aveleda é um pseudónimo ou um nome. Basta-me também saber que é uma senhora quem o escreve." cf. «Coisas Verdadeiras», *Cartas e Esboços Literários*, p. 264.

é reveladora de uma formação tendencialmente romantico-idealista, como afinal achava que devia ser a das 'verdadeiras mulheres'.[50]

A verdadeira educação da Mulher, aspecto que tanto preocupou Diana de Aveleda 'e' Júlio Dinis pela multiplicidade de funções sociais e familiares que lhe estavam confiadas, nunca seria feita a partir daqueles livros. Todas as mulheres que lidassem com fórmulas algébricas, que traduzissem Homero ou que soubessem latim seriam consideradas verdadeiras aberrações[51].

A Mulher revela-se pois, do nosso ponto de vista, o alicerce de todo o universo ficcional dinisiano, a base sobre a qual assenta a própria estrutura microcósmica da família, na qual, por sua vez, se apoia a organização da sociedade[52]. Este cuidado quase obsessivo na delimitação da figura feminina e do universo em que se insere é tão evidente nos dois pseudónimos adoptados por Gomes Coelho, que o facto em si traduz bem o papel de relevo que confiava à Mulher, ponto de partida da própria renovação e 'regeneração' social. Assim foram concebidas as protagonistas dos romances dinisianos: mulheres dotadas de inteligência e força suficientes para enfrentar com desenvoltura as dificuldades da vida, aceitar resignadamente as adversidades que o destino lhes impunha, desempenhar eficientemente as obrigações familiares e ainda responder, quando solicitado, à realização de tarefas

[50] Diana de Aveleda "lia" Walter Scott, *Cartas e Esboços Literários, p.* 219; o 'delicioso espírito fantasioso da *Dama do Lago'*; a visita a um mosteiro e a decepção da nada aí encontrar de sugestivamente romântico, nada que suscitasse a sua imaginação exacerbada caracteriza a índole sentimental que possuía.

[51] «É assim que eu compreendo a mulher, pois é assim que eu sou formada, eu e as minhas amigas todas», «Coisas Verdadeiras, ao folhetinista [Ramalho Ortigão] do *Jornal do Porto*», *Op. Cit.,* p. 267.

[52] Veja-se «Amas, mestras e maridos», carta de Diana de Aveleda: a mulher ideal, à imagem da qual Dinis delineou os caracteres femininos da ficção, era a mãe devota, o anjo do lar e da família.

sociais. Esta vastíssima "cartilha"[53] dos deveres femininos, pelos extremismos de perfeição moral em que incorre, não pode deixar de remeter para certa utopia, que afinal também se revela em outros aspectos de enfoque idealista da escrita dinisiana. Estes foram alguns dos motivos que levaram Cecília Meireles[54] a referir-se à mulher do romance dinisiano, comparando-a a uma 'espécie de varinha mágica' que repõe a ordem (familiar e social) por alguma razão abalada. Num misto de idealismo e de ingenuidade, um dos narradores dinisianos deixa transparecer, a dada altura, a ideologia do seu próprio criador quando exclama: «Mulheres são estas nascidas para serem esposas e mães, o que é quase o mesmo que dizer: nascidas para serem mulheres.» (*A Morgadinha*, p. 151). São precisamente alguns dos tipos femininos, pela sua "excepcionalidade de carácter"[55], aqueles sobre quem recai maior número de incidências idealistas, facto que, por si só, enfraquece a verosimilhança da sua constituição, conforme será explicitado posteriormente.

2.2.2. - Uma estética *avant la lettre*

O conjunto de textos de natureza doutrinária, onde de certo modo explica a razão de ser da sua fórmula literária, que deve ser considerada única, tem por título *Ideias que me ocorrem.* Foram escritas enquanto Júlio Dinis permaneceu no Funchal, entre Novembro de 1869 e Março de 1870. Não deixa de ser significativo, pelo amadurecimento literário que

[53] A expressão "cartilha maternal" é utilizada com grande sentido de oportunidade por S. Viterbo a propósito dos deveres maternais, conforme enunciados por Júlio Dinis, cf.; *Inéditos e Esparsos*, p. XXII.

[54] Cecília Meireles, "Presença feminina na obra de Júlio Dinis", *Ocidente, revista portuguesa mensal,* Lisboa, LX, vol. IX, n.º 24, Abril de 1940, pp. 32-45.

[55] Esta pertinente expressão que denota a exemplaridade de carácter de tantas personagens dinisianas foi usada por M. L. Lepecki em *Romantismo e Realismo na obra de Júlio Dinis*, Lisboa, 1979, pp. 20 e segs.

revelam, que nesta altura já todos os romances do escritor haviam sido publicados, à excepção de *Os Fidalgos*, que prosseguia "em bom andamento"[56], segundo revelava em carta escrita a Custódio Passos.

Estas ideias sobre o novo conceito de romance constituem-se no que pensamos ser uma estética literária *avant la lettre*. A ficção maior de Júlio Dinis, que se traduz na representação da vida quotidiana, apesar das restrições já enunciadas, passava a ser reforçada de forma iniludível por um credo literário próprio, sem precedentes na literatura portuguesa. O seu carácter sistemático e as ideias inovadoras e exclusivas que apresentava revelam efectivamente um procedimento inédito que merece ser destacado[57].

O facto de ter inicialmente manifestado que não era sua intenção justificar a sua escrita, denuncia a ideia de um projecto à partida de alcance mais vasto e que consistia em escrever textos de doutrinação estetico-literária, em defesa da consolidação de um novo tipo de romance, símbolo da 'nova' literatura.

Sabemos que os comentários que em sua própria defesa teceu, não figuram no conjunto das *Ideias*. Um exemplo do que acabamos de afirmar é traduzido pela forma como Dinis se justificou relativamente à falta de unidade de que foi acusado, quando da publicação, em volume, de *A Morgadinha*.[58].

---

[56] Carta escrita do Funchal, em Novembro de 1870, *Cartas e Esboços Literários*, pp. 149-151.

[57] Alguns anos antes Garrett havia reunido sob o título de *Lírica de João Mínimo [...]* , Londres, 1829, várias considerações sobre a poesia e a língua portuguesas. Em *Bosquejo da História e Língua Portuguesa*, Lisboa, 1904, para além das considerações feitas à língua portuguesa, apresenta um tipo de resumo da história literária do nosso país. Concretamente em relação ao romance, não temos conhecimento de que houvesse publicado qualquer obra semelhante às anteriores.

[58] Pensamos concretamente nos seus desabafos relativamente a *A Morgadinha*, que transpiram em algumas cartas que escreveu, bem como em «Notas colhidas de um livro manuscrito», In *Inéditos e Esparsos,* p. 17: «Todas as personagens e episódios estão ligados por interesses comuns e subordinados à ideia principal. Essa é a unidade que eu procuro sempre realizar».

2.2.2.i. - Contra o romance de imaginação

Ao romance de costumes, baseado na observação, o qual sempre defendeu e cultivou, contrapôs Júlio Dinis de forma clara e inequívoca o romance de imaginação. Contrariando a opinião de um crítico da época, o romancista atribuía ao romance de costumes alcance analítico:

> [...] pintando a maneira de viver e o pensar comum dos povos [é] de irresistível interesse para a actualidade e os que mais prontamente adquirem os tão disputados foros de popularidade são mina preciosa para o estudo da época fornecida aos vindouros.[59]

A obra de Júlio Dinis situa-se de facto nos antípodas da de Camilo[60], o que faz supor que tenha inclusivamente elaborado os seus preceitos estetico-literários sem nunca perder de vista a ficção do romancista de *Amor de Perdição,* que de forma implícita criticou. Jacinto do Prado Coelho afirmou inclusivamente que os textos doutrinários do autor de *As Pupilas* são uma crítica indirecta à concepção camiliana de romance, ou seja ao romance de imaginação[61].

Não significa que pelo facto de se opor ao romance de imaginação, assim designado pela utilização abusiva e recorrente de peripécias variadas, condenasse a própria imaginação em si mesma. Muito pelo contrário, Dinis considerava ser um dever do romancista a utilização da mesma imaginação sempre que por seu intermédio pudesse ter acesso a

[59] A propósito do *Livro de Crítica* de L. Cordeiro, discorda da opinião que o romance de costumes seja 'desfastio da literatura burguesa', concluindo que, se o género tivesse sido cultivado no passado, "importante subsídio colheriam nele os historiadores que tanto se queixam da aridez das crónicas e dos escritos literários desse tempo", *Notas colhidas [...], Inéditos e Esparsos*, p. 18.

[60] F. Figueiredo, «Júlio Dinis e a Ética Literária», *Op. Cit.*, pp. 65-70, sobre a reacção de comedimento de Júlio Dinis ao ímpeto sentimental de *Amor de Perdição*.

[61] «O Monólogo Interior em Júlio Dinis», In *A Letra e o Leitor*, pp. 125-137.

algum cenário ideal, que lhe permitisse momentos de felicidade intensa.[62] Aceitava a imaginação como meio para a idealização de certa realidade; condenava-a, no entanto, caso fosse sinónimo de inverosimilhança, o que significa que admitia à partida que a verdade pudesse ser idealizada, mas nunca falseada.

O autor de *Ideias que me ocorrem* começou por estipular o princípio da verdade como ponto de partida e o principal atributo do romance, por forma a que o leitor nele pudesse encontrar, através das personagens e situações ficcionadas, reflexos de si próprio e dos seus pensamentos:

> [...] verdade nas descrições, verdade nos caracteres, verdade na evolução das paixões e verdade enfim nos efeitos que resultam do encontro de determinados caracteres e de determinadas paixões. (*Serões da Província*, II, p. 110).

Só assim o romance se constituiria num verdadeiro foco de interesse para quem o lesse[63]; isto estabelecia o autor d*e As Pupilas* em Novembro de 1869 e, como bem lembra Fidelino de Figueiredo, antes, ainda, da célebre conferência proferida por Eça de Queirós[64].

2.2.2.ii. - A ficção de tempo lento

Júlio Dinis identificava-se com os romances de entrecho lentos, repetimos, aqueles em que traçava pormenorizadamente o perfil das personagens de forma a que, antes mesmo do desenrolar da acção (a

---

[62] «Notas colhidas [...] », In *Op. Cit*., p. 17 Se o romancista tiver alguma vez descoberto o lugar ideal «deve empregar [...] imaginação em realisar [sic] esse lugar bem aventurado, onde se possa passar mentalmente algum tempo de vida e colher parte dos benéficos frutos que tão ridente realidade prometeria».

[63] Diz-nos Júlio Dinis que "[...] quando no carácter, no coração de uma personagem literária há alguma coisa que é nossa, quando nos reconhecemos em parte numa criação, redobra o interesse com que o acompanhamos nas peripécias de um drama", cf. *Serões da Província*, II, pp. 107.

[64] F. Figueiredo, «Júlio Dinis lido hoje», *Op. Cit.*, p. 271.

qual servia em primeira instância para ilustrar o carácter daquelas), o público ficasse a conhecer inclusivamente a sua maneira de sentir e de pensar. Segundo Jacinto do Prado Coelho, o ficcionista localiza-se precisamente na viragem da narrativa da rápida sucessão dos acontecimentos para a narrativa de carácter lento, da descrição de ambientes e da delineação cuidada de personagens. Estes são efectivamente os pressupostos básicos sobre os quais assenta a ficção dinisiana.

A grande inovação que a narrativa de tempo lento introduz na história do romance português consiste na sondagem psicológica dos caracteres, que terá conduzido, em última instância, ao aparecimento de um tipo de "monólogo interior"[65], já visível em alguns momentos da ficção de Júlio Dinis. A lentidão do entrecho resulta, por sua vez, da complexidade que a 'análise' do interior de determinada personagem assim exige.

O fim com que Júlio Dinis utilizou esta técnica narrativa destinava-se a informar o leitor sobre o que se passava, inclusivamente no íntimo dos seus caracteres. Só assim concebia tratá-los, com pormenor, emprestando-lhes realidade, na descrição dos meios e das actividades com que se ocupavam. Por vezes, expunha os seus mais íntimos pensamentos, imaginava-os a sonhar ou simplesmente a pensar em voz alta, revelando a sua interioridade. Levando-os à descoberta de si mesmos e a reencontrar o próprio destino.

2.2.2.iii. - Preparando o surgimento do monólogo interior

[65] Sempre que nos referirmos ao "monólogo interior" em Júlio Dinis ficam implícitas as reservas a que a utilização do termo, nesta altura, obriga. Debruçar-nos-emos sobre o assunto posteriormente, no estudo sobre a categoria da personagem.

Foi de facto Jacinto do Prado Coelho[66] quem primeiro chamou a atenção, de forma sistematizada, para a importância, no âmbito da ficção dinisiana, da sondagem psicológica e da intervenção do subconsciente na caracterização das personagens. Este recurso, que atribuiu a uma vocação pessoal do romancista, veio inaugurar, a par de outros já referidos, uma nova etapa do romance português. Para além de consistir num processo realista, permitia um melhor e mais profundo conhecimento das figuras de ficção, que um tratamento das aparências exteriores por si só não possibilitaria de forma tão completa.

Muito embora já anteriormente se tivesse verificado a existência deste particular tipo de monólogo - Camilo e Herculano também o utilizaram - há diferenças que, segundo aquele estudioso, merecem ser devidamente assinaladas. Antes de mais, deve destacar-se a frequência com que ocorrem e o grau da sua elaboração - sempre relativamente aos que o antecederam, pois que, em comparação com o verdadeiro monólogo interior (o joyciano, por exemplo), o de Júlio Dinis não apresenta qualquer tipo de afinidade, a não ser talvez uma acentuada intuição, por parte do romancista de *As Pupilas*, no sentido da modernização do romance e das suas técnicas discursivas.

Apesar de rigorosamente disciplinado e de responder a uma intenção específica por parte do romancista, estes aspectos permitem deduzir a profunda consciência literária que possuía, empenhado no desenvolvimento de um aspecto da escrita que sabia ser inovador e, que além disso servia à viabilização dos ideais estéticos e doutrinários que perfilhava. Pensamos concretamente no romance de tempo lento e de tratamento do quotidiano social e humano. Por outro lado, as experiências da escrita ficcional, neste campo, não estão de todo isentas de ingenuidade e de algum esquematismo, como salientou Prado Coelho;

[66] «O monólogo interior em Júlio Dinis», In *Op. Cit*., pp. 129 - 134.

em nossa opinião elas são legítimas porque relevam precisamente do seu carácter experimental e pioneiro.

Esta forma de *contar* em discurso directo os pensamentos que vagueiam na mente da personagem assume muitas vezes, no caso de Júlio Dinis, a forma de discurso efectivamente pronunciado, aspecto que também o aparta do verdadeiro discurso imediato, mais vulgarmente denominado de monólogo interior. Este último, como teremos ocasião de referir, antecede qualquer organização lógica do pensamento, confundindo-se a sua ocorrência com a própria simultaneidade do pensamento.

Deve nesta altura acrescentar-se que nem todas as deambulações mentais ou pensamentos das personagens dinisianas relevam de uma organização lógica e intrínseca. O exemplo de indisciplina no diálogo, ou seja de alguma anarquia que mais se assemelha à que verificamos suceder com frequência no verdadeiro monólogo interior do tipo joyciano vai buscá-lo Prado Coelho ao acesso de loucura que experimentou a velha criada inglesa de *Uma Família*. As palavras que Kate profere parecem verdadeiramente ter origem no seu subconsciente, e a representação tecnico-formal que Júlio Dinis delas dá parece-nos absolutamente inovadora. O monólogo transmite efectivamente neste caso, tanto quanto podemos percebê-lo, o processo do devir mental da personagem em foco.[67]

A novidade do romance dinisiano reside justamente no papel que já é atribuído ao subconsciente pelo romancista. Egas Moniz chega mesmo a admitir a possibilidade de o romancista, pela sua formação médica, ter tido conhecimento de certas teorias então na moda, que o teriam alertado para esta questão.

[67] Veja-se a este propósito *Uma Família*, pp. 267 e segs.. Repare-se no entanto que é o narrador quem objectivamente reitera que as palavras de Kate são “sem nexo”.

É também bastante frequente a utilização destes solilóquios mentais (ou mesmo pronunciados), nos romances de Júlio Dinis, quando as personagens se encontram em situação de debate interior, numa espécie de semiconsciência, em que de algum modo percepcionam o limite entre o bem e o mal.

O recurso a um tipo de linguagem dinâmica e coloquial, para a qual com frequência se tem afirmado que Júlio Dinis terá buscado inspiração em Garrett, fez que muitos dos momentos de reflexão que envolvem determinadas personagens traduzam extrema verosimilhança. Conquanto a maioria desses momentos de reflexão interior mais não pareça do que simples pensamentos em voz alta ou, como se lhes referiu Oscar Lopes, segredos que se trocam do 'eu' para o 'eu' e que pouco revelam da dinâmica do subconsciente, a realidade é que, em *Uma Família*, Carlos pensa efectivamente como se falasse, numa linguagem simples e informal:

> É sabido que Egas Moniz reivindica para Júlio Dinis as honras de precursor da psicanálise, mas, efectivamente, aquilo que [...] vamos surpreender [...] não [é] propriamente a dinâmica profunda do inconsciente no sentido técnico freudiano do termo, mas algo daquela génese pré - consciente dos nossos actos[...][68].

Uma Família é deveras o romance em que Júlio Dinis dá mais largas às suas capacidades de análise psicológica. É por isso que também se apresenta com características tão particularmente individualizantes. Foi talvez o romance mais longamente amadurecido. Contudo, também na sua restante ficção narrativa encontramos personagens que procedem em termos comportamentais de forma idêntica. Assim, temos Henrique de *A Morgadinha*, Daniel de *As Pupilas* e, ainda, Jorge em *Os Fidalgos*. Deles nos ocuparemos com mais

[68] O. Lopes, *«Uma Família Inglesa»*, In *Op. Cit.*, p. 24

pormenor no próximo capítulo, a propósito da personagem e do seu discurso, enquanto elemento caracterizador daquela categoria.

Julgamos que o facto de Júlio Dinis ter exercitado a escrita e, mais concretamente, os diálogos, no contexto da sua produção dramática, onde em boa verdade é muito frequente o uso do solilóquio, explique, de algum modo, a recorrência com que a ele voltou ao longo dos quatro romances que escreveu. Por este motivo, os solilóquios dinisianos foram já rotulados de teatrais[69], precisamente pelas características intrínsecas que apresentam: a sua estrutura traduz uma organização lógica e sintáctica, à semelhança do que sucedeu com muitos autores clássicos oitocentistas e ao inverso do que verificamos suceder no monólogo joyciano, caótico do ponto de vista da sintaxe, fragmentário e de percepção complicada no plano do conteúdo[70].

Sucede frequentemente, no caso de certos narradores dinisianos, utilizarem eles próprios um tipo de pensamento em voz alta, indagando a si mesmos razões que justifiquem o modo de escrita que instituem. Por vezes, chega a entabular-se um tipo de diálogo com o leitor, ao qual se revelam em toda a sua transparência. O caso que a seguir transcrevemos retrata bem essa cumplicidade do narrador relativamente à história narrada, de tal forma que sobre ela exterioriza os seus pensamentos e procedimentos estetico-ideológicos, que são afinal os do próprio romancista, mas de um romancista que se encontra ainda em princípio de carreira, a avaliar pela forma como se deixa arrebatar por motivos sugestionáveis:

---

[69] M. L. Marchon, *A arte de contar em Júlio Dinis*, 1980, pp. 213 e segs.

[70] Veja-se D. Cohn, "La vie intérieure dans le récit à la troisième personne", In *La Transparence Intérieure,* Paris, 1981, pp. 15-164. O autor corrobora a opinião de que era prática comum os romancistas do século XIX criarem situações em que as personagens pensavam em voz alta sobre elas próprias, como se estivessem a falar em linguagem corrente. Trata-se de um facto que afinal traduz uma característica do diálogo teatral. Cf. ainda M. L. Marchon sobre a teatralidade do monólogo dinisiano, cf. *Op. Cit.*, pp. 213 e segs.

> Ó pobre tia Filomela, que tiveste a desventura de, [...] te revestires de aparências românticas, *és minha presa*! já te não livras das garras do romancista, ávido de assuntos, sequioso de situações, guloso de tipos! Tens a imprudência de seres um tipo e julgas que hás-de ficar assim ignorada esquecida nas quatro paredes dessa miserável habitação; *cá estou eu para te ir procurar*, como o naturalista, arrancando da concha bivalve o inofensivo molusco e sujeitando-o à sua classificação [...].
> *Isto pensava eu comigo mesmo*, [...] (*Serões da Província*, pp. 145 -146, sublinhados nossos).

Note-se que este é um tipo de situação narrativa, muito frequentemente instituída no caso da ficção de Júlio Dinis, como teremos ocasião ainda de referir. Tais procedimentos, que numa perspectiva teórica se enquadram numa concepção de escrita mimética e realista, servem adequadamente a intenção de Júlio Dinis de sondar a alma humana através das suas variantes comportamentais, bem como de justificar a intervenção de alguns procedimentos do foro do subconsciente.

> Para que o romance ou drama produzam profundo e duradouro interesse é indispensável desenhar bem as feições características das personagens e dar-lhes um colorido de carnação que simule a vida. A não ser assim, a alma assiste indiferente à leitura ou à representação (*Serões da Província*, II, p. 115).

Assim, pudemos verificar que efectivamente não existe na ficção dinisiana personagem alguma que não tenha sido, senão previamente pensada e concebida, pelo menos cuidadosamente caracterizada, tanto através de diálogos efectivamente pronunciados, como de pensamentos claramente verbalizados, que supostamente relevam de uma actividade do subconsciente. Uma vez mais e de forma discreta, Júlio Dinis deu 'um passo importantíssimo ' a caminho do realismo[71].

[71] J. Prado Coelho, *Introdução ao estudo da novela camiliana*, 2ª. ed., vol. 2, Lisboa, [1983], p. 74.

Retomando as ideias estetico-literárias a propósito da concepção de romance, o que verdadeiramente importava a Júlio Dinis era 'ver' e acompanhar as personagens nas suas deambulações quotidianas, que uma vida perfeitamente trivial enformava. Verifica-se na realidade que o entrecho que constitui a maioria dos contos e dos romances se apresenta bastante simplificado, excepção única feita talvez no caso do conto *Justiça de Sua Majestade*[72], o qual, do ponto de vista do conteúdo, apresenta um enredo 'complicado' pela relativa quantidade de peripécias e elevado número de personagens que envolve.

A preocupação do romancista centrou-se, de um modo geral, no traçado de atmosferas verosímeis; a própria contextualização dos romances em épocas particulares, o período do pós – Liberalismo e da Regeneração, ilustram a preocupação que teve na autentificação da sua escrita ficcional; a idealização da realidade por meio da imaginação não repugnava à sua estética doutrinária. Na verdade, o interesse que sempre manifestou na tentativa de explicação da sociedade em que vivia, bem assim como as mudanças sociais e as novas medidas económicas cuja implementação presenciou de forma bastante directa, é uma constante ao longo da sua obra, principalmente no caso da de ficção. Neste sentido podemos afirmar que os romances de Júlio Dinis são efectivamente do seu tempo e ilustram a estreita conexão entre a história e a literatura.

2.2.2.iv. - Em defesa da simplicidade do estilo

Júlio Dinis preconiza ainda em *Ideias que me ocorrem* e, à maneira de um 'árcade' dos tempos modernos, a simplificação do estilo e da forma, seguindo a tendência 'modernizante' que a nova literatura

[72] Escrito em 1858, só foi publicado na 3ª edição de *Serões da Província,* em 1879, ignorando-se se terá sido o motivo acima transcrito a razão de tal demora.

preconizava. Em "Notas colhidas de um livro manuscrito" e deixadas à margem de «Ideias que me ocorrem» Júlio Dinis explicava:

> Transcrevi estes pensamentos de Pascal por me parecerem mais segura guia literária do que os conselhos que me deram alguns críticos [...], de activar mais o meu estilo nos romances que escrevo porque o achavam demasiado desornado. Em contraposição tinha a maioria dos leitores a convencer-me de que o êxito de alguns dos meus livros era precisamente devido a essa pobreza de ornatos e arabescos[73].

Confessava a este propósito a sua dívida para com Pascal no que respeitava à utilização de um discurso simples e natural. Estabelecia ainda que os diálogos travados entre as personagens fossem despojados de ornamentos, ficando reduzidos ao essencial, para bom entendimento da história. Não deviam afastar-se do modelo de linguagem da época "sob pena de dissipar o prestígio da verdade na narração" (*Cartas e Esboços Literários,* p. 111).

Com os olhos postos em Garrett, de quem foi aliás admirador incondicional, já aqui o dissemos, e a quem por diversas vezes invoca, Júlio Dinis procurava, à semelhança do autor de *As Viagens*, idêntica simplicidade de estilo e de linguagem para a sua ficção. Preconizando uma linguagem destituída de artificialismos, defendia que a mesma deveria possuir certo tom coloquial e que traduzisse a fluência do quotidiano, propósito este que o romancista nem sempre logrou alcançar[74].

O autor que, com meios exclusivamente naturais - isto é, pondo de lado os lances inverosímeis[75] - concebesse, antes de mais, a ideia que

---

[73] «Notas colhidas [...]», In *Op. Cit.*, pp. 13-14. Os pensamentos de Pascal incidem precisamente nas vantagens da simplicidade do estilo.

[74] Cf. «O monólogo interior em Júlio Dinis», In O*p. Cit*., p. 64.

[75] A propósito da morte violenta da heroína de *Histoire de Sybille*, Júlio Dinis pronunciou-se negativamente quanto ao final excessivamente trágico que Octave Feuillet lhe terá reservado, o qual ia muito ao encontro do gosto romântico e, por isso, contra a lógica da narrativa dinisiana. 'Cabelos postiços', 'tintas simpáticas' e outras 'fantasmagorias'

havia de servir ao desenvolvimento do romance, para em seguida criar as personagens, dotadas de carácter próprio tirado da vida real e pô-las em acção, produziria uma obra de utilidade incontestável. Deleitar e ensinar devem ser considerados, uma vez mais, objectivos de importância sobeja na ficção dinisiana, cuja intenção é declaradamente moralizadora e didáctica.

«Não tenho pintado crimes, quando muito vícios», esclareceu Júlio Dinis, no que efectivamente se afastava da prática do Naturalismo como já aqui se referiu. Os indivíduos "caracterizadamente maus" não fazem parte da galeria das personagens que criou, salvo raríssimas excepções. Obedecendo a um princípio idêntico, a estética dinisiana não concebeu os desfechos trágicos para a sua ficção. Todavia, o romancista aceitava-os, mas apenas nas circunstâncias em que «concorrem para o desenvolvimento da ideia primordial da obra literária, quando são a consequência lógica das situações dramáticas imaginadas ou o complemento do desenho de um caracter» (*Cartas e Esboços Literários*, p. 119).

2.2.3. - Representações da realidade

2.2.3.i. - Uma perspectiva do Realismo

Devemos nesta altura acrescentar algumas observações relativamente aos modos de representação da realidade encontrados pelo romancista e da estreita relação que os vincula aos preceitos estéticos e temáticos do Realismo e do Naturalismo. Seleccionando portanto para o campo da sua observação factos e personagens decalcados de uma

---

acrescentava com alguma ironia, serviam somente para afastar o leitor da realidade, cf. *Cartas e Esboços Literários*, pp. 111-112, 117-119.

realidade, que à força de pretender virtuosa, acabou naturalmente por idealizar, o romancista demitia-se, por opção própria, da função de observador 'isento' da sociedade, a que o Realismo e o Naturalismo[76], numa tentativa de reprodução exacta da mesma, objectivamente ambicionaram.

A faceta 'realista naturalista', que, não sem algumas reservas, deve ser atribuída a Júlio Dinis, consiste exactamente em ter chamado à observação aspectos que de facto pertenciam à realidade e à sociedade do seu tempo, ter incluído na ficção assuntos e ambientes directamente observados do quotidiano, ter conferido à personagem uma dimensão de figura muito humanizada, mundana e 'dessacralizada', para usar a expressão adoptada por Jacinto do Prado Coelho[77]. O mesmo crítico refere-se, aliás, a uma global dessacralização do mundo da ficção que Júlio Dinis construiu e que releva da laicização do mundo romanesco. A observação da vida mundana e a sua consequente valorização, nos aspectos sociais e humanos, por vezes até mesmo banais, constituirá, em boa verdade, a principal fonte de inspiração do romancista.

Estes são aspectos inéditos no quadro da ficção portuguesa dos anos 60. Prado Coelho chama ainda a atenção para outros factos que constituíram inovações introduzidas pela ficção dinisiana, para além de revelarem procedimentos tipicamente realistas, tais como as personagens estarem, de facto, inseridas no contexto social e possuírem índole e carácter muito próprios.

Bastante mais recentemente, o romance de Júlio Dinis foi considerado como estando na origem do romance moderno[78]. Para além

---

[76] À semelhança de J. Lourenço Pinto, rejeitaremos "a subtileza" da distinção, cf. *Estética Naturalista,* Lisboa, 1996, p. 27.

[77] «O Monólogo Interior em Júlio Dinis», In *Op. Cit.*, p.128.

[78] I. P. de Lima, «Júlio Dinis, o *romance rosa* moderno», In *Júlio Dinis, catálogo da exposição*, (Introd.), Biblioteca Pública Municipal do Porto, 1989, pp. 9-17. Temos conhecimento de um outro artigo que a autora intitulou «Júlio Dinis: no limiar do romance

de algumas características, como a tendência moralizante e pedagógica do romancista - o qual já possui um olhar crítico para a sociedade do seu tempo - a valorização da realidade quotidiana, através da sua lenta e paciente observação, e, ainda, do mundo psicológico das personagens, é a concepção da personagem em Júlio Dinis, que é já acentuadamente realista. Destacando a tendência do narrador para uma caracterização da mesma em que sobrevem o pormenor descritivo, I. P. de Lima salienta um dos aspectos que julgamos merecer maior relevo no âmbito de todas as marcas inovadoras da obra do ficcionista e que assenta na própria concepção desta importante categoria da narrativa, como veremos.

De acordo com os objectivos que o romancista perseguia, dificilmente poderíamos configurar um outro tipo de escrita ficcional que não aquela que efectivamente desenvolveu e onde é constante a preocupação em delinear cuidadosamente os seus caracteres, circunscrevendo-os ao meio em que vivem, aludindo às suas actividades profissionais, à vida no dia-a-dia e fazendo-os falar numa linguagem coloquial.

Na obra do romancista convivem aspectos que, se por um lado ainda revelam vestígios de tendências românticas, por outro, traduzem uma postura assumidamente realista, que a sua ideologia veicula, como observou M. L. Lepecki[79]. Cabe no primeiro grupo o tratamento idealizado que lhe mereceram, sobretudo, algumas figuras do universo feminino, cujo carácter de “excepcionalidade” e de exemplaridade não encontra, de facto, equivalente no mundo real. São, por outro lado, reminiscências da herança romântica, um certo mito do passado, cuja sobrevalorização acaba por interferir no presente, o tema da perda, que vem

---

moderno», In *Bibliotheca Portucalensis*, II Série, nr. 4, 1989, pp. 65-84 e que julgamos ser uma versão mais ampliada do primeiro.

[79] M. L. Lepecki, *O Romantismo e o Realismo na obra de Júlio Dinis*, Lisboa, 1979, pp.16-40.

transitoriamente desestabilizar a personagem afectada, bem como certa forma de dizer por contrastes, vincando antagonismos entre personagens e ambientes, tal como veremos ainda[80]. Devemos, todavia, lembrar que o Romantismo desenvolveu também uma preocupação relativamente ao real, bem assim como explorou os sentimentos individuais. Contudo, a realidade que aquele movimento literário procurava abarcar compreendia uma série de tradições nacionais e a preocupação ”historicista” de recriação do passado. Neste sentido, a atitude “realista” dos românticos foi comedida, nomeadamente na recriação de ambientes, os quais exigiam alguma veracidade histórica, mas fundamentalmente “cor local”[81].

O traço realista mais evidente que, desde logo, ressalta da obra de Júlio Dinis é a preocupação em relação ao tratamento da realidade exterior, à sociedade que lhe é particularmente familiar, aos ambientes e caracteres que nela existem, em suma, aos costumes do seu tempo. A diversificação de cenas nos romances serviu também, por exemplo, para reforçar essa intenção realista, bem assim como o recurso à descrição, enquanto processo narrativo privilegiado.

A verdade e a moral foram objectivos que Júlio Dinis, por questões ideológicas e em obediência aos pressupostos da escrita realista, perseguiu. Podemos afirmar inclusivamente que a intenção pedagógica é não só indissociável de toda a ficção dinisiana, como é ainda um dos principais vectores ideológicos e um pressuposto sobre o qual assenta toda a ficção realista e naturalista.

Assim se explica em parte a grande preocupação de Júlio Dinis na criação de livros que designou de “livros instrumento”, por oposição a uma outra classe de obras cuja utilidade não se fazia sentir de forma tão directa e que denominou sugestivamente de “livros monumento”. No

[80] *Idem*, *Ibidem*, pp. 16-40.

[81] J de Sena, «Algumas palavras sobre o Realismo [...]», *Colóquio-Letras*, nr. 31, Maio de 1976, pp. 5-13.

primeiro grupo integrou os seus romances, demonstrando uma vez mais coerência relativamente aos preceitos doutrinários que preconizou.

Como o próprio nome sugere, os livros instrumento[82] revestem-se de extrema utilidade, servindo para civilizar e educar quotidianamente, sempre sob a divisa de bem fazer'[83]. Júlio Dinis menciona, uma vez mais, os *Contos* de Paganino, que inclui naquele grupo de obras, acrescentando que é o carácter populista que condiciona a sua 'modesta execução':

> Grande e bom serviço prestam já os autores que conseguem escrever livros para o seu tempo de cuja leitura pode resultar algum bem para quem os lê» (*Serões da Província*, II, p. 125),

Uma vez mais à semelhança de Garrett, preconizando a simplicidade do estilo mas também do gosto, Dinis elogiou «todos quantos tentaram uma forma literária *útil* e *eficaz*» (*Cartas e Esboços Literários*, p. 250, sublinhados nossos)[84].

Se por um lado, uma das finalidades desta nova literatura, que se afirmava cada vez mais no sentido do Realismo, era a representação da realidade, por outro, aliada ao factor de entretenimento do público associava-se uma feição eminentemente pedagógica e educativa. Alguns anos mais tarde, todavia, os romancistas mais directamente envolvidos na questão do Realismo preconizaram uma nova missão para a arte, a qual passava precisamente por uma renovação social dinâmica.

---

[82] Por outro lado, os livros monumento são obras feitas para durar no tempo, cuidadosamente trabalhadas, às quais se associam a história de uma literatura ou mesmo de uma nacionalidade; dirigem-se a um público mais restrito do que aquele que os livros instrumento abarcam, cf. *Serões de Província*, II, pp.124-125.

[83] Numa alusão implícita aos livros instrumento, Júlio Dinis concluía «Se os arquitectos levantassem somente pirâmides e monumentos e desprezassem a construção de casas e outras edificações mais modestas, a civilização não lhes seria devedora de tantos benefícios» cf., *Serões da Província*, II, p. 125.

[84] Cf. carta de Diana de Aveleda contra a deterioração do gosto na arte, *Op. Cit.*, pp. 176-187.

No âmbito da sua ficção, Júlio Dinis não chega a conceber a arte verdadeiramente nessa perspectiva dinamizadora, de renovação cultural e social. Que o seu romance não deve ser considerado, ainda, veículo de transformação mas tão somente um instrumento de educação ética e moral é, por seu lado, um aspecto que chama a nossa atenção para uma escrita literária que, projectando-se no sentido do Realismo, assentava contudo em alguns ideias e princípios tradicionais. A crítica social e humana implícita na ficção dinisiana é de certa forma superficial. Por isso Oscar Lopes[85] afirmou, com razão, que Júlio Dinis não problematizou a fundo muitas questões que levantou ao longo dos seus romances.

O comportamento censurável que algumas personagens manifestam é, não raras vezes, desculpado, sem grandes explicações, por parte do romancista. Sabemos que, no entanto, esses mesmos procedimentos contrariam largamente os princípios éticos e ideológicos que defende. Nesta perspectiva, por exemplo, o Conselheiro de *A Morgadinha* revela-se um político sem escrúpulos, que não hesita em sacrificar a vida de um velho amigo em nome da sua desmedida ambição; o seu cinismo chega a ser extremo, no entanto, a esse respeito Júlio Dinis não faz qualquer tipo de julgamento. Outro exemplo seria denunciar a situação que os protagonistas vivem em As *Pupilas,* quando Daniel, o primogénito de José das Dornas, faz a corte àquela que será sua futura cunhada, de uma forma aberta e atrevida. Nada mais reprovável, segundo a ideologia do autor, nada mais incoerente, se recordarmos as ideias enunciadas por Diana de Aveleda acerca da família, da mulher e do próprio casamento.

A inevitabilidade da pobreza é outra ideia que surge com alguma recorrência na obra do ficcionista, cujas causas, contudo, não aprofunda.

---

[85] O. Lopes, «A crítica inintencional em Júlio Dinis», In *Cifras do Tempo,* Lisboa, 1990, pp. 53.

De acordo ainda com Oscar Lopes, são casos individuais que o romancista vai solucionando pontualmente e através de esmolas. Esse é um dos desempenhos do reitor de As *Pupilas*: velar pelos seus paroquianos implica socorrer, em termos objectivos e imediatos, aqueles que são socialmente mais desfavorecidos, com dinheiro obtido através das esmolas. E por alguns momentos, apenas, o problema parece encontrar solução. Uma vez mais, a questão social é vista muito superficialmente, sempre à luz de um optimismo moderador e idealizante que deixa antever um eventual nivelamento de classes, mas como resultado da vivência de um ambiente verdadeiramente fraterno.

A enorme importância que, antes de mais, conferiu à família enquanto instituição sobre a qual assenta a própria (re-)organização social, o respeito pelas tradições familiares e culturais, o papel da mulher, já aqui mencionado, a vigorosa apologia ao lar doméstico, o respeito pela hierarquia social, a valorização do trabalho como fonte geradora de riqueza e, implicitamente, regeneradora de bem estar social, são entre outros, alguns dos grandes temas do ficcionista. Tal como disse V. Nemésio:

> [...] nenhum outro romancista português concebeu o romance assim, como cousa respeitosamente aderida às instituições, e até reforço delas; como poema de família, opereta dos campos, "crónica de aldeia", em tudo e por tudo criado no pressuposto do melhor dos mundos[86].

Em relação à apologia que fez do trabalho como origem de riqueza e de felicidade, meio de ascensão e de renovação social, cumpre também aqui assinalar a postura inovadora de Júlio Dinis, que nomeadamente o romance *Os Fidalgos* tão bem ilustra. Conforme chamou a atenção para o facto M. A. Santilli[87], Antero de Quental faria idêntica apologia do trabalho

[86] «O romance de Júlio Dinis», *Op. Cit.*, pp. 389 - 390.

[87] M. A. Santilli, «Júlio Dinis romancista social», *Boletim,* n.º 26, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1979.

agrícola, condição de prosperidade da vida das nações em «Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos Três Últimos Séculos», mas apenas alguns anos depois[88]. Também neste aspecto, Júlio Dinis mostrou um vanguardismo e um ineditismo assinaláveis.

O romancista de *A Morgadinha* e de *Os Fidalgos* propunha de forma harmonizada um programa de renovação social e económico, em que a substituição radical da velha ordem de valores cedia lugar a algum conservadorismo ideológico, muito mais em consonância com certo conformismo do que propriamente com ideais ditos revolucionários. A ideia da "revolução" em *Os Fidalgos* não é mais do que uma paciente harmonização de opostos, que só o trabalho possibilita e que o casamento realizado entre elementos de origem social diversa vem consolidar. O próprio conceito de justiça social é em Júlio Dinis algo que se conquista mediante esforço e empenhamento próprios.

A 'fórmula' com a qual Júlio Dinis terminava invariavelmente os seus romances - o final feliz - remete-nos para o optimismo que caracteriza de forma geral a sua ficção e para a confiança que depositava no género humano, bom por natureza, sob a influência da ideologia de Rousseau. Pensamos que a capacidade de regeneração e a possibilidade de construção de um mundo melhor estão em parte radicadas numa espécie de auto - determinação, característica que certas personagens trazem consigo.

A solução invariavelmente idêntica que o romancista encontrou para os desfechos da sua ficção, fez já que fosse apelidado de "romancista da ilusória prosperidade social"[89], pois o optimismo universal para o qual a ficção dinisiana remete, fruto de resoluções tomadas pelo

[88] Conferência realizada no Casino Lisbonense em 1871; Júlio Dinis dera início à escrita de *Os Fidalgos*, em Março de 1869.

[89] A. J. Saraiva, «Um Escritor afortunado» In *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. ii, Lisboa, 1979,p. 70.

Liberalismo, é só aparente e não corresponde a melhorias sociais e económicas efectivas. O nivelamento social que o romancista propôs através da realização de casamentos entre classes é uma vez mais aparente e utópico, não encontrando equivalência na realidade empírica. É o mundo possível que a ficção dinisiana configura.

Estes e outros aspectos que temos vindo a salientar foram alguns dos motivos que levaram abalizadas figuras do nosso cenário cultural a pronunciarem-se sobre Júlio Dinis como sendo o primeiro romancista da nossa modernidade[90], aquele que trouxe para a literatura assuntos provenientes da banalização do quotidiano. No entender de José Régio, o sucesso da obra dinisiana, a qual representou "um passo em frente no romance português", prende-se essencialmente com o seu carácter de actualidade, ou seja, na maneira como evoca os valores de sempre, do homem e da sociedade. Nela se percebe, por parte do romancista, uma 'estrutural simpatia pelo bem', pelo que é com algum desagrado que aborda aspectos menos dignos da natureza humana. Muito embora se distingam no romancista marcas de uma individualidade de escrita, próprias de alguém que, segundo aquele ensaísta, não pertenceu a escolas, nem participou em movimentos literários, podemos reafirmar que Júlio Dinis foi o romancista que até então melhor retratou os sentimentos humanos e a sociedade em que viveu. Nestes pressupostos reside basicamente o seu valor e a sua originalidade.

Apesar do ritmo lento com que dotava os seus romances, Régio reconhecia em Júlio Dinis a vocação do romancista, o poder da sua imaginação criadora, a capacidade para elaborar quadros de intenso paisagismo e o talento na preparação de 'cenas-efeito', das quais ressaltam personagens cheias de vida. Apesar do talento de psicólogo

[90] Cf. A. J. Saraiva e O. Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 9ª edição, Porto, 1976, p. 861.

que lhe adivinhava e que forçosamente imprimia lentidão à forma de narrar, Régio reconheceu que, apesar de tudo, «Com demoras, aqui e além, na divagação ou na análise, Júlio Dinis sabe efectivamente contar»[91].

A expressão "realismo romântico" que Jorge de Sena empregou para se referir a um tipo de realismo que na prática era ainda tímido, mas que, todavia, já procurava novas formas para dizer a realidade social e quotidiana, caracteriza adequadamente, do nosso ponto de vista, a postura ideologica-literária assumida por Dinis, ao mesmo tempo que deixa antever a confluência de traços provenientes de movimentos literários distintos e que efectivamente coexistem na ficção dinisiana. A partir do momento em que evitou debruçar-se sobre aquilo que lhe pareceu impróprio, a sua escolha literária pende para um certo idealismo, que a escolha de determinados ambientes e personagens vem confirmar. Neste sentido, o "idealismo" de Júlio Dinis, tornando-se selectivo e de carácter humanitarista, aproxima-se da atitude romântica, ao evitar o desagradável e o impróprio.

Procedendo a uma selecção que teve como ponto de partida o real (ainda que percepcionado de forma subjectiva e idealizada), Dinis contemplou apenas aquilo que no íntimo considerou digno de ser estudado. Disso se ressentem algumas figuras que criou e que povoam o universo da sua ficção. Foi, portanto, de acordo com as suas convicções que deliberadamente excluiu do universo da sua ficção todos os episódios melodramáticos e peripécias complicadas, de carácter pouco verosímil, considerados excedentes em relação à realidade que havia escolhido analisar. Removendo do universo romanesco as misérias sociais e humanas, em suma, o lado negativo da vida, Júlio Dinis desvia-se dos

[91] «Sobre o romance de Júlio Dinis», In *Crítica e Ensaio*, Lisboa, 1994, p. 79.

propósitos doutrinários do Realismo e do Naturalismo. Neste sentido, os seus romances estão muito longe de ser como já se disse:

> [...] um anfiteatro anatómico, a clínica hospitalar ou o cárcere nauseabundo, onde a doença e o vício despontavam numa vegetação de hediondos parasitas[92].

O autor de *As Pupilas* parte da observação da realidade exterior, já o dissemos, para logo em seguida proceder à selecção de acordo com o seu temperamento psicológico e artístico, escolhendo os aspectos mais em conformidade com o seu ideal. E o ideal de vida em Júlio Dinis passa também por reflectir aspectos da vida da classe burguesa, à qual pertencia, classe essa que progressivamente vinha se afirmando cada vez mais ao longo de todo o século XIX. Se por vezes se tornava necessária, em defesa da verdade, a representação de certos aspectos menos dignos da realidade, como efectivamente sucedeu, então Júlio Dinis procedia de forma cuidadosa, revelando um ou outro aspecto dessa mesma realidade, quer denunciando situações mais insólitas, quer caracterizando algumas personagens que aparentemente se encontram mais afastadas da esfera do Bem. Procurando justificar a atitude através da qual se demitia de denunciar o mal, Júlio Dinis acrescentava que a razão não era outra senão o profundo desagrado que tais assuntos lhe causavam:

> Tanto eu me deleito em conceber um carácter com que simpatize, [...] quanto me repugna e enfastia o demorar o pensamento em um tipo antipático, em um carácter revoltante, em uma dessas criaturas em cuja contemplação a alma se enoja ou se indigna. (*Cartas e Esboços Literários,* p. 116).

2.2.3.ii. - Algumas considerações acerca do Realismo e do Naturalismo

[92] Sousa Viterbo, «Palavras Preliminares», *Inéditos e Esparsos*, p. XV.

No Romantismo a arte não era tão mimética quanto o era no período do Realismo, devido ao carácter fortemente subjectivo que marcava em boa medida a ficção romântica. A teoria da mimese é, no âmbito dos românticos, e segundo Vitalina Leal de Matos, ultrapassada pela do génio e da imaginação criativa. Muito embora a ficção da época remeta de algum modo para a realidade, através das alusões que acaba por fazer ao homem, ao meio e à época, essa mesma ficção quase sucumbe a um intenso subjectivismo, facto que desestabiliza a relação que os mesmos românticos mantêm com a Natureza, a qual assim surge transfigurada porque dependente de um estado de espírito específico.

Mesmo o realismo antigo, anterior ao século XIX, apresentava um carácter fragmentário, na opinião de Auerbach[93]. O real era representado sob a forma de um misto de tom idílico, de realismo de atmosfera, de regionalismos. Da vida contemporânea, como das personagens ressaltavam tão somente as formas exteriores. De acordo ainda com a mesma fonte, foi só com Flaubert que o Realismo começou a reportar-se com mais objectividade à situação real do quotidiano, relacionando-se com a história do seu tempo e representando a cosmovisão do escritor[94], que corporiza precisamente a ligação que se estabelece entre a ficção e o curso da história, no momento em que aquela mesma se desenrola.

No Realismo e no Naturalismo a questão da mimese torna a colocar-se de forma pertinente, acrescida da noção do didactismo, bem assim como das doutrinas do Positivismo e do Determinismo. A observação constitui-se num importante factor sem o qual a análise, que se pretende da vida e do homem na sociedade, não será bem sucedida. Pretendendo ir além da cópia fiel da realidade empírica, o Realismo e o Naturalismo vão exigir mais do que a simples neutralidade do 'eu' que

[93] *Mimesis*, Paris, 1992, p. 419.

[94] C. Reis, *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra, 1995, pp. 82 e segs..

percepciona o mundo. É neste sentido que ultrapassam a imitação passiva da realidade, reforçando a feição didáctica e moralizadora, a par da intenção de crítica social.

Quanto à utilização indiscriminada que temos vindo a fazer dos termos Realismo e Naturalismo, fundamenta-se a mesma na dificuldade que surge, relativamente ao caso português, no sentido de os diferenciar, como já o havíamos assinalado relativamente à posição que assumiu a este respeito, o maior teórico da época, Júlio Lourenço Pinto, e com ele muitos outros críticos e estudiosos daquele período. Efectivamente existe entre ambos grande proximidade, como se inclusivamente o Naturalismo fosse o Realismo levado às últimas consequências.

Muito embora a relação do Realismo com o Romantismo seja, de acordo com C. Reis, de "confronto e de superação"[95], com o Naturalismo mantém certas afinidades, tais como o anti-Romantismo, a intencionalidade crítica, o reformismo, a observação do mundo empírico sem idealizações, entre outras;

> [...] uma vez que o Realismo funda e consolida procedimentos tecnico-literários depois reajustados e ideologicamente refinados, em contexto e com o propósito naturalista.[96]

Desenvolvendo preferencialmente o género do romance (e também do conto), foi por intermédio deste que o Realismo concretizou a crítica reformista que preconizou. Em virtude da extensão que o caracteriza, o romance representava a alternativa mais adequada para o tratamento aprofundado dos assuntos, para além de comportar determinados procedimentos tecnico-narrativos que permitem o recuo no tempo até ao passado, submetendo as personagens a uma caracterização mais completa e verosímil.

---

[95] *Idem*, *Ibidem*, pp. 435-438

[96] *Idem*, *Ibidem*, p. 436.

Quanto ao Naturalismo, as opções temáticas que sublinha são mais cruas e sórdidas, por definição, comparativamente às do Realismo. Outros aspectos que servem para "diferenciar" aquele deste outro período literário residem no aspecto mais cientificista do Naturalismo, o qual é reforçado pelo positivismo no experimentalismo e no determinismo[97].

Se o Realismo pretende fotografar com objectividade a realidade, a vida no seu lado social e humano, o Naturalismo procura também ver na arte o meio para a demonstração de teses científicas ou mesmo a fórmula da ciência moderna. Todavia, tanto num caso como noutro, o último objectivo que perseguem é a análise do homem no âmbito do quotidiano, mas, em qualquer dos casos, sempre circunscrito ao meio que, aliás, o determina. A rejeição do idealismo decorre como consequência quase implícita, bem assim como a condenação da imaginação enquanto sinónimo de fantasia.

Jacinto do Prado Coelho viu, todavia, relativamente ao Naturalismo, uma vontade de análise superior à tendência que considerou ser fundamentalmente descritiva e estética do Realismo. Daqui resulta o aspecto mais combativo que as obras do Naturalismo denotam, segundo ainda a mesma fonte, por oposição a uma aparente superficialidade que as obras ditas realistas encerram.

2.2.3.iii. - Modos de representação da realidade

A questão relacionada com os modos de representação ou de figuração do real é já uma preocupação antiga, tal como provam textos como a *República* e a *Poética*. Ao termo representação está associada uma certa polissemia. No sentido que lhe atribuiu E. Auerbach, e que no contexto presente particularmente nos interessa, remete para o sentido da figuração do real, e, por conseguinte, para a problemática dos géneros

[97] *Idem*, *Ibidem*, pp. 446-448.

literários, do próprio Realismo, dos seus objectivos e das suas preocupações[98]. Os modos de imitação adoptados são por sua vez traduzidos por procedimentos técnicos e formais específicos a cada género e período da história literária.

Júlio Dinis, referindo-se concretamente aos meios escolhidos pelo romancista para fazer progredir a acção da narrativa, abordava de forma implícita a questão dos modos de representação da narrativa e, por conseguinte, da realidade. Escrevia em *Ideias que me ocorrem* que o autor de ficção deveria

> [...] dar o cunho de verdade aos episódios que narra, a ponto de as personagens esconderem completamente o autor nesses momentos; consegue quase fazer acreditar que as coisas não podiam haver sucedido de outra maneira, tão natural foi a filiação e a sequência dos factos, [...] (*Serões da Província*, II, p. 112).

Muito embora parecesse possuir consciência nítida das diferenças entre os modos narrativos de «contar» e de «mostrar», revelando conhecimento das diferentes práticas que cada um implicava, considerando o contexto da ficção dinisiana, podemos afirmar que o modo de contar se sobrepõe ao de mostrar, apesar da existência de inúmeras cenas dialogadas em que as personagens falam, à maneira do drama. Tal é o exemplo do que verificamos suceder em *As Pupilas*, romance ao qual também já alguém se referiu como sendo o mais teatral, de entre os restantes e por isso, também, o mais diferente.

Na clara alusão que fez ao tipo de representação dramática a que pretendeu recorrer nos textos de ficção e da apetência que manifestou relativamente à utilização do modo cénico, podemos perceber que tais questões andavam um pouco na ordem do dia, entre os meios literários de então e que uma vez mais Júlio Dinis ocupava uma posição de vanguarda na consciencialização estetico-doutrinária que possuía.

[98] *Idem, Ibidem*, pp. 435-443.

Acreditamos portanto que não foi por motivos meramente incidentais que Dinis alternou nos seus romances momentos de narração propriamente ditos - e que constituem a grande maioria - com a dramatização das cenas dialogadas, em que as personagens intervêm directamente, fazendo supor como teoricamente se pretende que os acontecimentos se contam por eles próprios.

O contraste entre as duas situações narrativas instituídas torna-se efectivamente marcante. No caso do «contar» propriamente dito, estamos perante a situação em que o narrador conhece na íntegra a história que narra, conduzindo a narração a seu gosto, relatando de modo indirecto o sucedido, abreviando ou elidindo aspectos da diegese sempre que julga oportuno, revelando o que vai na consciência das personagens, em momentos em que parece não querer 'dar-lhes a palavra', fazendo recuos no tempo até ao passado (ou incursões no futuro), relatando factos relevantes sob a forma de retrospectivas, para mencionar apenas alguns dos aspectos possíveis deste modo de contar.

Relativamente ao «mostrar», temos as situações em que o narrador deixa as personagens sozinhas em 'cena' - exemplos que são ocasionais no caso de *As Pupilas* - revelando-se as mesmas directamente, a partir do confronto estabelecido umas com as outras e do que somos levados a inferir das situações em que directamente estão envolvidas. Por vezes verificamos que algumas personagens chamam a atenção para situações de reflexão, verdadeiros momentos de 'paragem' da narrativa, dando a conhecer pensamentos sob a forma de solilóquios, pronunciados todavia em discurso directo, aparentemente também 'livres' da acção organizadora do narrador. Ocupar-nos-emos de forma mais pormenorizada destes e de outros aspectos, quando tratarmos da caracterização da personagem e do seu discurso, oportunamente.

Platão distinguia dois modos de imitação, isto é, duas formas de representar o discurso, consoante o poeta ou o prosador se ocultava, ou

não, por detrás das suas palavras, diferenciava, respectivamente, a *mimesis* e a *diegesis*. Nesta última categoria incluía três modalidades. A narração simples, (termo de que passou, aliás, na acepção moderna, a ser sinónimo, como do de história ou do de sucessão de acontecimentos) ou seja, o modo indirecto através do qual é o poeta quem fala[99]. A *mimesis*, quer dizer, o modo de imitação cénico ou dramático em que o poeta criava a ilusão de que não era ele quem falava, recorrendo à utilização do discurso directo, por oposição ao discurso indirecto predominante no modo narrativo. Esta constituía a segunda modalidade em que o poeta falava efectivamente como se de outra pessoa se tratasse, procurando diluir todas as marcas que remetessem para a instância enunciadora do discurso. A terceira modalidade que concebeu, a mista, englobava, tal como o nome sugere, elementos das restantes duas[100].

Assim, Platão introduziu um juízo de valor na teoria da representação enunciada, defendendo a superioridade da representação dramática em prejuízo da espécie que é "toda imitação" e que constitui a poesia, a qual condenou por ser, por sua vez, a imitação de uma imitação. Na concepção platónica, a representação é entendida por conseguinte como um procedimento relativo aos modos do discurso.

A posição de Aristóteles será distinta da do seu antecessor. Segundo esta concepção, a representação seria a imitação de uma acção e não um procedimento do discurso, pelo que a transformou num subtipo

---

[99] Segundo S. Rimmon-Kenan, muitos narratologistas excluíram a *diegesis* do acto de narração por ser equivalente à história, à relação de causalidade que move a sucessão dos acontecimentos na narrativa, que se aparta do discurso, através do qual no entanto se concretiza, cf. *Narrative Fiction: Contemporany Poetics,* London / New York, [s.d.], p. 107.

[100] Com esta classificação, Platão lançava as bases da teoria tripartida dos géneros literários, cf. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura,* Coimbra, 1996, pp. 340 e segs.

da *diegesis*. O essencial da poesia estaria basicamente na imitação dos homens, das suas paixões e acções.

Quanto aos modos da imitação narrativa, Aristóteles distinguia duas possibilidades: o modo puramente narrativo, em que o poeta narra os acontecimentos directamente, e o modo dramático ou cénico, através do qual se oculta por detrás de uma personagem, por meio de quem fala. Aristóteles valorizava claramente o modo de representação dramático, em detrimento do narrativo, próprio, segundo acreditava, dos maus poetas - narrando por si mesmo, o poeta não imitava, porque se identificava com o próprio autor em pessoa.

Em virtude de a situação narrativa se apresentar de forma mais complexa do que a da representação dramática, uma vez que as palavras servem para imitar todas as acções, introduz-se a distinção entre contar e mostrar, quer dizer, entre narração mediada por narrador e a apresentação directa com (tentativa de) apagamento da instância da enunciação.

As designações de modo narrativo e de modo cénico ou dramático estão na origem dos termos mais modernos - *telling* e *showing* -, cujo sentido, aliás, não se afasta daquele veiculado pelos termos aristotélicos. Na primeira hipótese, predomina um tipo de discurso configurado e perspectivado por um narrador, enquanto na outra se impõe a perspectiva e o discurso da personagem.

Também ao longo das diversas fases por que foi passando a teoria do romance, à medida que o género se consolidava e desenvolvia, os interesses por um ou outro modo da representação narrativa foram alternando. Assim, no final do século XIX e começos do seguinte valorizou-se com mais insistência a técnica do «mostrar», a qual trazia implícita certa ideia de modernidade para o romance. Autores como Percy

Lubbock e Henry James foram defensores desta 'valorização neo-aristotélica do mimético', conforme se lhes referiu G. Genette[101].

Na concepção aristotélica da representação, os dois modos distinguem-se portanto pelo grau de presença do poeta (ou no caso do narrador) no texto - de forma dissimulada no caso do «mostrar»e de forma evidente no caso do «contar», através da manipulação objectiva da história. A *mimesis* não está por conseguinte circunscrita à representação do discurso; sendo a imitação de uma acção, a sua natureza torna-se por assim dizer mimética e referencial.

Logo, é na concepção aristotélica da imitação que deve situar-se a origem da teoria da referencialidade: a figuração da realidade sendo entendida como a construção de uma imagem à semelhança do mundo natural[102]. O referente faz neste caso concreto parte do processo de significação, a linguagem representando uma ideia.[103]

Assim, a teoria de Aristóteles não é anti-mimética como é a de Platão, que como se viu empresta ao conceito de imitação uma conotação negativa. Enquanto parece ter esquecido a obra em si, preocupando-se apenas com os processos de criação artística (inspiração ou imaginação), Aristóteles vai chamar precisamente a atenção para a poesia. Apesar de aceitar a fronteira entre a obra poética, que se torna uma nova realidade, e o objecto imitado, que não deriva de modelo algum, a poesia nunca pode ser desvinculada do mundo real. Mimese em Aristóteles remete para a questão da analogia entre dois elementos de natureza e proveniência

[101] *Discurso da Narrativa*, Lisboa, [s.d.], pp. 161 e segs.

[102] W. Wimsatt, C. Brooks, *Crítica Literária,* 2ª ed., Lisboa, 1980, p. 31.

[103] Com o estruturalismo vai verificar-se precisamente o inverso, como teremos oportunidade de desenvolver na capítulo seguinte, a propósito da noção de personagem; a única realidade que existe passa a ser apenas a da própria linguagem e a do discurso ficando o referente excluído do processo de significação.

distintas e não para a ideia da repetição de um relativamente a outro[104], ou seja, para a dialéctica entre o representante e o representado[105].

Na concepção aristotélica, imitação não é, pois, cópia servil porque implica, segundo V. Leal de Matos, um distanciamento e uma certa recriação que porventura a valorizam. E por isso, o objectivo da mimese não é tanto a verdade, mas antes o verosímil, que afinal é a verdade da representação.

A problemática da figuração do real conduz à criação do mundo possível[106], que é precisamente aquele onde só faz sentido a 'verdade' artística ou da ficção, a qual em boa parte se traduz na verosimilhança do texto narrativo. A realidade da ficção nada mais é, por conseguinte, do que simples criação literária. Todorov havia já afirmado que a realidade da literatura era apenas a do próprio enunciado[107] e que o Realismo não era a relação da literatura com o mundo empírico, mas antes a conformidade do texto com a norma textual que lhe é externa e que, provocando a ilusão de realismo, permite classificar o texto de verosímil.

Tornando à questão mimética do Realismo, este é um dos motivos que institui o romance no lugar por excelência da representação ficcional da realidade empírica, social e humana. A sua amplitude temática é suficientemente vasta para poder abarcar os aspectos humanos e sociais da vida, daí resultando a configuração de uma série de mundos possíveis. Devemos, no entanto, acrescentar que, muito embora o romance realista - naturalista apresente forte intencionalidade mimética, já que pretende

---

[104] Cf. M. V. Leal de Matos, «Da mimese - repensar a noção», In *Brotéria, cultura e informação*, vol. 105, nr. 4, Outubro 1977, pp. 243 - 263.

[105] F. Martinez-Bonati, “Representación y Ficción”, In *La Ficción Narrativa (su lógica y Ontología),* Múrcia, 1992, pp. 91-111.

[106] C. Reis, *Op. Cit.*, pp. 171-172, 352-353 e 371-372.

[107] Em *Poética da Prosa,* Lisboa, 1979, p. 40 e em *Poética,* Lisboa, 1977, p. 28 Todorov defende que o estatuto da ficção não é nem verdadeiro nem falso. A questão pertinente no âmbito da ficção é a da verosimilhança e não a da verdade natural.

precisamente reportar-se a um referente concreto, por vezes verifica-se que as opções tecnico-formais encontradas não contribuem para que efectivamente o mundo empírico possa ser referenciado de forma realista. Pensamos concretamente na atitude adoptada pela grande maioria dos narradores da ficção realista, cuja omnisciência relativamente à história narrada e às personagens, como elementos fundamentais que a constituem, traduz um profundo conhecimento de tudo e de todos. Esta perspectiva de alguém que efectivamente transcende, em conhecimento a matéria ficcionada, não é por certo um processo realista, facto que redunda num paradoxo intrínseco à própria concepção de romance realista[108].

Em suma, a 'verdade' dos objectos ficcionados só pode ser equacionada relativamente a esse mundo possível que a ficção instaura, ela não faz sentido se for comparada com o mundo natural. A ficção não pode confundir-se, por conseguinte, com a verdade natural.[109]

Na opinião de J. M. Yvancos, a representação da realidade implica a construção de modelos de mundo, isto é de imagens do real, de acordo com determinada cultura e consciência histórica que são as do próprio representador[110]. Este é o princípio, aliás, em que assenta a questão da representação. É neste sentido que considera o Realismo antigo subjectivo, pois traduzia uma perspectiva individual, marcada por sentimentalismo acentuado, resultante de determinada postura perante o mundo e a vida e que quebrava a unidade da consciência histórica. Numa fase de maior maturidade e estabilidade, o Realismo - Naturalismo

[108] Veja-se a este propósito O. Tacca, *As Vozes do Romance,* 2ª ed., Coimbra, 1983.

[109] Teremos ocasião de aprofundar a questão da relação entre a obra literária e o mundo ficcional no capítulo a propósito da representação da personagem.

[110] "La mirada cervantina sobre la ficción" e "La ficción en la poética contemporánea", In *Poética de la Ficción,* Madrid, 1993, pp. 20 -21.

procurou nunca perder de vista a consciência da realidade social e cultural do seu tempo.

Há sempre uma correlação semântica entre os mundos possíveis representados e o mundo empírico, segundo C. Reis[111], sendo que essa correlação pode manifestar-se de forma muito evidente, como somos levados a acreditar que sucedeu no caso particular da escrita ficcional de Júlio Dinis, e no Realismo de forma geral, ou de modo mais disfarçado, menos transparente, por vezes até de forma simbólica, como sucede no caso da ficção contemporânea mais recente.

Neste contexto, a escrita realista e naturalista é profundamente mimética no sentido em que toma como ponto de partida a observação do mundo circundante, a sociedade e o homem em particular. Daqui também se infere uma extraordinária capacidade representativa da personagem realista, nomeadamente através da criação dos tipos sociais. Elemento importante do universo diegético, tal como teremos oportunidade de referir, é através dela que figura a intencionalidade mimética, a par da capacidade de representação ideológica.

A cosmovisão do escritor, ou seja, a sua visão do mundo implica uma correlação com a história, com a sociedade e com a cultura do seu próprio tempo. A mesma decorre da envolvimento emocional do escritor relativamente a um espaço determinado e a um momento histórico preciso, o qual corresponde, no caso do autor de *A Morgadinha* e de *Os Fidalgos,* ao período do pós-Liberalismo e da Regeneração. Inevitavelmente, a escrita realista de Dinis, mimética em virtude das imposições do próprio género, reflecte de forma inequívoca aquela época, o que é particularmente verdade no caso dos dois romances mencionados.

[111] C. Reis, *Op. Cit.*, pp. 371-372.

A reacção emotiva do romancista, que a configuração da sua visão do mundo deixa transparecer, é um aspecto que importa considerar. Ela implica uma identificação com o período literário, mas também com o próprio sistema ideológico. Este procedimento empresta pois coesão axiológica à cosmovisão[112]. Por outro lado, introduz no discurso o registo da subjectividade, o qual pode ser mais[113] ou menos evidente de acordo com a situação narrativa instaurada, que, por sua vez, é também determinada por circunstâncias ideológicas e culturais.

No caso da escrita ficcional dinisiana, a constituição de tipos sociais, que surgem com alguma recorrência em todos os seus romances, torna-se um meio particularmente significativo dessa representação mimética da realidade, relativamente a determinados grupos da sociedade da época que o romancista assim pretendeu retratar.

2.2.4. Textos dramáticos e poesia

Em relação à produção dramática de Gomes Coelho, escrita entre os 17 e os 21 anos[114], também ela bom exemplo de clara intenção

---

[112] *Op. Cit.,* p.85. Do diálogo da literatura com a história, e independentemente das referências expressas ou implícitas a esse tempo histórico, resulta a noção de cronótopo.

[113] O romance psicológico revela uma maior capacidade de interiorização, logo maior subjectivização., cf. *Idem*, pp. 369 e segs.

[114] No ano de 1856 escreveu G. Coelho a comédia em dois actos *O casamento da Condessa Amieira*, no ano seguinte, mais três comédias, *As duas cartas* e *O último baile do Sr. José da Cunha*, *Os anéis ou inconvenientes de amar às escuras*. No ano de 1858, escreveu a comédia sobre o tema então muito em voga da homeopatia, *Similia Similibus*, certamente de pendor autobiográfico. Na opinião do médico biógrafo, ela recorda a luta, então acesa, entre homeopatas e alopatas, contra os quais se levanta o então estudante de medicina G. Coelho. Ainda do mesmo ano é *Um Rei popular*, drama ao mesmo tempo político e amoroso, passado em Évora, na época de D. João II. Aqui, apesar de dar largas à imaginação de dramaturgo, já é visível a intensidade dramática dos diálogos, bem como a subordinação da acção a um pensamento lógico e estruturado. A penúltima comédia é escrita em 1860, intitula-se *Um segredo de família*, logo se lhe seguindo *A Educanda de Odivelas*, texto que ficou incompleto, e que na opinião de Egas Moniz mais não deve ter sido do que um simples apontamento, pela extensa sucessão das trinta e

moralizadora, os críticos estão de acordo quanto à reduzida importância de que se revestiu, no âmbito de um cenário mais alargado das restantes produções dramáticas da época e também no âmbito global da obra do escritor.

A experiência de comediógrafo foi todavia importante para o futuro romancista, já que deixou traços que permaneceram na sua obra, nomeadamente, no que respeita à fluência de diálogos conseguida, à caracterização de tipos, à preocupação de tirar da realidade as cenas rústicas e, essencialmente, à tendência para a dramatização que manifesta nos romances, e de modo mais evidente em *As Pupilas do Senhor Reitor*, como teremos oportunidade de demonstrar.

Dos três volumes de teatro de Júlio Dinis[115], apenas era conhecido um esboço de uma das peças que havia escrito aos 17 anos: *Bolo Quente*, publicado em *Inéditos e Esparsos*, manuscrito este que Egas Moniz também não conseguiu consultar na íntegra. Relativamente às restantes oito peças, afirma terem sido escritas com a intenção de serem representadas pelo "Cenáculo", grupo de que fazia parte, juntamente com os irmãos Luso, Custódio Passos, entre outros. Podemos inclusivamente supor, segundo afirma, que a maior parte das peças do jovem Gomes Coelho - na época não usava ainda o pseudónimo que o tornaria célebre - foi representada pelos seus companheiros amadores[116].

Contudo, houve efectivamente outras peças que foram representadas para um público bastante mais numeroso, contando com um elenco da actores de grande renome; tal foi o caso de *Similia*

---

uma longas cenas projectadas, mas que o autor nem sequer dividiu pelos dois actos que o título da obra sugere.

[115] Vol. I, 1946, vols. II e III 1947.

[116] Relativamente à comédia de dois actos, escrita em 1856, *O casamento da Condessa de Amieira*, Egas Moniz confirma a hipótese de ter sido representada, já que o manuscrito apresenta a indicação de segunda cópia", sendo a primeira a que provavelmente terá seguido para o teatro: o mesmo verificou suceder em outros manuscritos do autor.

Similibus, levada à cena em Lisboa, no Teatro Nacional, em 1839. O aspecto todavia mais importante desta precoce produção do escritor, no que a maioria dos seus estudiosos estão de acordo, é ter a mesma possibilitado que se exercitasse na arte da escrita, consolidando diálogos e modos de representação dramáticos, configurando certo tipo de personagens, afinal tão recorrentes na sua obra, treinando, enfim, a mão no sentido de um estilo que viria a individualizá-lo enquanto romancista.

2.2.4.i. - Encenações dos romances

Não deixa de ser curioso e ao mesmo tempo sintomático da enorme popularidade que a obra do romancista sempre gozou, o facto de a quase totalidade dos romances de Júlio Dinis ter sido adaptada à cena, não só logo após a publicação das obras[117], como também já mais recentemente. O interesse que sempre despertaram, concretamente visível através das inúmeras adaptações surgidas, das quais as adaptações dramáticas não foram certamente as únicas, parece-nos ser um acontecimento ímpar no contexto da literatura portuguesa da época e também nos dias de hoje.

A adaptação de Ernesto Biester do romance *As Pupilas do Senhor Reitor*, levada a cabo em 1868 e com representação imediata no Teatro da Trindade de Lisboa, foi talvez de todas as adaptações teatrais dos romances de Júlio Dinis aquela que alcançou maior popularidade[118]. Pensamos que o facto ficou a dever-se em parte à empolada exploração do acontecimento por parte da imprensa da época, tanto a de Lisboa como a do Porto.

A notícia do *Diário Popular,* de 24 de Março de 1868[119], para além de confirmar o grande sucesso da representação, chama a atenção para

[117] Existem diversas referências às várias adaptações dramáticas feitas a partir dos romances de Júlio Dinis que não são elucidativas nem quanto a datas de elaboração, nem se chegaram a ser alguma vez representadas. Tivemos contudo oportunidade de consultar a peça em um acto de Acúrcio Cardoso, *Uma flor d' entre o gelo*, extraída do conto com o mesmo nome em 1919. Vitorino Nemésio na introdução que fez a *As Pupilas do Senhor Reitor*, Lisboa, [s.d.] e I. Stern, *Op. Cit.*, mencionam uma outra adaptação de *As Pupilas* da autoria de Antero de Figueiredo, [s.d.], a qual Sousa Viterbo afirma ter sido representada no Teatro D. Maria II, O*p. Cit.* p. xvii. Em relação a *A Morgadinha* existe informação de que foi tirado um drama por Carlos Borges, [s.d.], o qual Sousa Viterbo afirma ter sido representado em Lisboa e Porto; outro, ainda, por Câmara Manuel [s.d.] que Vitorino Nemésio menciona. Stern menciona uma peça de Baptista Machado, [s.d.] e, ainda, uma adaptação de Luís Caldeira, a qual Sousa Viterbo afirma estar concluída, mas que todavia não conseguimos localizar.

[118] L. Stegagno Pichio, *História do Teatro Português*, Lisboa, 1979, pp. 402 – 403, também menciona as representações que decorreram no Porto e no Rio de Janeiro.

[119] Notícia referida através da carta de Júlio Dinis escrita a Custódio Passos, com data de 25 de Março de 1868, In *Cartas e Esboços Literários*, pp.117-118.

a presença efectiva do romancista no espectáculo, cujo final, com a subida contrariada do mesmo ao palco, acabou por se transformar numa espécie de homenagem pública.

Também na carta escrita ao pai, aqui já de passagem referida, o romancista dava conta, de modo visivelmente satisfeito, do bom acolhimento que a representação de *As Pupilas* de Biester havia recebido. Para além do agrado[120] que lhe causou a fidelidade de vestuário e de costumes em relação ao romance, acrescentava:

> O terceiro acto, na esfolhada, [...] estava bastante animado. [...] Foi no final desse acto que me principiaram a reconhecer. No 6º quadro, quando o Reitor acompanha a Margarida e lhe beija a mão, [...] obrigaram-me a ir ao palco onde fiquei todo o quadro final.[121]

Para além das *Pupilas* de Biester representadas em Lisboa, bem como no Porto e no Rio de Janeiro, existem várias outras adaptações[122], tais como a de Antero de Figueiredo[123], encenada no Teatro D. Maria II [em 1909]; *Os Fidalgos* de Carlos Borges, representada em Lisboa, nos teatros D. Maria e no Ginásio em Junho de 1877, com interpretação de Rosa Damasceno, Eduardo Brasão e os irmãos Rosa, entre outros. Bem

---

[120] Também A. Pimentel não escondeu seu desagrado perante a adaptação em causa, cf. «Esboço Biográfico», In *Op. Cit.*, p. XIX-XX, a qual qualificou de um pálido reflexo do romance. A única culpa de Biester é, segundo afirma, Júlio Dinis, considerando assim a sua obra inimitável.

[121] Carta "Inédita" a seu pai, datada de fins de Março de 1868, In *Cartas e Esboços Literários*, pp. 28-29.

[122] L. S. Picchio, *Op. Cit.*, pp. 402-403, não menciona a adaptação de A. Cardoso, *Uma flor de entre o gelo,* de 1919 .Egas Moniz confirma a sua existência na sua já aqui citada biografia sobre Júlio Dinis.

[123] Não conseguimos consultar a referida adaptação, nem outras, tais como: de Carlos. Borges, adaptação de *A Morgadinha*; outra do mesmo romance, por Baptista Machado; de Alberto Estanislau, uma adaptação de *Os Fidalgos* que não foi representada, cf. A. Forjaz Sampaio, «Júlio Dinis, a sua vida e a sua obra», 1977, [s.p.].

mais recente é a opereta que foi extraída do conto *As apreensões de uma mãe*[124].

Acrescente-se a propósito da crítica de Machado de Assis à representação da peça de Biester, ocorrida no Rio de Janeiro, que o romancista brasileiro não poupou elogios ao encenador, exprimindo por *As Pupilas* em palco verdadeira admiração. Já as palavras que proferiu especificamente acerca do romance parecem algo enigmáticas:

> Ao dramaturgo cabia a tarefa de lhe dar condições viáveis na cena, e se, em regra, transportar um romance para o teatro é obra difícil e ingrata, desta vez quase se nos afigurava impossível, porque as qualidades do romance de Júlio Dinis eram justamente as que menos podiam afrontar a luz do tablado[125].

Semelhante comentário não deixa de parecer um pouco estranho, se na verdade concordamos com o pressuposto que *As Pupilas* apresenta características que apelam à teatralidade, nomeadamente, pelo número de cenas variado, com cenários apelativos, do quotidiano, sem grande dificuldade de transposição para o palco, onde se resolve a maior parte dos impasses da intriga romanesca, e não na interioridade das personagens, o que causaria dificuldades na adaptação [126].

---

[124] *A Leiteira d' entre Arroios, opereta de costumes portugueses em 3 actos inspirada num conto de Júlio Dinis*, da autoria de Penha Coutinho, com música de Filipe Duarte, [1937].

[125] Crítica referida por M. L. Marchon, O*p. Cit.*, pp. 157-158. Liberto Cruz acrescenta que esta crítica foi publicada na *Semana Ilustrada* do Rio de Janeiro a 11 de Junho de 1871, a qual todavia não conseguimos consultar em primeira mão, cf. «Júlio Dinis, análise biobibliográfica (1839-1871)», Arquivos do Centro Cultural Português, Paris, 1972, pp. 672-701.

[126] A. Amoroso Lima, «Centenário de Júlio Dinis », *Revista da Academia Brasileira de Letras*, n.º 59, Rio de Janeiro, 1940, pp. 213-221 menciona certas afinidades entre os dois romancistas e a sua escrita literária. Machado de Assis revelou a faceta de romancista também só tardiamente, depois de decorridas as experiências de poeta e de novelista, as quais perto da obra de ficção romanesca foram praticamente esquecidas. O mesmo estudioso compara ainda Júlio Dinis com José de Alencar, autor de *Iracema*, sublinhando alguma analogia existente no tipo de sensibilidade manifestada, na percepção da vida e em certa tendência para o idealismo.

Embora este seja o romance que a crítica considerou tecnicamente menos perfeito, ou seja, em que se vislumbram com mais dificuldade os preceitos doutrinários e estéticos que enunciou - a sua história desenvolve-se em torno de uma intriga amorosa, de resolução aparentemente complicada -, foi esta obra, precisamente, a que sofreu maior número de adaptações, tanto dramáticas, como as que principalmente importam no contexto deste trabalho, as cinematográficas.

2.2.4.ii. - Peças do 'dramaturgo' levadas à cena

De entre o repertório das diversas peças da autoria de Gomes Coelho, temos conhecimento de apenas ter sido levada à cena a comédia em um acto, escrita em 1858, *Similia Similibus*, por altura da comemoração do primeiro centenário do nascimento do romancista. A peça, tal como a restante obra dramática, encontrava-se, à data, inédita. O sucesso da representação levou Egas Moniz a colocar a hipótese de publicação de todo o teatro produzido por Gomes Coelho, a qual só seria concretizada no ano de 1946.

Segundo ainda a mesma fonte, a récita comemorativa da abertura da época de 1939/1940, no Teatro Nacional de Lisboa, compunha-se de duas partes, sendo a primeira preenchida com a representação da peça já mencionada. Contava com a participação de actores como Amélia Rey Colaço e Vital dos Santos, entre outros. A segunda parte do espectáculo incluiu pela primeira vez a representação, naquele teatro, de *Os Fidalgos,* na adaptação de Carlos Borges, em que participaram actores de nomeada, como Palmira Bastos, Maria Lalande, Raul de Carvalho e João Villaret, para só mencionar alguns deles[127].

[127] Foi o mesmo representado com grande sucesso nos teatros de D. Maria e Ginásio, em Lisboa, no teatro Baquet do Porto, e em todos os teatros de Portugal e nos das principais cidades do Brasil. Haverá ainda uma adaptação de Alberto Estanislau de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, [s.d.]. que não conseguimos consultar. Foi ainda extraída

No ano de 1860, Gomes Coelho daria por encerrada a sua experiência dramática, à qual efectivamente não tornaria mais, a não ser, como chama a atenção Egas Moniz, para continuar a fazer teatro através dos seus próprios romances[128]. Contudo, mesmo em plena época de reconhecimento da sua actividade enquanto romancista, Júlio Dinis continuava a interessar-se pela produção dramática nacional, reconhecendo que a mesma atravessava um período de retrocesso e estagnação, como se depreende de uma carta que escreveu em 1870[129]. Já antes desta data, lembramos, Diana de Aveleda havia também manifestado as suas preocupações sobre o "estéril período de transição" que a arte em geral atravessava, e, particularmente, o teatro e, ainda, a aberração que considerava ter-se instalado, definitivamente, no gosto público[130].

---

outra adaptação por Carlos Alberto, "Os Fidalgos da Casa Mourisca", [Lisboa], Agência Portuguesa de Revistas, [D.L. 1956].

[128] «Prefácio», *Teatro Inédito*, vol. III, p. 10.

[129] Em carta datada de Março de 1870, interrogava o seu amigo João Pedro Basto sobre o que haveria de verdade nos juízos dos periódicos que sabia terem considerado o ano de 1869-70 "como o de uma nova restauração do teatro português", In *Inéditos e Esparsos*, II, pp. 151-152. As 13 cartas dirigidas ao mesmo destinatário encontram-se publicadas apenas na obra em causa; ignoramos a razão por que não foram anexadas ao volume *Cartas e Esboços Literários* que reúne a restante correspondência de Júlio Dinis.

[130] Na carta já referida, Diana de Aveleda dá largas à sua indignação acerca da crise do gosto público parcialmente responsável pelo estado deplorável em que a arte se encontrava, "Cartas para a minha família", *Op. Cit.,* pp. 247/256.

2.2.4.iii. - *Poesias*

No domínio da poesia, a experiência de Júlio Dinis não se encontra tão bem balizada no tempo quanto o está a fase dramática. Sabemos, contudo, que à data em que começou a sua produção poética, a obra dramática já se achava concluída. Sabemos, também, que algumas poesias foram escritas quando já havia iniciado a sua actividade de ficcionista. Embora a maioria dos poemas caibam entre 1857 e 1865, um ano antes de morrer, ainda em 1870, sabemos que havia composto (um tanto paradoxalmente), um hino à vida (*Poesias*, p. 219). Conforme esclarecia em 1859, os poemas que deixava eram "impressões de momento" e como tal quase instantaneamente escritos[131]; por isso os foi produzindo ao longo da vida.

Confessadamente admirador de Soares de Passos[132], o poeta ultra-romântico de *Noivado do Sepulcro* e que também dirigiu a *Grinalda*, revista literária portuense que acolheu os versos do então jovem poeta, distinguiu-se contudo a sua poesia daquela que inicialmente lhe serviu de modelo. Foi no periódico em causa que, pela primeira vez, aparecia em Março de 1861 o pseudónimo Júlio Dinis a assinar uma poesia, de título, algo enigmático, «A J.»; poucos dias depois da sua inclusão no terceiro número da mesma, nem o seu amigo Nogueira Lima, então responsável pela direcção da revista, nem tão pouco Custódio Passos, que terá elogiado o poema, sabiam quem, na realidade, era o seu autor (*Poesias*, pp. 111-112).

---

[131] As palavras de Júlio Dinis fazem parte do "Prefácio do Autor", a *Poesias*, Porto, 1946, p. 15, em que refere igualmente o álbum manuscrito de poesias intitulado «Tentativas Poéticas - colecção de versos de Júlio Dinis» A 1ª ed. de *Poesias* é de publicação póstuma, datada de 1874, como já dissemos.

[132] «Admirei Soares de Passos durante a vida, como poeta, [...] como homem, [...]» esclarece em nota à «Morte do Poeta», poesia escrita em 1860, cf. *Poesias*, pp. 82-86. Recordamos, apenas a título de curiosidade, que Diana de Aveleda era uma leitora assídua e entusiasta de Lamartine, aspecto que corrobora a sua sensibilidade romântica.

A estreia de Gomes Coelho como poeta foi contudo anterior; data de 1857 a primeira poesia que intitulou «Sonho ou Realidade». Conforme modestamente reconheceu, foram «os primeiros [versos] [...] com pretensões a poesia. [...] O assunto é digno da idade em que os escrevi» (*Poesias*, pp. 19-21), mas é, por outro lado, revelador também da preocupação que sentia em orientar a poesia no sentido da vida mundana, para as realidades terrenas, procurando com esse objectivo demarcar as fronteiras entre a ilusão e a realidade. Desta preocupação dão-nos conta precisamente os versos em questão.

Distinguindo-se do sentimentalismo ultra-romântico, quase mórbido da 'escola' de Soares de Passos, Júlio Dinis não procurará tão obsessivamente cantar a morte, já o dissemos, nem os aspectos tétricos da vida, muito embora a sua poesia se filie no sentimentalismo lamartiniano, como o próprio confessava, ou seja, na poesia que o coração dita, tornando-se também a representação de profundo subjectivismo e da vida íntima. Por isso, terá admirado Soares de Passos, no que a sua poesia tinha de simples e de genuíno, nos assuntos e na forma, através da evocação que fazia da história pátria, da apologia da liberdade, do apelo ao amor e à saudade[133]. Comparativamente àquele que considerava ser o mentor da poesia nacional, Júlio Dinis revelou-se na prática mais optimista e confiante no futuro, identificando-se com novos valores estéticos e novas temáticas. Não é sem alguma perplexidade que constatamos que semelhante aura de optimismo, a qual não correspondeu senão muito raramente ao estado psicológico do autor na vida real, nunca deixou de estar presente na sua escrita, através dos diversos géneros que cultivou. No entanto, lembramos, estes momentos de relativa "euforia" alternam com outros dominados pelo *spleen,* a que

[133] A carta já referida em que Diana de Aveleda tece considerações acerca da poesia encontra-se em *Cartas e Esboços Literários*, pp. 176-187.

uma natureza fraca e doentia não pode ser certamente indiferente[134], como já aqui referimos.

Outros versos há que revelam tendência descritiva, como é o caso de «O Carvalho da Floresta», escrito em 1867, de intenção acentuadamente realista, pela riqueza de pormenores incluídos (*Poesias*, pp. 184/188). Este seria um aspecto que Júlio Dinis desenvolveria de forma muito recorrente na escrita de ficção.

Forçoso é ainda assinalar a tendência instituída para o diálogo e para a dramatização que composições como «Uma Consulta», entre outras, denotam; nestes casos, desanuvia-se por completo o ambiente de desalento e melancolia, para se constituir, no seu lugar, uma atmosfera leve, típica da sátira de costumes. Tal como se observou a propósito da escrita dramática, também a poesia revelou Júlio Dinis como um escritor 'progressivo', as composições dos últimos anos divergem acentuadamente das que foram elaboradas sob o signo da juventude e de certa imaturidade literária.

Apesar de todo o empenho e sentimento que pôs na elaboração dos seus versos, não era ainda como poeta que Júlio Dinis haveria de se impor, já o dissemos. A sua poesia, bem assim como tanta outra que foi composta durante as décadas de 50 e 60, traduziu um gosto poético que não tardaria a ser considerado fora de moda. Na opinião de Manuela Delille, este tipo de poesia «estava já a ser relegado para segundo plano pelos poetas da «Ideia Nova», com inquietações e problemática mais vasta.»[135]

---

[134] «Estes pensamentos lúgubres acometem-me de quando em quando, mas passam. [...] Não há ninguém que não tenha os seus momentos de hipocondria [...]» é a nota que pode ler-se apensa à poesia «Exaltação», *Poesias*, pp.97-98.

[135] *A recepção literária de H. Heine no Romantismo Português (de 1844 a 1871)*, *apud* C. Reis, (coord.) *História Crítica da Literatura Portuguesa, O Romantismo*, Verbo, 1993, pp. 49-50.

A propósito dos motivos que terão levado Júlio Dinis a deixar de lado a poesia, é ele mesmo quem afirma, um tanto humoristicamente, em carta escrita a Custódio Passos:

> Desde que esta caprichosa [musa inspiradora] me viu um pouco inclinado para a prosa, sua rival [...] vinga-se não me acudindo em ocasiões de apertos. Queixa-se que, [...] fazendo falar em prosa as personagens dos meus romances, só a vou incomodar quando elas estão de maré para cantar cantigas; [...] (*Cartas e Esboços*, pp. 42-43)

2.2.5. A consolidação da escrita literária

2.2.5.i. - Serões *na* província

A transição para a escrita ficcional começa gradualmente a acontecer, segundo Egas Moniz, por volta de 1859, altura em que sabemos dedicar-se Júlio Dinis ainda à produção dramática. Tendo-se desinteressado da mesma pouco tempo depois[136], podemos assinalar a escrita do primeiro conto, *Justiça de sua Majestade*, como um marco que representou a viragem nas opções genológicas do futuro romancista.

Foi como escritor de ficção que Júlio Dinis de facto se notabilizou. Não se iniciou directamente na elaboração das obras maiores; antes porém, exercitou-se como contista, tendo os seus contos sido publicados, entre outros escritos, em *Serões da Província*[137]. Como o próprio título

[136] Egas Moniz refere o ano de 1860 como aquele em que Júlio Dinis deu por encerrada a sua actividade de dramaturgo, cf. *Teatro Inédito* III, Prefácio, p. 10.

[137] A edição consultada foi *Serões da Província*, 2 vols., Porto, 1983. O primeiro vol. contém os quatro contos publicados em vida do autor: *As Apreensões de uma Mãe*, *O Espólio do Sr. Cipriano*, *Os Novelos da Tia Filomela* e *Uma Flor de entre o Gelo*. O primeiro conto foi adaptado a uma opereta em três actos por Penha Coutinho, intitulada *A Leiteira de Entre-Arroios*, [1937]. A primeira edição de *Os Serões da Província* data de 1870 e continha os referidos romancezinhos. O segundo volume, de publicação póstuma, é de 1947, data em que é publicado o conto *O Canto da Sereia;* Dele fazem parte ainda *Justiça de sua Majestade,* só publicado postumamente, em 1879, na 3ª ed., e também *Ideias que me ocorrem*, bem como um texto inacabado *Bolo Quente* e trechos tirados dos manuscritos referentes a «As Pupilas» e a «A Morgadinha», já aqui referidos.

indica, trata-se de histórias de exemplo "e proveito", para ler ao serão, em recatado ambiente familiar e caseiro. Estes esbocetos, para utilizar a expressão de Egas Moniz, que precedem a elaboração dos romances, foram também inicialmente publicados em folhetins no *Jornal do Porto*[138], como acabaria por ser, aliás, prática corrente em relação a toda a ficção dinisiana, excepção feita para *Os Fidalgos*, última obra que escreveu e de publicação póstuma.

Forjaz Sampaio chamou a atenção para o facto de existirem no Brasil contrafacções de todas as obras de Júlio Dinis, e, como tal, também dos *Serões de Província*, datadas sensivelmente da mesma época.

A primeira obra de ficção que escreveu[139], já aqui o referimos, foi *Justiça de Sua Majestade*; data de 1858, altura ainda de plena produção dramática e poética do escritor. Talvez pelo facto de ter sido concebida tão precocemente, Júlio Dinis desviou-se da sua concepção estetico-doutrinária de escrita ficcional, que talvez ainda não tivesse amadurecido de forma suficiente. Na verdade, abundam neste romance inúmeros lances e peripécias, quase à maneira dos enredos de Walter Scott e dos romances de imaginação. Este terá sido provavelmente o motivo responsável pela demora na publicação do conto[140].

---

[138] *As Apreensões* e *O Espólio* começam a sair em folhetins no ano de 1862; em 1863 é a vez de *Os Novelos,* e no ano seguinte surge a publicação no mesmo *Jornal do Porto* de *Uma Flor*, o único conto assinado com o nome Gomes Coelho, e curiosamente o de maior pendor autobiográfico; nos restantes adoptou o pseudónimo de Júlio Dinis.

[139] A. F. Sampaio, *Júlio Dinis, a sua vida e a sua obra*, [s/p] chama a atenção para as inúmeras contrafacções que existem no Brasil dos romances de Júlio Dinis e também de *Serões da Província*. Refere particularmente uma, em dois volumes antecedida de juízos críticos de Mendes Leal, Pinheiro Chagas e Luciano Cordeiro. Inocêncio confirma no *Dicionário Bibliográfico* que foi feita em 2 volumes, dos quais tivemos oportunidade de consultar um datado de 1870, do editor das obras de Júlio Dinis, A. A da Cruz Coutinho. Nele se incluem O*s Novelos* e *O Espólio*, precedidos das *Impressões do Campo*, bem como uma breve crítica introdutória de Mendes Leal, *cf. Infra*.

[140] Relativamente ao conto *Justiça de Sua Majestade* só publicado na 3ª ed. de *Serões da Província*, o editor acrescentou na advertência que foi provavelmente a doença do romancista que o impediu de proceder à sua revisão. O manuscrito ter-lhe-ia sido

Por outro lado, a feição inovadora do mesmo, em relação ao restante cenário em que se desenrolavam as diversas tentativas de renovação do romance, consistiu exactamente nas abundantes descrições introduzidas, tanto de ambientes quanto de personagens e ainda na particularidade de os caracteres haverem sido tirados da realidade, a partir da observação. Lembramos apenas que *Os Contos* de Paganino, marco que assinalou essa mesma viragem na opinião do nosso romancista, só foram publicados três anos após a escrita deste conto, facto que vem reforçar a iniciativa empreendida por Júlio Dinis, no sentido da renovação do romance enquanto género.

Em *O Canto da Sereia,* Júlio Dinis prosseguiu na linha do realismo de situação, aludindo, desta vez, ao ambiente da faina do mar na povoação de Furadouro, próxima de Ovar e à vida dos pescadores, aos seus afazeres, crenças e superstições. Como Egas Moniz reparou, trata-se de um conto de intenso pitoresco e regionalismo, escrito durante a permanência em Ovar, o que significa que a sua génese data da mesma época de *As Pupilas* e de *A Morgadinha*. Júlio Dinis teria provavelmente pensado revê-lo mais tarde. No velho Cabaça, e na espantosa dimensão de figura humana que alcança, retratou o jovem romancista o desgosto da aposentação forçada e a faina do mar. Trata-se de um drama de rara intensidade romântica ao qual não é estranho o tratamento de alguns aspectos do sobrenatural, caso único na criação de Júlio Dinis e por isso sobre ele nos detemos um pouco mais. A criação de uma figura como a da sereia, fruto da fantasia, poderia parecer um tanto paradoxal no conjunto da obra do romancista e atendendo aos postulados que enunciou, estreitamente vinculados ao tratamento da realidade social e humana. Contudo, julgamos que se enquadra perfeitamente na realidade

---

entregue pessoalmente pelo pai de Júlio Dinis, a fim de que lhe desse publicidade, caso achasse merecimento no referido conto. Daí que o mesmo editor tivesse assumido inteiramente a responsabilidade da publicação do mesmo.

da vida dos pescadores desta pequena vila e do seu imaginário cultural. Uma vez mais, acreditamos que Júlio Dinis tinha plena consciência do que fazia. Não obstante, talvez porque temesse ser mal interpretado, deixou o conto incompleto. A delineação que fez dos seus caracteres ficou contudo concluída, deles nos deixando um quadro deveras convincente.

Os diálogos entre pescadores denotam a ideia do falar típico da classe, o que é perfeitamente inédito na época, tornando-se num bom exemplo da plasticidade que adquire mesmo nesta fase em que dava os primeiros passos como ficcionista. Como muito bem reparou José Régio[141], perto dos diálogos de Eça, os do autor de *As Pupilas* constituem simplesmente uma tentativa de reprodução da realidade; quando confrontados com a carga sentenciosa e declamatória dos diálogos do romance histórico, são bem representativos do progresso que neste campo se lhe ficou a dever.

2.2.5.ii. - Os romances e a maturidade literária

As Pupilas do senhor Reitor : a primeira crónica de aldeia

Apesar de terem sido concluídas no mesmo ano em que começou a escrevê-las, isto é, em 1863, *As Pupilas* ficaram-lhe 'na gaveta', como confessou, até 1866, ano em que começaram a sair nos folhetins do *Jornal do Porto*. «Alterei bastante o romance e ampliei-o, introduzindo-lhe personagens e capítulos novos. [...] Publicou-se em volume em Outubro de 1867 [...]»[142] .

Trata-se, efectivamente, do primeiro romance a ser impresso. As inúmeras e sucessivas edições que conheceu, para já não mencionar as

[141] "Júlio Dinis no romance português", *Crítica e Ensaio*, II, Lisboa, 1994, p. 85.

[142] «Notas», In *Inéditos e Esparsos* , p. 7.

traduções[143], que também não tardaram em vir a público, são a prova evidente do seu sucesso imediato e inconfundível. De entre as diversas edições que o obra conheceu, cumpre-nos destacar a edição monumental, já aqui referida, em virtude das aguarelas de Roque Gameiro, que a ilustram. Estas ilustrações foram já motivo de crítica empolada, sob pretexto de que teriam corrompido a intenção original do romancista, nomeadamente, tratar nos tipos que ficcionou figuras que conheceu durante a permanência em Ovar. Lamentavelmente, segundo E. Moniz, não foram as figuras daquela vila que o famoso aguarelista pintou, mas antes personagens tipicamente do Minho, trajadas e caracterizadas à moda daquela província. Aqui reside o lamentável equívoco a que alude, tanto mais que foi o próprio romancista quem manifestou interesse pelos tipos de Ovar, reconhecendo neles, como já aqui foi afirmado, carácter genuíno.

Podemos sem dúvida concluir que as aguarelas de Roque Gameiro contribuíram, assim, de forma decisiva para situar a acção e as personagens de *As Pupilas* em cenário tipicamente minhoto e não vareiro. Os filmes, de que nos ocuparemos, são disso um bom exemplo, particularmente no caso daquele realizado sob a assinatura de Leitão de Barros[144]. A verdade é que as indicações do narrador do romance nada acrescentam de concreto quanto ao lugar onde eventualmente a história se desenrola e, por isso, a aldeia que é representada poderia ser qualquer uma do Norte de Portugal.

---

[143] De entre os levantamentos feitos das traduções existentes dos romances, destacamos o de I. Stern, *Op. Cit.*, pp. 257-274 e o de Vitorino Nemésio, *Op. Cit.*, pp. Assinalamos, também, a tradução francesa de *As Pupilas* de Olivier du Chastel, curiosamente intitulada «L'Amour de Guida», título este revelador do protagonismo da personagem em causa. A referência mais exacta a esta tradução é feita por Liberto Cruz, *Op. Cit*., que acrescenta ter sido publicada em folhetins no jornal parisiense «Gagne Petit», decorridos que foram dez anos sobre a sua publicação em volume entre nós.

[144] Filme realizado por Leitão de Barros, no ano de 1935. Cf. *infra*.

A propósito da divulgação do romance, as traduções que dele se fizeram, e que Liberto Cruz[145] e Egas Moniz, entre outros, inventariaram, são bom indício também da popularidade que alcançou. Os estudiosos em causa deixaram-nos indicações precisas a este respeito. O biógrafo de Júlio Dinis acrescentou, inclusivamente, ao número das traduções existentes o projecto de Lord Stanley of Alderly para verter em inglês *As Pupilas*, do qual periódicos portugueses da época dão notícia[146]. Sabemos que Júlio Dinis teve conhecimento deste projecto, o qual ganhou consistência logo após a estreia da adaptação de Ernesto Biester, cuja ideia, na sua modéstia habitual, qualificou, imediatamente, de excêntrica[147].

---

[145] «Júlio Dinis, análise bio-bibliográfica (1839-1871)», pp. 696 e segs., menciona as seguintes traduções dos romances de Júlio Dinis: uma tradução francesa de Olivier du Chastel de *As Pupilas,* datada de 1886 e que foi publicada em folhetins em jornais de Paris, acrescentando em nota que a mesma seria brevemente publicada em volume; a tradução italiana de que dá notícia a carta de Joaquim Araújo de 1896, na qual pudemos constatar que seria a segunda tradução de um romance português a que os italianos passavam a ter acesso, sendo o outro *Amor de Perdição;* uma tradução checa de *As Pupilas,* por O. S. Vetti, de 1913; dez anos depois, surge uma tradução espanhola de *Os Fidalgos* por María Luz Morales, com ilustrações de J. Longoria, Barcelona, [s.d.] logo seguida, em 1925, da tradução de *A Morgadinha* pela mesma autora. Liberto Cruz dá notícia de mais uma tradução espanhola que consultámos, *Las pupilas del señor Rector*, *crónica de aldea*, novela traducida de la 24ª edición portuguesa por Ignácio de L Ribera y Rovira, Sociedad general de publicaciones, S.A., Barcelona /Madrid, [s. d.], que apresenta a reprodução (autorizada) das aguarelas de Roque Gameiro. Não deixa de ser curioso o motivo que terá levado estes editores a traduzir um escritor ao qual Ribera y Rovira associa um 'incompreensível desconhecimento' em Espanha. Foram as palavras de Eça "tréguas a esta áspera fuzilaria" [em memória do recentemente falecido romancista] que terão chamado a atenção dos mesmos para a obra de Dinis. Segundo a mesma fonte, trata-se da primeira tradução espanhola de *As Pupilas*. Liberto Cruz noticia outra edição francesa do mesmo romance, datada de 1943, à qual nos referiremos. Temos ainda conhecimento de uma tradução romena, relativamente recente, de *A Morgadinha,* de Bucareste, ed. Univers, 1983.

[146] A notícia da preparação da tradução inglesa de *As Pupilas* surge no *Jornal do Porto*, ano 14, nr. 29, 7 de Fev. 1872, p. 2, publicada dois dias antes pelo *Diário de Notícias*, fundamentando-se ambos na notícia dada por um periódico londrino, *The Athenaeum*, do qual Augusto Soromenho era, aliás, correspondente.

[147] Júlio Dinis imagina o encontro de ambos, com bastante graça, mas, por outro lado, tal facto deixa-nos algumas apreensões quanto ao conhecimento que o romancista efectivamente tinha da língua inglesa, aquela que, afinal, lhe fora legada por herança materna: "O homem já ontem me procurou [referindo-se a Lord Stanley]. Entendendo

Não temos conhecimento da forma como se processou a possível entrevista entre Lord Stanley e Júlio Dinis, se é que de facto chegou a acontecer, já que em nenhuma outra das cartas que escreveu retomou o assunto em causa. Ainda a este propósito, Stern esclarece no entanto nunca ter chegado a publicar-se semelhante tradução[148], acrescentando que, efectivamente, os preparativos para a mesma teriam decorrido, mas não chegou a ser publicada[149].

Apenas mais um parêntesis, ainda, relativamente às traduções dos romances e dos contos de Júlio Dinis; trata-se de uma tradução francesa datada de 1943[150], em cuja introdução, lamentavelmente, o apresentador faz passar uma série de afirmações incorrectas, começando pelo facto de cifrar em três, apenas, os romances escritos por Júlio Dinis, deixando de fora *Uma Família.* Relativamente à vida do romancista, menciona, por exemplo, as suas frequentes deslocações ao Minho, cenário onde, segundo alegava, Júlio Dinis teria ido buscar inspiração para os seus romances. Não possuímos qualquer indicação de que alguma vez o romancista se tenha deslocado àquela província do nosso país.

Que os romances de Júlio Dinis foram lidos no Brasil e também em Espanha é um facto relativamente ao qual não restam grandes dúvidas. Sabemos inclusivamente que no Brasil circulavam diversas edições não

---

perfeitamente o português lido não percebe palavra do pronunciado. Há-de ser curiosa a [nossa] entrevista". Assim escrevia Dinis a C. Passos, em 25 de Março de 1868.

[148]I. Stern, *Op. Cit*., p. 26. Inocêncio confirma também que a tradução não chegou a aparecer, cf. *Dicionário Bibliográfico*, tomo XII, p 56.

[149] «Júlio Dinis e Augusto Soromenho» pp. 10-13. Tivemos conhecimento de uma ed. bilingue do conto *Os Novelos*, traduzido por Luís Marques, Londres-Nova York, [1924], bem como da tradução de Roxana L. Dabney, *The Fidalgos of Casa Mourisca from the portuguese of Julio Diniz*, Boston, D Lothrop Company, 1891, mencionada pela primeira vez por L. Cruz. Esta apresenta a particularidade da inclusão de subtítulos relativamente ao original. Dinis apenas utilizou este recurso em *Uma Família*, romance manifestamente diferente até na forma dos restantes.

[150] *Le Recteur et ses Pupilles, roman traduit du portugais par Christian de Caters, introduction de* Guerra Maio, Paris, Fernand Sorlot, 1943.

autorizadas da sua obra[151], mas que apesar de tudo contribuíram para a sua divulgação. Sabemos que o editor das obras de Júlio Dinis em Portugal, Cruz Coutinho, terá comprado no Brasil todos os direitos para a reprodução das mesmas.

Tem sido igualmente comentada a natureza da aldeia 'sociológica' de *As Pupilas,* por oposição à que surge em *A Morgadinha*[152]*.* Remete aquela designação para o facto de a aldeia em que habitam o reitor, Clara e Margarida mais não ser do que um pequeno mundo, circunscrito por fronteiras, que o impedem de ser incluído na sociedade global. Nada há no romance que efectivamente remeta para a integração desta pequena comunidade rural no resto do país, enquanto, por exemplo, em *A Morgadinha,* a aldeia se constitui num espaço aberto, em ligação com outros pontos do país. São frequentes, por exemplo, as alusões à capital, como o lugar onde se faz a política, de onde emanam as leis; o movimento da aldeia de *A Morgadinha* parece acompanhar as movimentações que regem o país inteiro e que o traçado das estradas ajudava a escoar.

Já foi também salientado que o romance das 'duas pupilas' é aquele onde maior número de costumes foi retratado[153]. Na verdade, alguns costumes do campo são aí descritos com o pormenor de alguém que sempre pareceu ter-se interessado por estes usos rurais. As cenas das desfolhadas remetem, por certo, para folclore e cultura popular, e neste sentido trata-se do romance, a nosso ver, mais intensamente etnográfico. O colorido das reuniões sociais no adro da igreja, os festejos comemorativos do regresso do jovem médico recém formado que retorna à aldeia para aí exercer a medicina, o pitoresco das lavadeiras cantando

---

[151] Veja-se a este propósito A. F. Sampaio, *Op. Cit.*, [s.p.].

[152] M. Aparecida Santilli, *Op. Cit.*, pp. 103 e 137.

[153] *Idem*, pp. 154 e segs.

no rio e a lavoura, que decorre ao som das rodas que chiam, dos carros puxados pelos bois, constituem apenas alguns exemplos dessa intensidade folclórica que perpassa todo o romance.

Não é este o ambiente que se vive em *A Morgadinha*. Apesar de também ser uma 'crónica da aldeia', trata-se de uma aldeia contudo mais politizada, que reflecte a situação do país real. As influências do Liberalismo são aí uma constante, tal como o são também no caso de *Os Fidalgos*. O espaço que percepcionamos naquela segunda crónica de aldeia é o cenário de jogos políticos e sociais, onde impera um sentido prático da vida muito mais intenso do que no romance de *As Pupilas*. Neste caso esse espaço é o palco onde actuam, como que à margem da sociedade, três bondosas figuras – padre António, o lavrador José das Dornas e o médico João Semana, cujas intenções traduzem, em larga escala a filantropia dinisiana.

Uma Família Inglesa: o ineditismo do romance psicológico

Em 1868 saíram em volume mais dois romances, *Uma Família*, na sua versão já definitiva, a qual comportava entre outros aspectos a alteração do título[154], e *A Morgadinha*, que no mesmo ano ainda havia sido publicada em folhetins no *Jornal do Porto*. Na opinião do grande estudioso da vida e obra do romancista, entre os anos de 1860 e 1862, o escritor ter-se-á fixado na elaboração de uma obra de maior vulto, provavelmente «Uma Família de Ingleses», que sofreu modificações e lhe consumiu muito tempo até chegar à versão que hoje conhecemos

De forma geral, já o dissemos, os críticos são unânimes em considerar *Uma Família Inglesa* como a obra em que Júlio Dinis esteve mais em consonância com as ideias estetico-literárias preconizadas, o

[154] Foi inicialmente publicado em folhetins sob título *Uma Família de Ingleses*, também no *Jornal do Porto.*

seu romance ‘tecnicamente’ mais perfeito, aquele que melhor espelha, pensamos, a influência recebida do romance inglês de tendência realista e de análise "social" e psicológica. Referimo-nos particularmente ao enquadramento tão bem conseguido das personagens, em perfeita sintonia com o meio ambiente, bem como a caracterização paciente e demorada a que são submetidas, em que, a par da alguma escassez de traços físicos, se desenham complexas personalidades interiores. Aqui reside em nosso entender o aspecto verdadeiramente inédito da ficção dinisiana, que em nenhum outro romance atingiria proporções tão significativas quanto em *Uma Família Inglesa*. Todos estes motivos levaram a que fosse destacado como o primeiro romance entre nós de 'intervenção mimética do realismo'[155], numa clara alusão à importância atribuída à realidade enquanto referente da ficção.

Acreditamos que a profundidade de tratamento dada à personagem, o constante deambular da alma humana perante variadas situações aqui retratado, a complexidade das lutas interiores reveladoras de diferentes facetas psicológicas dentro de uma mesma personagem, as mudanças de atitudes ditadas pela consciência e a própria intervenção do subconsciente, ainda que na sua forma mais primária, tenham sido motivos suficientes para dificultar, do nosso ponto de vista, toda e qualquer tentativa de adaptação cinematográfica do romance em questão. Não é por acaso que este foi o único romance de Júlio Dinis que não serviu de motivo a nenhuma longa-metragem cinematográfica, certamente pelas características que lhe são inerentes e que se prendem com um tempo da história extremamente lento, uma intriga que em linhas gerais se restringe a um simples caso amoroso, uma caracterização pormenorizada das personagens, na forma de retratos físicos e

[155] L. Egan, «Uma leitura de Júlio Dinis, pré-pós-modernista, ou a vingança de uma oitocentista desfasada”, *Colóquio / Letras,* nº.134, Outubro / Dezembro, 1994, p. 57.

psicológicos, ocupando, regra geral, cada um deles a extensão de um capítulo por inteiro e impondo-se relativamente à esfera da acção.

A propósito das personagens de *Uma Família*, já foi inclusivamente comentado que a figura que goza no romance de maior protagonismo, Jenny, terá servido de modelo à generalidade das restantes mulheres da ficção dinisiana, todas elas modeladas à imagem daquela delicada e frágil 'inglesinha'. Nela convergem uma série de virtudes que a tornam precisamente uma criatura exemplar, símbolo de todas as qualidades, que na óptica dinisiana a mulher deve ilustrar. É neste sentido que podemos considerá-la um modelo, do qual derivam outras figuras femininas da ficção dinisiana[156], muito embora não seja a única figura exemplar, de entre o sistema de personagens. Semelhante estatuto modelar foi também atribuído a Jorge, um dos fidalgos da Casa Mourisca, o qual estaria por sua vez na origem das criações masculinas da ficção romanesca de Júlio Dinis, nele convergindo igualmente, um considerável número de atributos exemplares.

É o próprio narrador de *Uma Família*, e após as habituais apresentações das figuras principais da história, quem chama a atenção para o aspecto que mais individualiza este romance: «[...] desde já o declaramos, para não alimentar ilusórias esperanças, [que] a acção prossegue desimpedida de complicadas peripécias.» (*Uma Família*, p. 20). Repare-se ainda que esta foi a única narrativa em que Júlio Dinis não fez a idealização da vida campestre, pelo que os aspectos do pitoresco, da natureza rural, dos costumes, do folclore e etnografia de fácil e cómoda transposição para a cena, dele se encontram excluídos. Nele é retratada, antes pelo contrário, a burguesia inglesa do Porto, de meados do século XIX, enquadrada na rotina familiar e profissional da vida urbana da época.

[156] Naief Sáfady, *Júlio Dinis*, Rio de Janeiro, 1961, p. 12.

Consciente não só da profunda diferença relativamente aos outros romances de cuja escrita já se ocupava, ainda que apenas sob a forma de esboço, mas fundamentalmente porque sabia ser a mesma inovadora relativamente ao cenário literário da época, estas terão sido razões que levaram Júlio Dinis a guardar o romance durante alguns anos, até resolver publicá-lo, o que aconteceu apenas em 1868. Já depois de publicada a obra, Júlio Dinis desabafava com seu primo José Joaquim Pinto Coelho:

> A complacência com que foram acolhidas as *Pupilas*, - afirmava num desses momentos de *spleen* - há-de ser descontada em todas as publicações que eu fizer. A amortização principiou com a *Família Inglesa* e há-de continuar» (*Cartas e Esboços Literários*, p. 45.)

Podemos afirmar que esta intuição de Júlio Dinis teria algum fundamento. Na verdade, *Uma Família*, pelas suas próprias características e pela grande diferença que o afastava de *As Pupilas*, não teve o mesmo acolhimento do primeiro romance publicado. À própria crítica da época parece ter escapado a verdadeira intenção do autor, e por isso o romance foi referido como sendo "um elefante com vitalidade de pintassilgo"[157]. Mais recentemente[158], não obstante, verifica-se uma certa tendência para considerar este romance como aquele em que o ficcionista respeitou mais profundamente o credo literário que perfilhou. As personagens e os espaços são lenta e cuidadosamente delineados, como num "bocejo de felicidade doméstica"[159]. Esta forma de pensar demoradamente os romances, fazendo esboços sucessivos, em que vai caracterizando previamente personagens e ambientes, muito antes

[157] «Uma Família Inglesa», *O Aristarco Português*, 1868, pp. 87-89.

[158] O. Lopes, entre outros, afirma que este é o romance mais inteiramente de acordo com as ideias literárias que Júlio Dinis preconizou, cf., “Sementes vareiras na obra de Júlio Dinis” In Maria Adelaide G. A. Chaves, *Júlio Dinis, um diário em Ovar, 1863-1866,* Porto, 1998, p. 8.

[159] O. Lopes, A. Saraiva, *História da Literatura Portuguesa*, p. 860.

mesmo de conceber o desenrolar da acção, confirma a ideia de que a escrita em Júlio Dinis era um processo demorado e sujeito a aperfeiçoamento constante, como se na verdade o romance fosse um filme 'em câmara lenta'.

A Morgadinha dos Canaviais, a segunda crónica de aldeia

Considerado sob muitos aspectos como o romance 'mais realista', no sentido em que o escritor chama para as suas páginas as reformas sociais e políticas que a Regeneração e o Fontismo haviam posto em curso, nele estão presentes também a política de fomento, que incentivou a construção de estradas, a lei que previa a extinção dos morgadios, a proibição dos enterros nas igrejas, exemplos acabados de corrupção política, o poder do caciquismo local, uma série de aspectos, enfim, que dão conta da reforma cultural e mental que então se processava no país. A crítica ao fanatismo religioso é também mais intensa e contundente neste romance do que, por exemplo, em *As Pupilas* ou em *Os Fidalgos.*

Em relação às objecções que acusavam o romance de falta de unidade, de que a carta de Júlio de Castilho aqui já referida foi um bom exemplo, o romancista respondia contrapondo com novas perspectivas que acabaria por sistematizar e reunir nas ideias estetico-doutrinárias que formulou, num momento de assinalável lucidez literária, no Funchal em 1870:

> Todas as personagens e episódios [...] estão ligados por interesses comuns e subordinados a uma ideia principal. Essa é a unidade que eu procuro sempre realizar[160].

Não sabemos a quem coube a responsabilidade da revisão das provas deste romance, sabemos apenas que não foi o romancista quem fez este trabalho, com base em palavras que deixou escritas em carta a

[160] «Notas colhidas [...]», In *Inéditos e Esparsos,* p. 17.

um familiar e que ilustram a opinião negativa que formulou da forma como decorreu o processo de composição da obra (*Cartas e Esboços Literários*, p. 44)[161].

O papel desempenhado por Júlio Dinis na formação da classe média portuguesa, como referiu A. J. Saraiva[162], foi verdadeiramente importante. Os dois últimos romances que escreveu tornaram-se neste aspecto um contributo notável, na medida em que abordam, com ênfase particular, questões que estavam então na ordem do dia. Pensamos concretamente na questão religiosa que, por exemplo, a proibição dos enterros nas igrejas veio originar, mas também na faceta política da vida portuguesa que a ficção de alguma forma recria.

As medidas económicas que Mouzinho da Silveira pretendeu implementar são mais de uma vez referenciadas, através da autoridade dos narradores dinisianos, que assim procuram corroborar a própria intencionalidade mimética da escrita do romancista. A ideia da construção de um novo mundo, baseada numas tantas medidas de cariz económico e político, faze parte da própria ideologia que o romancista defendeu.

A Morgadinha pode pois ser considerado o romance mais comprometido que Júlio Dinis escreveu, no sentido em que nos parece ser aquele em que mais se empenha no tratamento de uma realidade que é simultaneamente cultural, social e política, mas também (e talvez fundamentalmente), económica. É verdade que *A Morgadinha* aborda um sem número de questões importantes, mas ao jeito dinisiano, de forma algo 'inintencional', como já aqui referimos. O romancista não problematiza a fundo as questões que coloca, como se, na sua óptica, fosse importante apenas denunciá-las. Assim, é efectivamente escandalosa a corrupção política que algumas figuras representam e que

[161] Em outra carta escrita sensivelmente na mesma altura, no ano de 1869, confirma o mesmo facto a Júlio de Castilho, cf. *Cartas e Esboços Literários*, p. 75.

[162] António José Saraiva, *Op. Cit.*, p. 53.

o romancista nem sequer tenta justificar. Raramente se insurge contra a ordem de valores estabelecida, propondo antes soluções pontuais, que, aparentemente parecem estar ao alcance de todos. Talvez resida aqui uma das explicações para a grande aceitação dos romances que escreveu. Se alguma vez Júlio Dinis foi contestatário, essa contestação foi apenas esboçada ao de 'leve', com sabedoria e subtileza.

O romance de publicação póstuma: *Os Fidalgos da Casa Mourisca*

Quanto a *Os Fidalgos*, o único romance de publicação póstuma, pode dizer-se que o mesmo acompanhou Júlio Dinis durante aquela que foi a última etapa da sua vida[163], facto de que se ressente, na opinião de alguns críticos. Tudo o que se pode depreender a partir do que escreveu não vai além de certa inércia e relativa desmotivação que nesta fase o dominavam, indispondo-o contra a escrita e até mesmo em relação à revisão de provas tipográficas.[164]

Romance também da apologia da vida no campo, nele soube Júlio Dinis tirar partido dos ambientes rústicos que recriou, adequando-os de forma bastante verosímil à vida comum. Uma vez mais, encontramos nesta narrativa a apologia do ideal de mundo novo. A figura de Jorge, um dos protagonistas, é um bom exemplo deste ideal que o romancista apoia e defende. A sua atitude traduz uma vontade quase 'revolucionária' de vencer por intermédio do trabalho. Desafiando mesmo as opiniões mais

[163] Começou a escrever *Os Fidalgos* no Funchal, segundo ele próprio, em Março de 1869: «Levava-o em meio do capítulo oitavo quando voltei ao Porto em Maio [...] Trabalhei no Porto e escrevi-o até princípios do capítulo 17, desde Junho até Outubro, época em que voltei a [sic] Madeira. Concluí-o no Funchal em 11 de Abril de 1870. Levei-o manuscrito para o Porto. Principiei a copiá-lo aí e levei a revisão e cópia até ao capítulo 22. Concluí este segundo trabalho no Funchal em 27 de Novembro de 1870», cf., «Notas colhidas [...]», In *Inéditos e Esparsos,* p. 8.

[164] Após a sua morte, a revisão ficou a cargo de C. Passos. Em Abril de 1869, confessava ao Visconde de Castilho em relação ao seu 'malfadado' livro, *A Morgadinha,* nem ter visto as suas provas, tanto era o 'fastio literário' que lhe tirava o ânimo para tal, cf. *Cartas e Esboços Literários*, p. 75.

conservadoras, centradas na figura do seu pai, o velho fidalgo arruinado, e no frade capelão, Jorge não hesita, vez alguma, com relação ao que sabe ser o seu dever. Chamando a si a reabilitação da sua própria casa, esta figura vai protagonizar a exaltação do trabalho, como fonte única geradora de riqueza e, por conseguinte, de prosperidade social, o substrato ideológico de toda a ficção dinisiana.

Trata-se ainda do romance de Júlio Dinis em que mais abertamente podemos percepcionar a sua ideologia e a sua vontade política e social[165]. O protagonista, com o qual aliás plenamente se identifica, é uma "personagem do olhar": o seu carácter contemplativo e observador permite-lhe aperceber-se da verdadeira dimensão da realidade em que vive. Contrariamente ao irmão, Jorge apercebe-se da emergência de grandes transformações económicas e sociais, bem como do desabar do velho mundo feudal, que o seu pai e o frade capelão da velha Casa Mourisca representam. A ideia do progresso, que Jorge pretende concretizar na reabilitação da sua própria casa, acaba por impor-se ao imobilismo e à inércia que caracterizam a maioria dos seus habitantes.

Pode também ser considerado, relativamente a este romance, que Dinis não problematizou, uma vez mais, as questões que levantou a fundo e por isso A. J. Saraiva o designou como sendo o 'romancista da ilusória prosperidade social'. Quando muito denunciava alguns aspectos problemáticos da realidade, num tom que por certo não tinha ainda intenção reformista, mas que havia de caracterizar o romance alguns anos mais tarde. Por isso, a solução final que propõem traduz sempre a harmoniosa resolução dos conflitos e uma certa atitude de conciliação em que acabava por incorrer. Apesar da tendência que manifestou para atenuar e resolver, a seu modo, os conflitos sociais, políticos e também

[165] M. L. Lepecki, *Op. Cit.*, p. 80.

económicos, que eram também os do seu tempo, certo é que na ficção do romancista podem rever-se largas fatias da sociedade da época, e é por esta razão que fundamentalmente a sua obra do deve ser considerada inovadora.

Como qualquer tentativa pioneira, é certo que a ficção dinisiana apresenta fragilidades; as mesmas não devem no entanto sobrepor-se ao aspecto profundamente dinamizador que a sua escrita ficcional veio na realidade inaugurar. A partir do momento em que se dedicou à escrita dos romances, Dinis não mais abandonaria os pressupostos da nova fórmula realista e naturalista.

Partilhamos inteiramente da opinião do grande romancista brasileiro Jorge Amado, fazendo nossas as palavras que proferiu a respeito do autor de *As Pupilas*:

> [...] devemos agradecer[-lhe] [...] o ter-se demorado no lado bom dos homens e das mulheres, porque ele nos reconciliou com a vida e com a humanidade, [...] esta lição ele transmitiu não só aos jovens imaginosos de então, mas também aos que se transformaram em romancistas depois. É uma lição de crença na humanidade, na sua capacidade de criar o bem, de criar a felicidade[166].

[166] Jorge Amado, *apud* António Sérgio (apres.), *Júlio Dinis, As Pupilas do Senhor Reitor*, Lisboa, 1940, p. 32.

PARTE II

A PERSONAGEM DINISIANA

1.UM SIGNO ENTRE SIGNOS

> Cada um de nós vê o mundo com os seus próprios olhos e é com o que tiramos de dentro de nós que fazemos o mundo tal e qual o vemos. (Júlio Dinis).

> Não sei de maior dificuldade que a de descrever a heroína de um romance. Tão pouca coisa basta para a desconceituarmos [...] (Júlio Dinis).

> O diálogo, sobretudo, não deve distanciar-se da linguagem falada na época em que o autor escreve, sob pena de dissipar-se o prestígio da verdade na narração. É necessário acomodá-lo à índole, à posição social e especialíssimas condições do indivíduo que fala [...] (Júlio Dinis).

1.1. - Dificuldades e impasses

Relativamente às diversas teorias relacionadas com o estudo da personagem, procurámos traçar, antes de mais, uma breve perspectiva de algumas das concepções formuladas a respeito deste elemento da narrativa, precisamente as que se nos afiguraram de maior relevo, de modo a que também se tornassem evidentes as posições antagónicas representadas por algumas dessas concepções, as quais conduziram à elaboração de perspectivas distintas do conceito em causa.

Destacando os aspectos que melhor nos pareceram poder configurar uma análise adequada do conceito de personagem, que se desenha no âmbito do romance dinisiano, considerámos, por exemplo, a aplicabilidade dos modelos de análise provenientes de teorias funcionais com bastante reserva, atendendo às características intrínsecas que demarcam não só *As Pupilas*, como ainda *Uma Família*, *A Morgadinha* e

Os Fidalgos, romances de tempo lento, de características psicologizantes, em que importa, fundamentalmente, destacar a interioridade das personagens, na perspectiva que o romancista perseguiu de estudar a complexidade da alma humana. Tendo pois afastado para segundo plano as peripécias e a acção propriamente dita, Dinis configurou a sua ficção, já o dissemos, na linha do romance psicológico. O facto traz por si só implicações que se evidenciam, inclusivamente, ao nível do modo de representação narrativa, que privilegiou. Facilmente se verificará que qualquer tipo de descrição psicológica, a propósito de determinada personagem, pelo seu carácter explicativo, se enquadre satisfatoriamente num cenário narrativo em que predomina o «contar», ao invés do contexto de dramatização cénica que o «mostrar» pressupõe. Cabe na verdade ao narrador, como veremos, traçar a evolução das personagens, chamando a atenção para as mudanças responsáveis pela alteração do carácter.

Parecia-nos, por conseguinte, pouco natural forçar a adequação de grelhas e modelos de abordagem funcionais, mais pertinentes e úteis no contexto de romances e novelas verdadeiramente de acção, narrativas de feição predicativa, como Todorov lhes chamou, em que as sequências dos acontecimentos e a própria história ocupam lugar de destaque, tendo em vista os enunciados estáticos e de caracterização psicológica que basicamente compõem a estrutura da narrativa dinisiana. Não seria certamente este o caminho a percorrer para uma melhor compreensão da constituição da personagem em Júlio Dinis, cuja funcionalidade ténue ressalta à primeira vista, mesmo no caso das personagens de relevo diegético mais acentuado.

1.1.1. - Uma bibliografia específica reduzida

Antes de prosseguirmos, todavia, cumpre-nos fazer um breve parêntesis para apreciação da bibliografia existente no domínio do estudo desta categoria[1]. Alguns autores, nomeadamente os estruturalistas[2], entre os quais destacamos Genette[3], começaram por excluir do domínio da narratologia o estudo da personagem, precisamente pelo vínculo que a mesma mantém com o mundo do referente e com a própria realidade. Uma tal proximidade entre o mundo da ficção e o mundo empírico não seria, segundo os estruturalistas, desejável. De acordo com a perspectiva imanentista que defendem, de que a personagem se constrói, antes de mais, no seio do próprio texto, através das funções que é chamada a desempenhar, tudo o que acontece na narrativa nada mais é do que simplesmente discurso, a realidade da obra de ficção sendo unicamente a do próprio enunciado[4]. Daqui resulta a personagem ser considerada 'um ser de papel'.

A bibliografia existente sobre esta categoria pode ser, pois, considerada escassa, facto a que não é certamente estranho o grau de dificuldade inerente a um estudo deste tipo, em que as fronteiras da personagem, enquanto categoria diegética, são de delimitação problemática e difusa[5]. S. Rimmon-Kenan[6] escrevia em 1983 que não só

[1] Salientámos, entre outros, alguns estudos de estruturalistas que partilham o ponto de vista da abordagem funcional, bem como estudos antropomórficos, sociológicos e de natureza estética.

[2] Empregamos o termo na acepção de R. Stam, *et alii*, *New Vocabularies in film semiotics*, London/New York, 1992, p. 18, cuja definição de estruturalismo é a seguinte: «[...] a theoretical grid through which [...] texts are seen as analysable in terms of an underlying *network of relationships*, the crucial point being that the elements which constitute the network gain their meaning from the relations that hold between the elements.» (sublinhados nossos).

[3] Veja-se a propósito do silêncio de Genette sobre a categoria da personagem em o *Discurso da narrativa*, Lisboa, [s. d.] e *Nouveau discours du recit*, Paris, 1983.

[4] T. Todorov,«Linguagem e literatura», In *Poética da Prosa*, Lisboa, 1979, p. 40.

[5] Veja-se P. Hamon, «Pour un statut sémiologique su personnage», in AA. VV., *Poétique du récit*, Paris, 1977, pp. 115-180 e também *Le personnel du roman, le système des*

estava por elaborar uma teoria sistemática do conceito em causa, facto que em si só constituía um desafio à Poética, como ainda que os estudos existentes sobre a personagem não haviam quase evoluído. P. Hamon, autor de uma das mais interessantes e originais perspectivas sobre a personagem, reforçava também, sensivelmente na mesma época, a existência de determinado impasse no avanço destes estudos. Apesar de todos os progressos[7] experimentados no campo das teorias da prosa, a qual beneficiava de importantes contributos trazidos do domínio da linguística e da etnologia, os mesmos efeitos não se estenderam, sequer, à construção de uma noção de personagem[8]. Segundo a mesma fonte, não existia em qualquer teoria da literatura uma reflexão de natureza teórica sobre o conceito. A maioria dos estudos existentes abarcava apenas um só tema, ou seja, consistia na abordagem de uma só personagem, não existindo uma análise global inerente que compreendesse tal categoria narrativa, enquanto sistema semântico em si.

No estudo que deve ser considerado pioneiro no âmbito da análise semiológica da personagem, que Hamon[9] havia realizado alguns anos antes, já nessa altura chamara a atenção para a escassez de abordagens

---

personnages dans le "Rougon-Macquart" d'Emile Zola, Genève, 1983, obras de cujo conteúdo nos ocuparemos adiante.

[6] «Story characters», in *Narrative Fiction*, London/ New York, [1983], p 29.

[7] Segundo Hamon, estes progressos foram particularmente sentidos em França, durante os anos cinquenta e setenta, nomeadamente, através das abordagens estruturalistas e também formalistas.

[8] *Le personnel du roman*, p. 18: no exemplo que o autor vai buscar ao *Dicionário Enciclopédico* de O. Ducrot e T. Todorov, de 1972, pode ler-se para a definição do conceito de personagem o seguinte «La catégorie du personnage est [...] restée une des plus obscures de la poétique. Une des raisons en est sans doute le peu d'intérêt qu' écrivains et critiques accordent aujourd'hui à cette notion, en réaction contre la soumission totale au 'personnage' qui fut la règle à la fin du XIX e siècle».

[9] «Pour un statut sémiologique du personnage», in *Op. Cit.*, pp. 115-180. Este estudo constitui uma versão ampliada de um artigo que apareceu com o mesmo título na revista *Littérature*, 6, 1972 e que existe em versão portuguesa igualmente abreviada, com o mesmo título em M.ª. Alzira Seixo (Coord.), *Categorias da Narrativa,* Lisboa, [s. d.], pp. 78-102.

sobre a questão da personagem. Tal facto não deixa de ser bastante significativo, a nosso ver, se pensarmos que, decorridos quase dez anos sobre esta primeira constatação, quando publicava o estudo sobre a personagem em Zola, a situação pouco se tenha alterado. As conclusões a que chegou em 1983 não vieram modificar, efectivamente, o cenário que anteriormente havia traçado. A mesma escassez de estudos denuncia seguramente as dificuldades com que esbarra um projecto desta natureza. A constatação de semelhante verdade contribuiu, por certo, para a valorização justa do trabalho que realizou e também para a sua actualidade. Ímpar no género, constitui a abordagem mais abrangente da noção de personagem, pela própria perspectiva em que se enquadra, e que não revela ser estritamente imanentista, tal como veremos.

Se, por um lado, delineou a construção da personagem no estrito âmbito do texto narrativo, como um 'ser de papel', por outro, não esqueceu os aspectos igualmente determinantes na composição daquela categoria, tais como os que remetem para as imposições de determinado género e época literária, determinantes na configuração da obra de ficção e, por conseguinte, da personagem, chamando, simultaneamente, a atenção para o facto de esta noção ser, ainda, um fenómeno resultante da construção da leitura. Postulando, por um lado, a necessidade de determinar quais os componentes envolvidos na constituição desse signo mais amplo, que considerou ser a própria personagem[10], nomeadamente o nome próprio, o retrato e a qualificação diferencial de atributos, por outro, Hamon não esqueceu as imposições vinculativas do próprio género, que é o romance, bem assim como a participação do leitor na representação mental que faz da personagem e que origina o conceito que designou por 'efeito personagem'.

[10] B. Valette, *Esthétique du roman moderne*, Paris, 1993, pp 113 e segs. confirma também a importância destes componentes.

Num momento de grande lucidez crítica, este autor pronunciava-se, por um lado, acerca da insuficiência de uma abordagem da categoria baseada em critérios exclusivamente socio-referenciais, de natureza imediatista, que não podem, nem pretendem abarcar a organização global da narrativa, por outro, estipulava a impossibilidade da eficácia de um estudo, interessado apenas na observação dos procedimentos internos do texto narrativo, o qual não poderia dar conta de imposições circunstanciais, que determinam a própria natureza da personagem.[11] Se os critérios das análises referencias lhe pareciam insuficientes, por não darem conta da constituição da personagem dentro do texto narrativo, também as teorias puristas, estritamente funcionais e imanentistas, que têm na sua origem os trabalhos inicialmente desenvolvidos por formalistas e, posteriormente, por estruturalistas, pareciam não alcançar o fim desejado.

A renovação para que apontavam as análises estruturais e os conceitos que definiram e (re)dimensionaram, tais como o de texto literário, em substituição de obra literária, o de estrutura, ao invés de conceitos já ultrapassados como o de história ou o de biografia, vieram questionar a noção de personagem, na acepção mais clássica do termo. No novo cenário, que se delineava no âmbito dos estudos literários, impulsionados por essas teorias de formalistas e de estruturalistas, a personagem era tratada em moldes quase matemáticos, segundo uma lógica rigorosa e restrita, que não se compadecia, por conseguinte, com circunstâncias de ordem socio-referencial. Hamon parece ter pressentido a necessidade de encontrar um meio termo entre as diversas perspectivas existentes, aspecto que a obra publicada em 1983 de algum modo ilustra. Os progressos alcançados em torno do estudo da personagem afiguram-se ainda mais reduzidos se pensarmos efectivamente em outras noções da narratologia, tais como as categorias do tempo e do modo, para apenas

[11] *Le personnel du roman [...]*, p.21.

referimos dois exemplos tão amplamente estudados e de larga divulgação[12].

Chatman, outro estudioso das questões da narrativa e que permanece de certa forma na mesma linha da visão estruturalista, sublinhou também a escassez de referências existentes relativamente ao conceito em causa[13]. Numa perspectiva mais abrangente e transcendendo o estrito funcionalismo de carácter imanentista, defendeu que uma teoria da narrativa deveria, pelo menos, contemplar a relação que se estabelece entre personagem e pessoa, o que, por conseguinte, significa um passo dado em direcção à aceitação da referencialidade da personagem e, portanto, das próprias teorias miméticas[14]. Com base numa determinada relação de homologia entre as entidades ficcionais e o mundo do referente, Chatman elabora então um conceito de personagem, tal como veremos, partindo da clarificação da noção de 'traço', suporte fundamental dos pressupostos que enuncia.

Sendo a personagem um elemento diegético, que se reveste de considerável relevo no âmbito da narrativa, e representando esta uma forma diferente de ver o mundo, as conexões que se estabelecem entre ela e o mundo empírico são inevitáveis:

---

[12] Estudos sobre as categorias do tempo e da voz, com as problemáticas inerentes, nomeadamente da instância narrativa, do estatuto do narrador mereceram à crítica literária e à narratologia bastante mais atenções.

[13] Veja-se a este propósito S. Chatman, *Story and Discourse: narrative structure in fiction and film,* Ithaca/London, 1978, pp. 107- 108; o autor menciona a escassez de estudos sobre a personagem, considerada enquanto entidade psicológica /*character*, começando pelas indicações fornecidas pelas próprias obras de referência, que vão pouco além da identificação de personagem com 'pessoa' ou como ‘entidade’ tratada através da escrita.

[14] A propósito da dialéctica que se estabelece entre as noções de ficção e de representação, veja-se o estudo de F. Martinez Bonati, em que identifica o termo 'pessoa' com o *objecto* representado e personagem com a *imagem*, resultado dessa representação; o autor defende que 'personagem' deve ser entendida como um termo metalinguístico, para dizer a palavra 'pessoa' «Personagem refere-se à imagem literária do objecto designado como pessoa», cf. «Representación y ficción», in *La Ficción Narrativa (su lógica y ontología*), Múrcia, 1992, p. 96.

> [...] uma longa tradição cultural vincula as acções representadas sobretudo a uma concepção antropomórfica da narrativa, o que conduz à inequívoca valorização da personagem enquanto categoria literária [...][15].

Se, por um lado, é à volta da personagem que se organiza precisamente a história ficcionada, por outro, é na proximidade que estabelece com o modelo humano que deixa transparecer, também, o mundo do seu criador. A personagem surge, portanto, como um elemento de ligação entre o mundo empírico e o mundo ficcional, o mundo possível recriado pelo romancista e a realidade circundante a que ele pertence. Este é um dos impasses que se colocam, quer no caso de uma abordagem do tipo funcional e imanente, preocupada exclusivamente com a estrutura interna da obra, e que, portanto, não pretende dar conta de outros condicionamentos que efectivamente lhe sejam externos, quer, ainda, no caso de uma abordagem do tipo referencial, que estipula a intencionalidade mimética subjacente à obra de ficção. Logo, as perspectivas miméticas abarcam questões que se posicionam à margem do texto narrativo, mas cujas implicações importa considerar, uma vez que se reflectem na constituição da própria narrativa e na da categoria da personagem.

Outra dificuldade sentida no âmbito do estudo da personagem, e que explica em parte a quase inexistência de reflexões sobre o assunto, procede da natureza intrínseca e 'obscura' daquela noção. A característica difusa do conteúdo semântico desta categoria, que tanto pode estar na origem da presença, como da ausência ou, ainda, da simultaneidade de traços semânticos, torna efectivamente difícil a tarefa de circunscrever e, por conseguinte, de identificar a personagem. A simples aparição de um nome próprio, por exemplo, não constitui por si só indício suficiente que garanta a constituição da personagem, nem tão pouco a apreensão da

[15] C. Reis, A. C. Macário Lopes, *Dicionário de narratologia,* 3ª ed., Coimbra, 1991, p.274.

mesma pode processar-se por intermédio de um certo número de ocorrências, ou mesmo de critérios distribucionais. Tais aspectos dificultam, portanto, a apreensão da personagem e o estudo da categoria, enquanto elemento diegético de relevo considerável.

A personagem enquanto construção do discurso resulta, pois, das unidades de sentido que a formam. Essas mesmas unidades remetem para um conjunto descontínuo de marcas, tanto a nível de conteúdo quanto formal. Talvez por isso Hamon tenha defendido que a personagem deve ser apreendida de forma progressiva ao longo da leitura[16], à medida em que 'vai sendo' e que 'vai fazendo'. A complexidade deste signo narrativo parece pois evidente, bem como os cuidados particulares que o estudo da sua construção, por conseguinte, exige:

> En effet le 'personnage' n'est pas à la différence du 'dialogue', des 'dates', de la 'description', de 'l'histoire', du 'titre', des 'métaphores', du 'récit', de tel ou tel 'thème', etc., un champ d'étude facilement et immédiatement identifiable; le personnage n'est pas réductible à la seule apparition textuelle d'un nom propre; il n'est pas dénombrable même (comme tel ou tel mot, [...] figure, [...] ou [...] trope), et est donc inaccessible aux méthodes quantitatives; il est d'autre part mal localisable en un point précis du texte, ce qui le rend inaccessible aux méthodes purement distributionnelles; [...] localisable partout et nulle part, [c'est] [...] un 'effet' sémantique diffus [...][17].

Categoria obscura da poética e da narratologia, o estudo da personagem exige, pois, cuidados particulares. Efectuando-se a sua construção a partir de sínteses dos acontecimentos ocorridos ao nível da história, este processo releva de uma decisão substancialmente arbitrária, em que o leitor é chamado a intervir[18], participando de forma activa na

---

[16] *Le personnel du roman,* p. 21.

[17] O termo 'efeito personagem' é, como veremos, empregado pela primeira vez por Hamon e dá conta de certo modo da natureza da noção, cf. *Idem,* pp. 18-19.

[18] Veja-se a este propósito o estudo de V. Jouve, que parte da perspectiva da leitura para a análise da personagem, *L' effet personnage dans le roman*, Paris, 1992. Excluímos da nossa análise a abordagem da personagem trazida pela perspectiva da leitura, pelos

elaboração das referidas sínteses retroactivas, que vai realizando ao longo da leitura. As dificuldades começam logo a partir do momento em que somos levados a tentar localizar, no texto, o surgimento do 'efeito personagem'.

1.2. - Acerca da personagem: alguns pontos de vista

A questão teórica em torno do conceito de personagem coloca-se, fundamentalmente, sob duas perspectivas antagónicas. De um lado, encontram-se os partidários da abordagem do tipo funcional, que consideram a personagem, exclusivamente, em função da acção, como um mero participante. Afiguram-se particularmente frágeis e reducionistas, na medida em que a análise que realizam assenta em estruturas intrínsecas ao próprio texto, ou seja, a personagem é considerada no âmbito de uma esfera de acção, em função do seu desempenho, ficando de fora questões importantes, como sejam as que dizem respeito à situação da enunciação narrativa e à escrita ficcional, enquanto meio de configuração de um género específico, cujas imposições impendem sobre ela. Estes são alguns aspectos que procurámos realçar devidamente na análise que empreendemos da constituição da personagem dinisiana.

No pólo oposto às abordagens de carácter imanentista destacam-se as teorias que sugerem a aproximação entre o mundo empírico e o mundo ficcional que a literatura recria. Sublinham o princípio da individualidade, com base na experiência humana; a existência da personagem, enquanto essência psicológica, é equiparada à da pessoa humana, dotada portanto

---

perigos em que pode incorrer uma análise deste tipo, nomeadamente, o subjectivismo, a tendência psicologizante, entre outros.

de interioridade própria. A este grupo pertencem as concepções antropomórficas da personagem.

A propósito da analogia que considera existir entre a personagem e a pessoa, W. Booth manifestou uma percepção clara acerca desta categoria diegética de relevo inegável e, ainda, quanto ao impacte exercido sobre o leitor, remetendo, assim, para domínios que não são exclusivamente intrínsecos ao próprio texto:

> [na nossa] reacção à maior parte dos grandes romances, encontramos uma forte preocupação com os personagens, como pessoas; tocam-nos os seus bons e maus momentos. Na maioria das obras [...] somos levados a admirar ou detestar, amar ou odiar ou, simplesmente, a aprovar ou reprovar pelo menos um personagem central; e o nosso interesse, [...] tal como o nosso juízo sobre o livro, [...] é inseparável deste julgamento emocional[19].

Pouco tempo depois, I. Watt corroborava, com igual veemência, a opinião do seu antecessor, destacando que a ficção se fazia com base na vida e que as personagens eram, portanto, constituídas à semelhança do ser humano. A propósito do romancista inglês do século XVIII, Richardson, Watt comentava que "entramos nas suas mentes de forma análoga à que entramos em suas casas"[20].

O romance realista, mimético por natureza, tal como ilustra a concepção específica da personagem que preconiza, a qual aspira proceder de pressupostos humanos e verdadeiros, favorece, efectivamente, a aproximação dos dois mundos: o empírico e o ficcional. Esta é uma intenção que subjaz a toda a escrita realista. A preocupação do romancista passou a assentar no critério de fidelidade, relativamente à representação da experiência humana - e daí a súbita valorização que faz da personagem enquanto pessoa -, ao invés de se socorrer de práticas e

---

[19] *A Retórica da Ficção*, Lisboa, 1980, p. 145.

[20] *The Rise of the Novel*, Penguin Books, 1972, p. 198.

de temáticas convencionais. Na óptica do autor de ficção, a tónica passou, portanto, a incidir sobre o individual e o particular[21].

Por isso o romance foi considerado o lugar por excelência da percepção da personagem. Assinalando o facto, Bourneuf e Ouellet[22] salientaram a profunda transformação por que a noção passara ao longo do século XIX. Desde o reconhecimento da importância da categoria, à sua progressiva desvalorização, a qual culmina com o seu total 'aniquilamento' - lembramos o que sucede no contexto do novo romance -, o estatuto da personagem passou portanto por etapas bastante diversas.

Tratando-se de um dos conceitos[23] mais significativos que compõem a narrativa, C. Reis refere-se-lhe nos seguintes termos:

> Categoria fundamental da narrativa, a personagem evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes narrativos. Na narrativa literária [...], como na narrativa cinematográfica, na telenovela ou na banda desenhada, ela é normalmente o eixo em torno do qual gira a acção e em função do qual se organiza a economia do relato.[24]

Parece, pois, ser impossível dissociar o estudo da personagem da própria narratologia, a qual através da análise desta categoria, enquanto signo estruturado no âmbito do discurso, e tendo em vista também a sua funcionalidade, permitirá a valorização das suas potencialidades

---

[21] *Idem*, p. 16 «[...] the actors had to be placed in a new literary perspective: the plot had to be acted by particular people in particular circumstances, rather than, as had been common in the past, by general human types against a background primarily determined by the appropriate literary convention».

[22] *O Universo do Romance*, Coimbra, 1976, pp. 277 e segs.

[23] Utilizámos como sinónimo o termo 'categoria' para nos referirmos ao conceito de personagem, não pretendendo estabelecer qualquer tipo de correlação com a terminologia empregada por Genette, a propósito das 3 categorias do discurso que enunciou: modo, tempo e voz, cf. *Supra*.

[24] *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra, 1995, p. 360.

semânticas[25], conduzindo à elaboração de uma semiótica da personagem, que remete, em última instância, para os sentidos fundamentais do texto[26].

1.2.1. - A abordagem antropomorfizante

Começaremos por referir no âmbito da visão antropomórfica da personagem alguns dos seus defensores. Sublinhamos também que esta foi, na realidade, a perspectiva adoptada por muitos estudiosos da obra de Júlio Dinis, ao abordarem 'o estudo' da personagem no âmbito da sua ficção, e daí a razão de mencionarmos este ponto de vista em primeiro lugar. Todavia a análise que empreendemos afasta-se desta perspectiva 'historicista' e biográfica.

São efectivamente inúmeros os estudos e apontamentos[27] que estabelecem um sistema completo de equivalências entre as figuras da ficção dinisiana e personalidades do mundo real, do tempo do romancista, que as terão inspirado; no caso de *As Pupilas* e de *A Morgadinha*, por exemplo, tais estudiosos sublinham mesmo que a origem das personagens deve ser procurada entre personalidades reais da vila de Ovar, lugar onde o romancista se demorou por motivos de convalescença, como sabemos, e onde começou a escrita das referidas obras de ficção. Assim, defendem que é possível identificar qual a individualidade que esteve por detrás da criação de uma personagem como, por exemplo, a do velho médico João

[25] *Idem,* p. 360. Como veremos, aqueles que advogam que a personagem se constrói através da leitura mencionam, naturalmente, a insuficiência da narratologia para a explicação da categoria.

[26] Cf. *Dicionário de Narratologia*, p. 280. A semântica da personagem comporta processos para localizar e identificar esta categoria, tais como o nome próprio, a caracterização e o discurso da personagem, também geradores de sentidos tematico-ideológicos, Cf. *Idem*, p 308.

[27] Veja-se a este propósito os estudos anteriormente referidos no primeiro capítulo, da Parte I, tais como os Egas Moniz, de Maximiano Lemos e diversos artigos de jornais.

Semana ou, até mesmo, a do tendeiro João da Esquina, figuras ímpares no contexto de *As Pupilas*, como veremos ainda.

Não obstante, a abordagem biografista e antropomórfica não traz qualquer contributo para a análise do funcionamento da personagem no texto, nem elucida quanto aos critérios que presidiram à sua constituição enquanto signo 'textual', para além de nada acrescentar quanto aos processos de caracterização a que o romancista recorreu. Em suma, este tipo de abordagem ignora o princípio da ficcionalidade subjacente à própria criação literária. O que verificamos acontecer naqueles estudos é o apagamento das fronteiras entre mundo empírico e mundo da ficção.

É verdade que a condição ficcional da escrita pressupõe a criação de um "quase-mundo imaginário". O texto literário desemboca pois na criação desse mundo possível, que é a 'realidade' da própria ficção. A relação que se estabelece entre o mundo empírico e o mundo ficcional não pode ser avaliada segundo critérios de verdade / falsidade, o que não faria sequer sentido, mas tão somente em termos de verosimilhança, que é a única 'verdade possível' da ficção. A 'verdade' da narrativa romanesca releva, apenas, da correlação semântica que antecipamos entre o mundo empírico e o mundo do texto[28].

No âmbito da concepção antropomorfizada da personagem, e porque esta foi, repetimos, a opção a que recorreram muitos estudiosos que se debruçaram sobre a 'análise' da ficção de Júlio Dinis, não resistimos a mencionar a ocorrência de uma notícia publicada num periódico da época, a qual, retirada do contexto específico em que se insere, poderia parecer algo insólita; a mesma remete precisamente para a 'morte de João Semana'[29].

---

[28] *O Conhecimento da literatura, p.* 172.

[29] No *Jornal do Comércio*, ano 44, 12.901, nr. 111, de 10 de Dezembro de 1896, p 2, podia ler-se a seguinte notícia: «Por todos quantos conhecem e estimam este *personagem* por a convivência com ele nesse livro encantador, que abriu uma nova época no romance

A notícia em causa constitui prova incontestável da justaposição de dois mundos distintos, o da experiência real e o da ficção, a qual desemboca numa perspectiva de análise de natureza fundamentalmente antropomórfica. Mostra, ainda, de forma clara e evidente, como tem vindo a ser interpretada a ficção dinisiana *grosso modo* e, mais restritamente, o sistema das personagens dos quatro romances.

É verdade - temo-lo vindo a afirmar - que algumas personagens dos romances dinisianos representam facetas diversas da personalidade do autor, tanto quanto nos é possível avaliá-la por intermédio daquilo que escreveu. Começámos, aliás, por dizer que existem na obra de Júlio Dinis muitos aspectos de natureza autobiográfica. Sabemos também que se reviu em diversas figuras que criou. Tais factos pesaram, certamente, nas opções de análise que, de forma recorrente, consideraram sempre a personagem dinisiana como noção sinónima ou equivalente de pessoa humana, isto é, elemento susceptível de qualificação referencial.

Contrariamente à abordagem narratológica, que prevê a análise da constituição da personagem e do seu funcionamento no âmbito estrito do texto narrativo, a do tipo antropomórfico incide sobre aspectos anteriores à própria concepção do texto, que se prendem com a explicação daquela categoria a partir de modelos e comportamentos humanos.

Mostrando interesse visível pela questão da personagem no âmbito da narrativa literária, F. Mauriac, em obra publicada em 1933, teceu também considerações diversas acerca do assunto. Ainda que nada adiante quanto aos procedimentos internos que a constituem, a sua preocupação vai no sentido de retratar as relações que se estabelecem

---

português, será esta uma notícia melancólica por certo, mas não uma surpresa, porque, tão palpitante de realidade concreta, sem o deixar de ser simultaneamente de realidade abstracta, é esta criação de Júlio Dinis, que a ninguém cremos restou a menor dúvida de que por detrás dele não estivesse um indivíduo, que serviu ao romancista, não já para ponto de partida para a idealização desse tipo, mas *o copiasse como um modelo*, criando assim um retrato social e humano na mais literária, artística e filosófica acepção da palavra.» [sublinhados nossos].

entre o romancista e as figuras de ficção, anteriores portanto à elaboração do próprio texto.

A postura generalizada da omnisciência dos narradores que instituiu nos seus romances, com amplos poderes para comentar, elidir ou antecipar acontecimentos diegéticos ou, ainda, através do conhecimento que mostram possuir acerca da natureza das personagens, é um aspecto característico da ficção deste romancista, que lhe valeu aliás diversas críticas, algumas das quais bem severas até[30]. A intenção mimética da ficção romanesca, bem como a questão da representação da personagem são pressupostos do estudo que F. Mauriac empreendeu. Tornando o romance na primeira das artes, pela própria matéria de que é composto - o Homem - defendeu, a propósito da relação que se estabelece entre a obra literária e o mundo empírico, o seguinte ponto de vista:

> Acceptons humblement que les personnages romanesques forment une humanité qui n'est pas une humanité de chair et d'os, mais qui en est une image transposée et stylisée. [...] Il faut se résigner aux conventions et aux mensonges de notre art.[31]

Na perspectiva de M. Zeraffa o romance exprime também uma concepção individual de pessoa, da qual releva precisamente o sentido global da obra. Os estudos que elaborou[32] traduzem um enfoque de natureza psicológica e sociológica, sem esquecer o sentido estético, que atribuiu compulsivamente ao romance. A concepção global de pessoa

---

[30] Sartre criticou Mauriac duramente com relação a este aspecto; pelo modo como se imiscuía na narrativa influenciando a própria percepção dos acontecimentos e das personagens da diegese, cf. W. Booth, *Op. Cit.*, pp. 68 - 70.

[31] *Le romancier et ses personnages, Paris, 1933*, p. 155.

[32] *Personne et personnage*, Paris, 1969, pp. 9-11; Zeraffa defende que «Etudier le roman en fonction du concept de personne n'est faire preuve d' idéalisme que dans la mesure où les romanciers eux-mêmes - en une période de l' histoire qui aura été celle d' un doute sur la valeur de notre existence et sur le sens de notre destin - ont conçu une certaine idée de l' homme d' après les données issues de leur expérience du réel». Do mesmo autor, pode ver-se *La révolution romanesque*, Paris, 1972, obra que confirma o tipo de abordagem empreendida pelo autor.

humana, que a ficção romanesca subentende, resulta do olhar do romancista sobre o mundo. Esse mesmo olhar deve privilegiar um ou outro aspecto relevante acerca da pessoa humana, para que o tratamento da personagem resulte de forma convincente.

Concebida como um instrumento que procede, pois, da ideia de pessoa, a personagem é chamada a fazer, no referido contexto, a mediação entre a ficção e a realidade vivida. É precisamente contra o individualismo que a concepção de pessoa institui que vão opor-se os defensores do novo romance, contestando a categoria da personagem, enquanto visão particularizante do romancista[33].

1.2.2. - Formalistas e estruturalistas

O estatuto estrutural da personagem de ficção provém de uma longa tradição, que remonta até Aristóteles, enquanto pensador que foi também das questões da poética e da retórica. Minimizando a importância da categoria, submetendo-a totalmente à acção, a personagem viu-se confinada a um estatuto perfeitamente subalternizado, sendo-lhe negada qualquer importância do ponto de vista narrativo que não fosse a do seu próprio desempenho, ou seja, fazer avançar a história[34]. Tornava-se portanto um mero participante da acção, que nada apresentava já em comum com as teorias partidárias da personagem enquanto pessoa humana, atrás referidas. Todavia, encontramos já implícita na *Poética* uma

[33] Será sensivelmente a partir de Proust e da moderna visão fragmentária do mundo que vai processar-se a negação do conceito de pessoa, que cede lugar a uma consciência em ruptura permanente; o herói do novo romance é um ser estruturalmente dividido. Genette menciona que as personagens proustianas são seres em fuga, em virtude da pouca consistência da conduta que manifestam, aspecto que dificulta a sua apreensão, cf. *O Discurso da narrativa*, p. 183.

[34] S. Chatman menciona as quatro dimensões da caracterização da personagem em Aristóteles, cf. *Op. Cit*., p. 109.

distinção entre personagem enquanto agente e enquanto 'carácter'[35]. A qualificação das acções faz-se, pois, de acordo com as variações de carácter e de pensamento das personagens. O mesmo significa admitir que ao termo 'carácter' podia já associar-se certo conteúdo de natureza psicológica e moral.

O formalismo apostou também em deixar de lado a personagem enquanto categoria, nomeadamente no que respeita à sua essência social e psicológica, transformando-a, ao invés, num agente da acção. Os trabalhos de V. Propp e E. Souriau, apesar das devidas diferenças e dos contextos particulares para que remetem, o primeiro tendo por objectivo o estudo do conto russo e o outro delineando um cenário para as diversas situações que a representação dramática envolve, constituem um bom exemplo de abordagem imanentista, a qual define a personagem enquanto mera função. Tomachevski escrevia em 1925 [36], a propósito *das* personagens - e não *da* categoria propriamente dita, noção que só surge suficientemente clarificada e redimensionada no âmbito da narratologia e das análises semióticas -, dizíamos, que aquelas eram uma espécie de suportes para os motivos, sobre os quais assentava a temática da obra; "processo corrente", "fio condutor" e "meio auxiliar" são termos por que são designadas, que servem para exprimir a ordenação e o encadeamento dos referidos motivos. Tais expressões denotam bem o carácter funcional que abrangia o próprio conceito de herói, noção essencial no âmbito desta concepção funcional da personagem. Nesta perspectiva torna-se absolutamente necessário o herói ser reconhecido como tal, daí o sentido e a importância de que se revestia a sua 'caracterização', ou seja, a

[35] A expressão *character* dá bem conta do significado que, em inglês, adquire o equivalente ao termo personagem, associando-se-lhe desde logo um sentido de interioridade, cf. *Idem*, pp. 109 e segs..

[36] «Temática», In *Teoria da Literatura*, Lisboa, 1989, pp. 169-174, a propósito da clarificação que faz do conceito de herói.

atribuição de um 'sistema de motivos' de que seria o destinatário. Tornando esses motivos em elementos constitutivos do 'carácter' do herói, podemos assumir que os formalistas deixavam antever certa dimensão psicologizante na constituição da personagem, que passava a ser considerada como qualquer coisa mais do que simples participante da acção.

O termo "dessubstancialização da personagem"[37] remete para um certo esvaziamento do conteúdo psicológico da categoria e traduz de forma elucidativa a perspectiva defendida por estruturalistas e formalistas. Remete para a negação da personagem como ser inteligível, ou como 'ser' sequer, nada mais sendo do que um agente de sequências de acções[38]. Fica, pois, implícita a estreita dependência entre acção e agentes. Greimas, outro defensor da abordagem funcional, propõe que a noção seja descrita e classificada, apenas, segundo aquilo que a personagem faz e não pelo que ela é, justificando a pertinência da utilização do termo 'actante'[39]. Trata-se de uma entidade marcada por alguma virtualidade já que a sua actualização depende da realização das acções, isto é, do desempenho das funções que lhe são confiadas.

---

[37] B. Hochman, *Character in Literature*, Ithaca/London, 1985, p. 25.

[38] Segundo Bourneuf e Ouellet, *Op. Cit*., p. 221, é o sistema de papéis que origina a estruturação das acções. Os esquemas que concebem sublinham a dependência entre a acção e os seus agentes e restringem as possibilidades de análise da personagem, ficando-se pela abordagem funcional apenas, cf. M. Ramond, «Les personnages», In *Le Roman,* Paris, 1989, p. 176.

[39] De entre as seis forças actuantes, que designa por actantes e que se relacionam com as modalidades do querer fazer (sujeito - objecto), pode r- fazer (adjuvante - oponente) e saber fazer (destinador - destinatário), Greimas classifica a personagem (no caso do protagonista) como um sujeito que pretende alcançar um objecto, sendo para o efeito auxiliado, ou tendo que enfrentar a oposição de outras personagens a quem foram atribuídos papéis próprios. A noção de papel temático goza de um estatuto intermediário, situando-se entre os conceitos de actante e de actor; estes últimos podem ser personagens, ou qualquer outro tipo de figura, ou, ainda, ideias e conceitos abstractos, aos quais está confiado o desempenho dos papéis.

Todorov analisa, por sua vez, a personagem, segundo a noção funcional dos predicados de base[40]; são eles que determinam as relações que hão-de estabelecer-se entre as personagens. Para descrever o universo das mesmas, e paralelamente à existência de tais predicados, considera os agentes, isto é, as próprias personagens, que podem ser, essencialmente, de dois tipos: sujeitos e objectos das acções descritas.

Podemos concluir que os estudiosos mencionados anteriormente, apresentam em comum o facto de definirem a personagem no âmbito de uma esfera de acções, de número, aliás, reduzido, o que de alguma forma compromete a aplicação de uma análise deste tipo a todas as narrativas, que não se ajustem a modelos de abordagem tão tipificados e que são, certamente, bastante numerosas.

Só mais tarde, a partir do momento em que identifica a existência das narrativas de natureza 'psicológica', que opõe àquelas que designa por 'a-psicológicas', Todorov prevê que os dois elementos da história, acção e personagens, possam ser considerados estreitamente interdependentes. Em 1966, reconhecia como era complexa a noção de personagem e que a simples negação da sua existência estava longe de o resolver[41]. Contribuiu ainda para este acerto de perspectiva o facto de a literatura ocidental ter conferido desde sempre um lugar de destaque à personagem, considerando-a a categoria segundo a qual o próprio relato se organizava[42].

---

[40] T. Todorov, «Les catégories du récit littéraire», In *Communications*, 8, 1966, pp. 132-135. A análise 'funcional' foi também aplicada no caso do romance psicológico, *As ligações perigosas,* facto que o próprio Todorov classificou de limitativo; o exemplo escolhido levou a que as acções fossem consideradas como elemento independente, não sendo associadas às personagens.

[41] Tomachevski afirmava que «o herói não é de modo nenhum necessário à fábula. A fábula como sistema de motivos pode inteiramente dispensar o herói e os seus traços característicos. O herói resulta da transformação do material em sujeito e representa [...] um meio de encadeamento de motivos [...]», cf. «Temática», In *Op. Cit*., p 172.

[42] Veja-se a este propósito, E. Auerbach, *Mimesis, la répresentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, 1992.

Apesar do poder reducionista das análises funcionais, que se traduz no esvaziamento semântico causado também pela exclusão de aspectos psicológicos, sociológicos e culturais[43], já lhes foi atribuída, pelo menos, uma vantagem. Trata-se precisamente de terem travado os excessos cometidos pelas abordagens psicológicas e de conteúdo, em virtude do rigor dos instrumentos de análise que preconizam e a que na verdade recorrem.

A aceitação da personagem enquanto categoria marcada por dimensão psicológica, definida e caracterizada como um ser, ou seja, com possibilidade de ser equiparada à pessoa, surge, portanto, como reacção às posições defendidas por formalistas e estruturalistas. Foi, pois, de dentro do grupo dos estruturalistas que surgiram os primeiros sinais de que o estudo da personagem era, de facto, um assunto que se revestia de séria complexidade e relativamente ao qual as grelhas de análise que propunham, demasiado rígidas e, por isso também redutoras, mostravam ser inoperantes quando aplicadas a um número mais alargado de narrativas.

[43] Veja-se V. M. Aguiar e Silva, «O romance, história e sistema de um género literário», *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, 1996, pp. 690 e segs..

1.2.2.i. - Revendo posições: Barthes e Todorov

A posição de R. Barthes oscilou efectivamente entre a perspectiva funcional[44] e uma outra concepção da personagem já mais próxima do reconhecimento da dimensão 'psicológica', o que não significa, no entanto, que o autor tenha alguma vez questionado a essência textual da personagem enquanto signo. A negação que inicialmente manifestou relativamente à mimesis literária foi uma posição que acabou por rever, passando a aceitar posteriormente alguns pressupostos da teoria da referencialidade[45].

No princípio da década de setenta, escrevia a propósito da literatura e do Realismo que não existia escrita mais artificial do que aquela que precisamente dizia pintar o mais exactamente possível a realidade[46]. A sua visão estruturalista, que necessariamente rejeita a intenção mimética da escrita ficcional, assenta no princípio de que a verdade da narrativa não é senão a do próprio enunciado. Concebe então a personagem[47] como um produto combinatório, reconhecendo nela a existência de 'traços de personalidade' de origem sémica.

Produto combinatório de vários semas idênticos, os quais se polarizam em torno do nome próprio, é assim que nasce a personagem:

---

[44] «Introdução à análise estrutural das narrativas», in *A Aventura Semiológica*, Lisboa, 1987, pp. 95-130; na p. 115 pode ler-se «[...] a análise estrutural teve a maior repugnância em tratar a personagem como uma essência, [...] fez até agora, [...] um esforço para definir a personagem não como um "ser", mas como um "participante"».

[45] O efeito de real a que Barthes se refere, ou seja, o 'pormenor inútil' da descrição, é precisamente um conotador de mimese. Este mesmo pormenor só faz sentido se pensado em relação de estreita dependência com o sistema de representação. Veja-se a este propósito,«O efeito de real», in *O rumor da língua*, Lisboa, 1987, pp. 131-136 e também G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, 1983, pp. 29-32.

[46] R. Barthes, *O grau zero da escrita*, Lisboa, 1973, p 57.

[47] *S/Z*, Lisboa, 1980, pp. 56-57. Barthes faz a distinção entre figura e personagem, esta última categoria considerada como um produto combinatório de vários semas convergentes num nome próprio; o grau de complexidade dos semas vai configurar a 'personalidade' da personagem.

> [...]a combinação é relativamente estável [...] e mais ou menos complexa[...]; esta complexidade determina a "personalidade" [...]. O nome próprio funciona como o campo magnético dos semas; reenviando virtualmente a um corpo, arrasta a configuração sémica para um tempo evolutivo[48].

Dizer um nome na narrativa é pois nomear 'essa qualquer coisa', é atribuir-lhe um significado; o sema torna-se um 'atributo', um 'indutor de verdade', transformando, assim, o nome em sujeito. O nome próprio seria a soma ou o ponto de convergência dos atributos predicativos, isto é, do material sémico[49], permitindo que a personagem pudesse existir para além deste. A partir do momento em que exista um nome em torno do qual os semas se fixem, estes tornam-se atributos predicativos relativamente a esse sujeito, representado através do nome. A importância do nome próprio na constituição da personagem é, por conseguinte, um aspecto a destacar. Existe, aliás, consenso assinalável entre os diversos estudiosos da questão, tal como veremos, quanto à essencialidade do mesmo, nomeadamente no processo de caracterização da personagem.

Estabelecendo uma relação de estreita dependência entre o processo de nomeação e o acto de leitura, Barthes chamou, pois, a atenção para a actividade do leitor, na junção de todas as notações textuais e para a leitura, por conseguinte, como um 'deslizar metonímico':

> [o] processo de nomeação [...] é a própria actividade do leitor: *ler é lutar para nomear*, é fazer com que as frases do texto sofram uma transformação semântica. Essa transformação é uma veleidade; consiste numa hesitação entre vários nomes: se nos dizem que Sarrasine tinha "uma

[48] *Idem,* p. 56.

[49] Sema é um conotador de pessoas, lugares, objectos, uma "alameda do sentido"; relativamente à primeira hipótese, que é a que mais directamente nos importa, o sema está ligado a uma ideologia da pessoa, sendo esta, por conseguinte, um conjunto de semas, cf. *Idem*, p. 143.

dessas vontades tão fortes que não conhecem obstáculos", que devemos ler? A vontade, a energia, a obstinação, a teimosia etc.?[50]

A noção de 'personalidade', ainda que concebida de forma tão particular (e por isso a empregamos com algumas reservas), ou seja, sem perder de vista que a personagem é um conjunto de signos textuais, não sendo uma pessoa e, ainda, o reconhecimento da existência de 'traços' de carácter na constituição desse mesmo signo[51], possibilitou alguma abertura na perspectivação do problema. Diversas análises depois de Barthes sublinharam, tal como veremos, a importância dos traços da personalidade na constituição da personagem de ficção. No entanto, repetimos, a essência textual da personagem, bem como o valor funcional desempenhado no âmbito da acção nunca chegaram a ser verdadeiramente postos em causa.

Um pouco à semelhança do que havia sucedido com Barthes, Todorov ponderou, também, sobre as suas considerações iniciais acerca da constituição da personagem. O texto em que reflecte novamente sobre o assunto data de 1967[52]. Partindo da posição assumida por Henry James[53], o qual defende, por um lado, que a personagem não é senão a determinação do acontecimento, ou seja, que não existe acontecimento que não seja para ilustrar a realidade da personagem, defende, por outro, que o romance também comporta a descrição dos caracteres. Interrogando-se a propósito da concepção da narrativa, subdividiu-a em duas classes distintas: as predicativas e as psicológicas. No primeiro caso, como o próprio nome sugere, a narrativa privilegia a acção, o desempenho

[50] *Idem,* p. 73, (sublinhados nossos).

[51] Barthes designou por semas esses 'traços' de carácter; o termo não tem conotações antropomórficas, diferentemente da terminologia utilizada pelos seus seguidores.

[52] «Os homens-narrativa», In *Poética da Prosa,* 1979, pp. 81-94.

[53] Romancista e teórico que problematizou diversas questões relacionadas com a narrativa e com os seus modos de representação. A sua obra teórica de maior divulgação e impacte na época foi *The Art of Fiction*, originalmente publicada em 1884.

da personagem e não a sua análise psicológica. Trata-se de um tipo de narrativa intransitiva, em que a acção vale por si só e não se traduz através de qualquer 'traço' de carácter[54]. Com relação às outras, classificou-as transitivas, relativamente ao sujeito da acção, o que significa que a acção se torna um 'vector' a partir do qual é possível inferir elementos que configuram a personalidade do agente que a pratica; neste caso, o valor da acção é por assim dizer subalternizado comparativamente ao que lhe era atribuído nas narrativas predicativas.

Relacionando a abordagem do psicologismo literário com a estrutura causal da narrativa, Todorov pretendeu certamente clarificar o fenómeno da descrição dos estados psicológicos da personagem, concluindo que estes podem efectivamente reforçar a própria lógica causal que ordena os acontecimentos na história.

1.2.2.ii. A narrativa como ilusão mimética

Genette e também outros narratologistas franceses seguem os formalistas e a tradição aristotélica quanto ao carácter funcional atribuído à categoria da personagem[55]. Justificando de algum modo a reduzida importância que conferiu ao assunto, sublinhou por diversas vezes que fez incidir antes a sua atenção sobre os problemas do discurso, ao invés de se debruçar sobre os objectos do mesmo[56]. Defendendo que a linguagem não imita, mas apenas significa, excluiu naturalmente o referente do processo

[54] T. Todorov, *Op. Cit., p.* 82.

[55] A questão não é abordada por Genette, como já aqui fizemos referência; o termo 'pessoa' é utilizado simplesmente para designar a instância da narração, aquele que enuncia o discurso e as circunstâncias em que o faz, cf. *Discurso da Narrativa*, pp. 211 e segs..

[56] Genette respondeu objecções colocadas por S. Rimmon-Kenan, a propósito do esquecimento a que votou a personagem enquanto categoria da narrativa, cf. *Nouveau Discours du Récit*, p. 93.

de significação. A linguagem resulta apenas, e consequentemente, da articulação de um significante com um significado, ou seja, são as palavras enquanto signos que originam a sua própria significação.

A propósito dos conceitos de ‘contar’ e ‘mostrar’, aqui já referidos de passagem, Genette clarificou a posição defendida a propósito da relação que considera não existir entre o mundo do referente e o mundo da ficção narrativa, isto é, na sua acepção a narrativa consiste simplesmente numa ilusão mimética:

> [...]que a própria noção de *showing*, [...] (e mais ainda, por causa do seu carácter ingenuamente visual) é perfeitamente ilusória: contrariamente à representação dramática, nenhuma narrativa pode "mostrar" ou "imitar" a história que conta. Mais não pode que contá-la de modo pormenorizado, preciso, "vivo", e dar assim mais ou menos a *ilusão de mimese* que *é a única mimésis narrativa possível*, pela razão única e suficiente de que a narração, oral ou escrita, é um facto de linguagem e que a *linguagem significa sem imitar*[57] . (sublinhados nossos).

Em virtude do desempenho funcional, a personagem pertencia, por conseguinte, ao grupo dos objectos constitutivos da história, excluindo-a deliberadamente do âmbito do discurso. É todavia no discurso que ela se constitui e por isso não pode ser dissociada daquele[58]. Privilegiando, portanto, o estudo da constituição da personagem no âmbito do discurso, Genette refere-se-lhe como sendo um 'ser de papel', que o texto vai progressivamente construindo. Uma vez considerada efeito do texto, menciona em seguida o aspecto da caracterização como etapa fundamental para a constituição da personagem.

---

[57] *Discurso da Narrativa*, p. 162.

[58] *Idem*, p. 94, Genette destaca, entre os meios constitutivos da caracterização da personagem, o nome próprio, a descrição, a focalização, o discurso das personagens (pronunciado ou não), a atitude da instância narrativa e assim por diante. Na análise que empreendemos da personagem dinisiana, estes foram também os meios a que recorremos e que desenvolvemos no capítulo seguinte.

Algumas categorias que definiu para o estudo do discurso da narrativa vão revelar-se essenciais na constituição da personagem, tal como veremos. Foi com base na existência de algumas delas, nomeadamente, a ordem, no âmbito do tempo, a perspectiva, no âmbito do modo, e, finalmente, a distância e a instância narrativa, enquanto subcategorias da voz[59], que procedemos também à análise da constituição da personagem em Júlio Dinis.

1.2.3. Entre as teorias semióticas e as perspectivas referenciais

1.2.3.i. - Um paradigma de traços

Partilhando, até certo ponto, a visão estruturalista na abordagem que faz da narrativa, S. Chatman [60] defendeu, basicamente, que a personagem é uma construção do texto, que resulta de uma imagem cumulativa, processada de forma mais ou menos consciente, a qual se racionaliza depois na conceptualização de um paradigma de traços. Muito embora estabeleça na teoria que enuncia uma estreita aproximação entre a forma de apreensão e de construção das personagens, na ficção, e das pessoas, na vida real, partilha a opinião de que esta importante categoria da narrativa decorre, em última instância, de uma função textual. A perspectiva de que a construção da personagem resulta da "soma dos sujeitos de todos os verbos"[61], que o texto narrativo transmite, é fruto da herança estruturalista. Não obstante, a teoria que preconiza ultrapassa-a, de certa forma, como veremos.

---

[59] *Idem*, pp. 211-260.

[60] Cf. *Infra*, Bibliografia.

[61] B. Hochman, *Op. Cit*., p. 34.

Apesar de as personagens serem construções elaboradas a partir do texto, manifestam analogias comparativamente à pessoa humana. Tornam-se por isso no âmbito da história ficcionada abstracções não-verbais[62], e é assim que, segundo afirma, podemos estudá-las no contexto de uma qualquer narrativa, seja ela literária, ou fílmica:

> The equation of characters with 'mere words' is wrong [...] Too many mimes, too many captionless silent films, too many ballets have shown the folly of such a restriction. Too often do we recall fictional characters vividly, yet not a single word of the text in which they came alive; indeed, I venture to say that readers generally remember characters that way. It is precisely the medium that 'falls away' [...][63]

Chatman designou por "existentes" a área criada pela nossa consciência, da qual participam as personagens e o espaço em que interagem, local onde permanecem as imagens que vamos formando mentalmente. Apesar de terem origem no texto narrativo, alcançam relativa autonomia na mente humana. Esta é uma das razões por que conseguimos recordar algumas personagens de forma tão nítida, quer nos tenham sido apresentadas através de um romance, quer através de um filme. A retenção que fazemos dessa imagem prolonga-se para além dos acontecimentos que a envolveram e, em muitos casos, mesmo depois de já os termos eventualmente esquecido.

Reconhecendo que tanto a acção como as personagens são irremediavelmente necessárias para a existência da narrativa, Chatman enunciou as bases do que considerou ser uma teoria 'aberta' da personagem (porque é dinâmica), na medida em que prevê a actualização constante relativamente à construção do paradigma de traços que precisamente a constitui. O referido paradigma permanece em aberto, uma

---

[62] A expressão é empregada por Rimmon-Kenan, «Story characters», in *Narrative Fiction[...]*, London/New York, [1983]. P. 33.

[63] S. Chatman, *Story and Discourse,* p. 118.

vez que outros traços podem sempre ser-lhe acrescentados, como resultado de leituras e abordagens sucessivamente realizadas.

O conceito de 'traço' [64] de carácter, que sugere a noção de personalidade, é fundamental na concepção que Chatman propõe, muito embora reconheça não ser uma posição propriamente inovadora, aquela que defende. Produto de combinações várias, a personagem dimensiona-se, por conseguinte, como um conceito complexo. O reconhecimento da existência de traços antagónicos na constituição da personalidade é um dos pilares sobre o qual assenta esta teoria. A caracterização de determinada personagem faz-se, efectivamente, partindo deste pressuposto, mas também com base no contraste, que eventualmente (e desejavelmente) possa estabelecer-se entre as diversas figuras, quer sob a forma de pares antagónicos, quer em função da constituição de grupos sociais mais alargados. Este foi precisamente um dos caminhos que seguimos na abordagem e análise da constituição da personagem, no contexto da ficção dinisiana.

Tal como a narrativa, também a personagem é uma construção, que para ser descrita necessita de termos adequados para o efeito. A propósito da terminologia simples a que recorre, semelhante à empregada na análise da personalidade humana, Chatman rejeita a utilização de vocabulário desnecessariamente mais complicado:

> An argument for the "code of traits" of personality [...] in no way implies that their [characters] "lives" extend "beyond the [fictions] in which they are involved". Characters do not have "lives"; we endow them with "personality" only to the extent that personality is a structure familiar to us in life and art. To deny that seems to deny an absolutely fundamental aesthetic experience.[65]

---

[64] A definição que se afigurou mais completa no entender do autor refere traço como «any distinguishable, relatively enduring way in which one individual differs from another», cf. O*p. Cit.*, p. 121.

[65] *Op. Cit.,* p. 138. As aspas são do autor. Chatman considera que a terminologia comum é perfeitamente adequada aos conteúdos que pretende transmitir, bastando para o efeito

A partir do momento em que considera que o público interpreta os traços da personagem à semelhança do que se passa no mundo real, quando elaboramos a imagem mental de alguma pessoa, Chatman parece não hesitar quanto ao léxico a adoptar. Como a narrativa é uma construção artística e não sociológica, então o traço que caracteriza a personagem nada mais é do que uma construção ficcional da narrativa. Assumida como um 'paradigma de traços', a personagem deixou de ser considerada como simples função da acção, para se revestir de uma autonomia relativa [66]. Lembramos que a constituição do paradigma não resulta de uma noção estática; pelo contrário, consiste numa construção progressiva, processual por parte do leitor, no âmbito da sua actividade de descodificação de sentidos, os quais conduzem em última instância à materialização do próprio conceito.

A construção do paradigma vai-se processando ao longo da narrativa, de acordo com a participação do leitor, que vai estabelecendo conexões com o eixo dos acontecimentos, de tal forma que a conceptualização de um traço particular suscita sempre a presença do conjunto restante. A teoria de Chatman aproxima-se, concretamente neste ponto, da de P. Hamon, tal como veremos. Isto significa também que semelhante constituição se faz de modo presencial, ou seja, um traço novo pode ser sempre acrescentado aos já existentes. O processo é semelhante ao da avaliação de seres humanos, quer dizer, da reunião de evidências dispersas, relativamente a uma pessoa, vamos construindo determinada imagem mental, que guardamos em 'aberto', já que, a qualquer momento,

---

acrescentar os adjectivos ‘ficcional’ ou ‘narrativo’ ao termo ‘traço’ para que possa identificar-se imediatamente o contexto em causa, cf. *Idem*, p. 126.

[66] O traço consiste como que num 'rótulo' de uma qualidade pessoal, aplicável a uma personagem; a sua permanência pode justificar-se ao longo de toda a história, ou só por uma parte, desaparecendo ou sendo substituído por outro. O autor distingue ainda traços referentes a estados emocionais (momentâneos ou não, sendo que no primeiro caso não vão interferir na configuração psicológica global da personagem).

a junção de novo traço pode alterar (ou não) a configuração inicial da personagem. A fórmula de Chatman é, pois, análoga à que encontramos para perceber o mundo e os homens.

Distinguindo os traços relativamente à cadeia da acção e dos acontecimentos, e sendo estes unidades discretas perfeitamente circunscritas na esfera da acção, estão, pois, determinados por relações de causa e efeito, defendendo Chatman que a sua ocorrência não é aleatória. Se a ordem do discurso se alterar, é sempre possível reconstituir a ordem factual da história. Ao contrário do que sucede com os acontecimentos, projectados na linha do tempo, os traços não integram esta categoria, apenas a acompanham, quer na totalidade, ao longo do desenrolar da história, quer apenas parcialmente já que a sua presença não tem que ser permanente à medida que a história avança.

A questão do nome próprio assume também no contexto desta teoria importância considerável. À semelhança do que havíamos já verificado, Chatman qualifica o nome como uma espécie de repositório 'misterioso', para onde convergem as qualidades da personagem. 'Derradeira residência da personalidade', o nome próprio autoriza a existência daquela, para além do conjunto de traços que à sua volta polariza[67].

Se de algum modo insistimos no tratamento da constituição do paradigma de traços, que de forma tão evidente destacamos, é porque sabemo-lo fundamental na constituição da personagem enquanto signo. Na abordagem que empreendemos desta categoria em Júlio Dinis, procurámos estabelecer, entre as diversas personagens dos romances, correlações de vária ordem. Do confronto estabelecido, resultou uma percepção globalizante e enriquecida dessas figuras.

[67] *Idem, p.* 130. Chatman invoca a este propósito as considerações de Barthes sobre a qualidade do nome próprio para abarcar o que não foi ainda nomeado, sugerindo que o mesmo ultrapassa a capacidade de significação dos próprios semas.

Quanto ao grau de complexidade envolvido, Chatman distinguiu, tradicionalmente, personagens planas de personagens redondas. As primeiras são marcadas por um traço de qualidade, que pode ou não evidenciar-se de forma notória, ou, ainda, por mais do que um. São, por conseguinte, figuras frequentemente tipificadas (embora não necessariamente) [68] , tornando-se o seu comportamento fortemente previsível, o que já não se verifica com as personagens redondas. Devemos incluir no grupo das personagens planas os tipos sociais, por exemplo; deles nos ocuparemos mais pormenorizadamente, tanto no âmbito da narrativa literária, como no contexto das diversas narrativas fílmicas, adaptadas dos romances de Júlio Dinis.

Pela variedade de traços que em si congregam, muitos dos quais contrastam entre si, as personagens redondas ou complexas admitem a possibilidade de mudança, podendo inclusivamente a sua evolução surpreender-nos, o que não raramente sucede. Este é, como veremos, o caso de Daniel, um dos protagonistas de *As Pupilas*. Enquanto o percurso da personagem plana é perfeitamente linear, e por isso facilmente previsível - os seus comportamentos são cultural e socialmente tipificados -, o da personagem redonda torna-se-nos mais familiar, no sentido em que se assemelha mais com o trajecto humano. O poder de surpresa, que virtualmente encerram, prende-se com o próprio estatuto de personagens 'abertas' que são, ou seja, o paradigma de traços que as constitui não deve ser considerado completo, uma vez que é sempre possível associar-lhes novos semas emergentes, fruto de novas leituras:

[68] Chatman parte do princípio que as personagens planas são tipificadas e facilmente reconhecidas devido à correlação que estabelecem com o mundo empírico, cf. *Idem, p.* 132.

> The great round characters seem virtually inexhaustible objects for contemplation. [...]. [Their] ineffability [...] results in part from the large range and diversity or even discrepancy among traits[69].

Na perspectiva de Rimmon-Kenan[70], a distinção entre personagens redondas e planas é falível e também redutora, na medida em que pode acontecer, por exemplo, uma personagem redonda não sofrer qualquer evolução no decurso da história, sem deixar, contudo, de ser complexa. Pensamos que o caso de Margarida, a protagonista de *As Pupilas,* seja um bom exemplo para o que acabamos de referir; sendo uma personagem complexa, na medida em que reúne diversos traços de carácter, está sujeita a frequentes perturbações interiores, próprias de um temperamento introspectivo, por excelência; permanece, todavia, sempre e irremediavelmente a mesma ao longo do desenrolar dos acontecimentos, facto que, aliás, reforça a constância do seu carácter, não obstante a sua complexidade.

1.2.3.ii. - O enraizar entre texto e contexto

Mieke Bal concede também algumas páginas da sua teoria da narrativa ao tratamento da personagem[71]. Na perspectiva desta estudiosa, a noção de personagem põe em relevo determinado efeito de pessoa,

---

[69] *Idem, p.* 133, a propósito da indeterminação de alguns traços da personagem, Chatman relaciona o facto com o meio de expressão utilizado para tal efeito, sugerindo, por exemplo, o laconismo dos filmes na evocação da vida interior das personagens, como veremos ainda.

[70] S. Rimmon-Kenan, *Op. Cit.,* pp. 40-41. A autora propõe inclusivamente uma alternativa para contrariar o efeito redutor causado por tais designações.

[71] M. Bal, *Narratology, introduction to the theory of narrative*, Toronto/London, 1994, pp 79-93. Bal começa por distinguir o termo *actor*, (de significado abstracto, mais lato, podendo abarcar qualquer objecto, humano ou não) de *character*, o qual utiliza como sinónimo de personagem e que dá conta da aproximação entre ser humano e ser de ficção. Por outro lado, define *actant* como a classe de actores, em relação uns com os outros.

concepção esta que, afinal, pode ser encarada como um reforço de propostas já referidas anteriormente, tais como as de Mauriac e de Zeraffa, na medida em que sublinha a importância da questão do referente, estabelecendo portanto uma relação entre a ficção narrativa e o mundo empírico.

Versando a literatura sobre as pessoas, ela compartilha a noção de que a personagem releva do paralelo que estabelece com o ser humano, embora seja naturalmente destituída de personalidade e de ideologia próprias, bem como de competência para agir. As características que a personagem apresenta viabilizam a sua descrição psicológica e ideológica, tornando-a uma unidade semântica complexa. A tónica desta análise recai sobre a questão da caracterização, à semelhança do que aliás sucede com outros estudiosos. É precisamente a partir da caracterização que a categoria se constitui e que surge o já mencionado 'efeito personagem'.

M. Bal afirma igualmente que não existe uma teoria completa e coerente da personagem. As dificuldades esboçadas relativamente ao estudo da categoria são de ordem diversa e é importante que sejam correctamente formuladas, para que a análise atinja um grau de pertinência aceitável. Também ela considera falíveis os critérios de ordem psicológica, que presidem à distinção clássica entre classes de personagens, separando-as em figuras planas e redondas. Como alternativa propõe que se estabeleça a conexão entre os diversos eixos semânticos, que conduzem à sua qualificação. Considerando que, se por um lado, a distinção entre figuras planas e redondas é válida apenas no âmbito das narrativas psicológicas, o que de certa forma consiste num factor de restrição, por outro, estabelece que a abordagem funcional é igualmente limitativa, porque trata apenas das relações estabelecidas entre os elementos que constituem o próprio texto.

O estudo da categoria da personagem esbarra ainda com outra dificuldade, que é a da relação inevitável que se estabelece entre texto e contexto. É difícil ignorar a influência da situação extra-textual, no desenho de certos caracteres, os quais nem sequer chegam a ser plenamente compreendidos, se não forem mesmo inseridos em determinado momento historico-cultural, e atendendo à evolução dos próprios géneros literários. Sabemos relativamente às personagens dinisianas que elas estão profundamente enraizadas num contexto socio-cultural específico, mantendo com o seu criador, do qual são um reflexo ideológico, e com o período estetico-literário ao qual estão vinculadas, estreitos laços de ligação. Bal menciona ainda a atitude particular do leitor, como outro aspecto igualmente determinante na constituição da personagem.

Proceder à selecção dos eixos semânticos pertinentes é igualmente determinar a relevância das qualidades da personagem, ou seja, dos pares de significados antagónicos, que possam qualificar o maior número possível de figuras da narrativa. A escolha deve incidir, apenas, sobre os eixos que configuram a imagem do maior número possível de personagens [72] . Uma vez feita, é possível determinar então as qualificações. Do quadro resultante sobressaem as relações mútuas que podem estabelecer entre si, bem como a sua possível hierarquização em termos de relevo; a identificação de personagens 'sinónimas', por exemplo, assenta na determinação da equivalência dos conteúdos que sugerem. Este último aspecto revelar-se-á particularmente significativo na conexão homológica que podemos estabelecer entre a larga maioria das figuras femininas (mas não só) dos romances de Júlio Dinis.

[72] *Idem*, p. 86; de entre os eixos respeitantes a um reduzido número de personagens, só deverão ser analisados os mais significativos ou, então, os que se reportem a algum acontecimento importante da história. As qualificações são muitas vezes determinadas por papéis sociais ou familiares; assim, por exemplo, José das Dornas possui as qualificações de 'pai' e de 'lavrador', os dois papéis que vão determinar os traços que lhe serão atribuídos. Os eixos semânticos que lhe dizem respeito (forte, trabalhador, íntegro) são o oposto dos que por exemplo qualificam o filho mais novo, tal como veremos.

Bal prevê ainda a análise das funções que a personagem desempenha na sucessão dos acontecimentos que compõem a história. Uma determinada ocorrência pode provocar alterações não só na constituição da personagem, como ainda fazer oscilar as relações entre as personagens, da mesma forma que a mudança súbita de características numa personagem pode encaminhar a acção noutro sentido. Quanto aos modos de caracterização, distingue as modalidades de explícita e implícita[73], tomando em consideração a frequência do aparecimento da personagem no texto e o seu grau de participação na história.

Acerca do conceito de herói, a autora propôs uma série de 'auxiliares' de identificação desta categoria. Assim, aquele pode ser percebido, em primeiro lugar, a partir da qualificação de que é objecto, isto é, a partir da atribuição de características que levam à constituição do retrato (com maior ou menor incidência física e/ou psicológica). Em segundo lugar, a partir da variante da distribuição, ou seja, da determinação do número de ocorrências /intervenções em momentos diversos da história; em terceiro lugar, a partir da frequência com que aparece sozinho em cena e, ainda, a partir da recorrência a monólogos, do seu desempenho e das conexões estabelecidas com maior número possível das outras personagens da história. Recorremos, com particular incidência, a estes 'auxiliares' de identificação e de caracterização das personagens de relevo, na abordagem que empreendemos da categoria em causa, não só na ficção romanesca, como ainda nas adaptações fílmicas que estudámos.

[73] *Idem*, p. 89; a qualificação explícita reporta-se à informação directamente transmitida através da personagem que fala de si própria a sós, ou fala de si própria a terceiros, ou através do narrador; quanto à qualificação implícita, ela é dada pela personagem em acção e portanto de forma indirecta. Trata-se da qualificação por função: determinada personagem protagoniza uma acção que, projectando-se sobre outra, ao mesmo tempo a revela, caracterizando-a.

1.2.3.iii. - Uma reconciliação desejável

Na opinião de S. Rimmon-Kenan, seria desejável que se fizesse a reconciliação entre o que designa por teorias puristas da personagem, de natureza semiótica, ou seja, a personagem como um 'ser de papel, uma construção verbal, destituída, por conseguinte, de capacidade representacional e as teorias miméticas, de natureza referencial, que consideram a arte como imitação da realidade. Semelhante aproximação poderia favorecer a constituição de uma teoria da personagem, enquanto categoria importante da diegese narrativa:

> The co-presence of such contrasted concepts [...] is not an oversight or an inconsistency, but a gesture toward the reconciliation suggested earlier. Of course, co-presence is not in itself a reconciliation, and the very fact that it may be grasped as an inconsistency can serve as an indication of one aspect of the work that remains to be done before an *integrated theory of character* becomes feasible[74].

A conciliação que propõe passa pela aceitação do pressuposto que se as personagens são identificadas, no texto, como signos verbais, tornam-se, na história, construções abstractas não verbais, que a nossa memória retém, quer sejamos leitores, quer espectadores. A propósito da relação que se estabelece, inevitavelmente, entre personagem e acção, defende que se torna necessário identificar, em primeiro lugar, o tipo de narrativa que será objecto de análise para, em seguida, ser possível determinar a que tipo de subordinação proceder. No caso de uma narrativa marcada predominantemente pela acção, é fácil aceitar que a personagem seja remetida para segundo plano; já no caso de uma narrativa de tendência psicologizante, torna-se compreensível que a acção se

[74] Rimmon-Kenan, *Op. cit.,* p.42 (sublinhados nossos); lembramos que a autora escrevia estas considerações em 1983.

subordine por inteiro à personagem. O factor 'leitura' constitui ainda outro aspecto que destaca como potencialmente indutor da 'reversibilidade das hierarquias' acima mencionada, ou seja, na determinação da primazia da personagem ou da acção, e que ultrapassa precisamente a questão dos géneros e a dos tipos de narrativa.

Fazemos aqui um breve parêntesis a propósito do fenómeno da leitura e da sua implicação na construção da personagem, aspecto, aliás, invocado por diversos autores, muito embora não tenha sido este o caminho percorrido na abordagem da personagem na ficção de Júlio Dinis em virtude do subjectivismo a que está normalmente sujeita. É de facto no 'espaço' da leitura, que se originam fenómenos autênticos, tais como o efeito de fascínio, de ilusão referencial, de projecção e identificação, suscitados, por sua vez, pelo próprio efeito personagem[75]. Vincent Jouve defende, aliás, que este é o único meio que permite uma abordagem completa, à escala da verdadeira complexidade da questão:

> Les approches immanentes, trop strictement formelles ou l'étude génétique, axée sur l' "avant - texte", ont cependant révélé leurs limites. Elles n'ont pu, malgré des analyses souvent remarquables, expliquer l'essentiel: la relation originale, complexe et plurielle, qui lie le personnage au lecteur de roman. [...] Elucider l'énigme du personnage, c'est en effet savoir ce qu'en fait le lecteur, comment il l´ imagine.[76]

No entanto, e apesar dos perigos em que uma abordagem deste tipo poderia incorrer, para apenas mencionar o subjectivismo inerente ao acto individual da leitura, ou a incursão em terrenos da psicanálise e da antropologia, não coube efectivamente no âmbito deste trabalho a abordagem da personagem enquanto fenómeno resultante da leitura.

---

[75] P. Hamon, *Le personnel du roman*, p 12.

[76] V. Jouve, *L' effet-personnage dans le roman*, PUF, 1992, [contra-capa]. O autor privilegia a apreensão da personagem unicamente através do acto da leitura.

À semelhança de outros estudiosos, também Rimmon-Kenan sublinha o poder de associação dos elementos constitutivos da personagem, em categorias de poder integrativo cada vez maior, remetendo, deste modo, para a construção progressiva de que é alvo. Enquanto construção da história, a personagem deve ser descrita como uma rede de traços, que podem ou não constar expressamente no texto. É a partir da junção destes 'indicadores da personagem' que podem inferir-se, por conseguinte, os seus principais traços constitutivos.

O processo de caracterização pode efectuar-se pelas duas vias já aqui mencionadas: ou por definição directa, como sucede no caso de tantos romances do século XIX, a qual procede de uma instância narrativa normalmente investida de plenos poderes, que nomeia os traços directamente, quer através de um adjectivo, quer através de um nome, ou por apresentação indirecta, em que aqueles são exemplificados por intermédio das próprias acções, aspecto que confere maior dinamismo à narração. Ambos os modos serão devidamente ilustrados na análise que faremos da personagem dinisiana. Tal como sucede na maioria das narrativas tradicionais, verifica-se no contexto da ficção de Júlio Dinis a alternância entre o sumário e a cena, isto é, entre o modo narrativo propriamente dito e a dramatização cénica, respectivamente. Perante o cenário da apresentação indirecta dos traços da personagem, concordamos inteiramente com a posição que a autora defende:

> One-time actions tend to evoke the *dynamic aspect of the character*, often playing a part *in a turning point in the narrative*. By contrast, habitual actions tend to reveal the character's unchanging or static aspect, [...] Although a one-time action does not reflect constant qualities, it is not less characteristic of the character. On the contrary, its dramatic impact often suggests that the traits it reveals are qualitatively more crucial than the numerous habits, which represent the character's routine[77].

[77] Rimmon-Kenan, *Op. Cit., p.* 61 (sublinhados nossos).

Para além dos momentos decisivos da intriga, que envolvem certas personagens, ao mesmo tempo que as caracterizam, também os discursos que pronunciam se tornam, de modo semelhante, um eficaz meio revelador de traços, quer sob a forma de diálogos efectivamente pronunciados, como ainda sob a forma de monólogos mentais, que exprimem a corrente de consciência. Aquilo que uma personagem diz de outra, por exemplo, torna-se pertinente não só no âmbito da caracterização da figura à qual se refere, como também autoriza que se infiram traços relativamente à personagem que profere esse mesmo discurso, revelando a respeito de si própria outros tantos 'indicadores'. Uma vez mais, deparamos também com determinadas personagens do universo da ficção dinisiana, que nos são apresentadas por intermédio do que sobre elas dizem outras figuras pertencentes ao mesmo universo diegético[78].

A descrição da aparência física constituiu, desde sempre, um aspecto recorrente da caracterização da personagem. Desde sempre, também, que os traços físicos, particularmente os do rosto, se relacionaram com traços da personalidade; basta para tal recordar as descrições de personagens feitas por um número considerável de romancistas do século XIX, entre os quais incluímos naturalmente o autor de *As Pupilas*. Lembramos, a este propósito, os olhos meigos e tristes de Margarida. É pois verdadeira a relação metonímica e de contiguidade que se estabelece entre os traços da compleição física e a constituição da sua personalidade. O retrato psicológico pode surgir, por vezes, como uma extensão previsível, ao qual somos conduzidos a partir de determinados atributos físicos. Voltaremos a esta questão quando tratarmos os protagonistas da ficção de Júlio Dinis.

[78] Tal é o caso do que sucede por exemplo com a M.ª. Francisca, a menina mais 'trigueira' de entre todas as de *As Pupilas*, de quem todos gostam de falar, nem sempre em tom elogioso, tal como veremos.

Relativamente à questão do espaço, verifica-se fenómeno semelhante, ou seja, se a integração da personagem no meio é perfeita, como verificamos suceder com tantas figuras da ficção dinisiana, o espaço institui-se, então, como uma extensão metonímica da própria personagem. Este é outro traço realista que o romance oitocentista procurou retratar, tornando estrita a dependência entre aqueles dois signos narrativos e que a ficção dinisiana, muito ortodoxamente, também fez representar.

1.3. - O 'efeito personagem'

1.3.1. Um signo dinâmico

A recuperação da noção de personagem, relativamente às abordagens antropomorfizadas, sociológicas ou marcadas por um biografismo excessivo ficou a dever-se, em larga medida, a P. Hamon[79], como sabemos. A clarificação que fez do conceito, contemplando-o numa perspectiva que tem como ponto de partida a análise imanentista, que busca no texto o seu objecto, sistematizou o estudo desta importante categoria. A abordagem linguística e semiológica a que procedeu, incidindo nos mecanismos da narrativa, visando o discurso como totalidade significante, ou seja, a personagem como um signo no âmbito da diegese narrativa, veio trazer luz sobre a questão, pela objectividade e pertinência dos critérios enunciados. Estes não se limitam, todavia, ao carácter

[79] Para além das duas obras já mencionadas, cf. *Supra*, veja-se ainda em Bibliografia a restante obra do autor consultada. A personagem como signo integrado é constituída por um significante, um significado, um estatuto próprio, determinado grau de arbitrariedade (ou motivação) e determinada relação com o sistema. A recuperação do conceito, por parte da narratologia, torna cada vez mais consistente a perspectiva de análise que a semiótica da personagem representa.

intrínseco da obra; o autor prevê a existência de condicionalismos de ordem diversa, que efectivamente a modelam e que, consequentemente, configuram um determinado tipo de personagem[80].

Enquanto signo a personagem não procede de uma noção exclusivamente literária, nem está, tão pouco, ligada a um sistema semiótico exclusivo[81]. Assim, torna-se igualmente pertinente falar, por exemplo, da personagem enquanto signo na narrativa fílmica, tal como veremos. Para além das razões já invocadas, este foi outro argumento que encaminhou a análise que fazemos da personagem dinisiana, no sentido da perspectiva semiológica[82]. Os critérios que Hamon enunciou e que permitem a distinção e respectiva hierarquização das figuras de ficção, concretamente no âmbito da narrativa literária, podem ser também facilmente transferíveis, em nosso entender, para a análise da mesma categoria, no contexto da ficção fílmica.

Tal como os formalistas e os estruturalistas, Hamon considerou também a personagem como uma função que se concretiza fundamentalmente no âmbito do texto narrativo, identificando-a como "unidade discreta susceptível de delimitação sintagmática, sujeita a

---

[80] Hamon justifica a escolha que fez da obra de Zola alegando que a sua concepção de personagem se evidencia (e se afasta), em relação à maioria dos romancistas do seu tempo; se, por um lado, remete para a estética tradicional da representação e do Realismo, por outro, a escrita do romancista revela-se nova e audaciosa, deixando perceber sinais de alguma modernidade. Veja-se como rejeita a participação de uma só personagem central, ou herói, cf. *Le personnel du roman*, p. 24.

[81] «Pour un statut sémiologique du personnage», in *Op. Cit*., pp.118 e segs..

[82] Alguns autores usam os termos semiologia e semiótica indiscriminadamente, dada a proximidade para que remetem. Na acepção de R. Stam, *et alii*, *New Vocabularies in film semiotics [...],* London and New York, 1992, pp. 1-4; enquanto a semiótica remete para a ciência que se ocupa do estudo dos signos e dos sistemas de significação que os regem, o domínio da semiologia incide mais especificamente no processo de constituição dos signos, ou seja, das leis que regem a sua orquestração. A posição de F. Saussure confirma que a semiologia é a ciência que trata das unidades significantes do discurso (os signos); a semiótica sendo identificada com a ciência que estuda as práticas significantes no âmbito do texto, seja ele de natureza literária, fílmica ou dramática, cf. J. Dubois, *et alii*, *Dictionnaire de Linguistique*, Paris, 1973, pp. 434-435.

procedimentos de estruturação em ligação com a sua funcionalidade e capaz de remeter aos sentidos fundamentais representados no relato"[83].

Espécie de signo virtual, que se vai concretizando no decurso da leitura e do próprio enunciado narrativo, a personagem da ficção romanesca torna-se uma entidade que suscita constante actualização e reajuste, por parte do leitor, muito mais do que, por exemplo, a personagem fílmica, em cuja constituição o espectador pouco interfere, tal como teremos oportunidade de referir. Deve-se o facto à imediatez da imagem icónica que a apresenta, um dos aspectos que a distinguem da congénere literária. Aceitando este pressuposto, a construção da personagem requer então a colaboração do que Hamon designou por 'efeito de contexto', a par da já referida cooperação exercida pelo leitor na actividade da sua reconstrução[84].

A personagem romanesca concretiza-se, ao invés da personagem fílmica, entre outros aspectos, através do nome e do retrato, e ainda através de outras formas, tais como as perífrases apresentativas, para recorrer à terminologia de Hamon, a diversidade de pronomes que a designam, as acções em que directa ou indirectamente é envolvida e os discursos que pronuncia (ou não). Os mesmos denunciam, pois, de forma inequívoca, a apreensão não imediata desta categoria diegética, no âmbito da ficção literária, e tornam-se, ao mesmo tempo, um indício claro das diferentes percepções e também dos modos de construção diversos, que a personagem fílmica e a romanesca independentemente suscitam.

Enquanto signo, a personagem é efectivamente estruturada de acordo com critérios de relevo, os quais mantêm, por sua vez, conexão estreita com os índices de funcionalidade que a envolvem. O protagonismo, que determinada figura pode ou não evidenciar, prende-se

[83] C. Reis, A. C. Macário Lopes, *Op. Cit., p.* 280.

[84] Cf. «Pour un statut sémiologique du personnage», in *Op. Cit*., p. 126.

directamente com o grau de participação desta na esfera da acção. É enquanto signo também que deve ser considerada a sua dupla articulação. Constituída por um significante descontínuo, ou seja, por um determinado número de marcas, esse mesmo significante remete para um significado, igualmente descontínuo, que reenvia para o sentido e o valor da personagem. Como signo, ela será definida por um feixe de relações de semelhança e de diferença. A hierarquia e a ordenação vão determinar a distribuição da personagem no texto, relativamente às restantes figuras e a outros elementos desse universo diegético, ou mesmo fora dele· Enquanto significado, a personagem deve ser considerada "suport des conservations et des transformations du récit"[85], nascendo apenas das unidades de sentido, das frases que sobre ela são pronunciadas. Constituída por traços diferenciais, ordenados numa dinâmica de opostos, são precisamente eles que vão configurar a "etiqueta semântica" da personagem.

O destaque conferido a este elemento da narrativa pode também ser percepcionado a partir da caracterização que lhe é atribuída. Consoante a dimensão interior apresentada, o espaço social que integra, ou a motivação ideológica que determina o seu percurso, e ainda o grau de ligação que mantém relativamente à entidade responsável pela narração, assim se determina o grau de complexidade que possui.

O protagonista ou herói[86], como se lhe refere Hamon, está sujeito a uma qualificação diferencial que o individualiza relativamente às restantes figuras, particularmente no que respeita aos enunciados do 'ser'; sendo os atributos do seu carácter cuidadosamente mencionados. A distribuição diferencial ao longo da narrativa, ou seja, o número de vezes em que aparece e é chamada a intervir e a forma que assume esta intervenção,

[85] *Idem*. p. 125.

[86] *Idem*, pp. 151-160. Trata-se de um conceito mal definido que reflecte as imposições ideológicas e culturais do autor e da época. A diferenciação proposta por Hamon vai ao encontro da de Rimmon - Kenan, aqui também já referida, cf. *Supra*.

evidencia o seu protagonismo relativamente às demais criaturas do universo da ficção. A autonomia de que goza o herói, ou seja, o modo como se evidencia em aparições a sós, ou como se relaciona com outras personagens, bem assim como o seu desempenho funcional, concretamente no plano da acção, a par da ocorrência de uma pre-designação convencional, quer dizer, a possibilidade de ser apresentado ou referido antes mesmo da sua entrada em acção, são aspectos que, entre outros, remetem para uma clarificação da noção de protagonista.

A noção da hierarquia dos eixos semânticos (ou traços diferenciais) é outro aspecto que Hamon acentua com evidência[87]. Devem os mesmos servir para classificar e caracterizar as personagens da narrativa, independentemente do meio de expressão escolhido para o fazer, se a linguagem verbal, ou o som e as imagens da linguagem cinematográfica, por exemplo. O importante é determinar os eixos semânticos essenciais para que a noção de "etiqueta da personagem" possa ser validada. É por isso que a construção deste elemento importante da narrativa não pode ser feita senão progressivamente e é por razão idêntica que podemos considerá-lo um signo virtual.

1.3.2. Para uma semiótica da personagem

1.3.2.i. Contra o imanentismo estrito

[87] *Idem,* p. 130.

À narratologia[88], enquanto 'ciência' que viabiliza a utilização de instrumentos de análise rigorosos, tanto teóricos quanto metodológicos, aplicados ao texto narrativo, fica, pois, a dever-se o redimensionamento desta categoria, cuja reabilitação possibilitou a elaboração de uma semiótica da personagem[89], sempre em estreita relação com sentidos temáticos e ideológicos, surgidos do confronto com outras personagens dentro da mesma narrativa, ou até de outras narrativas, relativamente às quais evidencie afinidades.

Prende-se pois o trabalho de Hamon com uma concepção linguística da personagem, que atenta não só na forma como a mesma se constitui enquanto signo, mas também no modo do seu funcionamento, configurado segundo procedimentos específicos. Assim sendo, o Realismo e o discurso realista não passam de uma convenção (estética), já que a língua, sendo forma e estrutura, não pode copiar o real, que é, por sua vez, substância. O discurso realista assenta, antes, em pressupostos como a coerência, a descrição e a legibilidade, através dos quais se concretiza e ganha sentido, e ainda através da verosimilhança[90].

Por vezes, a ilusão de real é tão intensa, que tomamos a representação pelo próprio objecto representado. Já se afirmou inclusivamente, a propósito das conexões estabelecidas entre personagem

---

[88] De acordo com o *Dicionário de Narratologia*, p. 277, o termo é definido como "área de reflexão teorico-metodológica, autónoma, centrada na narrativa, como modo de representação literária e não- literária [...] e recorrendo, para tal, às orientações teóricas e epistemológicas da teoria semiótica."

[89] Utilizamos este termo como equivalente ao de semântica da personagem, muito embora este último releve da constituição da etiqueta semântica que a identifica, construção essa feita a partir de processos específicos, como seja, por exemplo, a atribuição de traços, de nome próprio, o recurso ao retrato, etc. À expressão semiótica da personagem associamos o contexto do discurso, o funcionamento deste signo em contexto mais vasto da significação que alcança.

[90] P. Hamon, Um discurso determinado», In AA.VV., *Literatura e realidade: que é o realismo?*, Lisboa, 1984, pp. 131 e segs.

e intriga, e do poder da convenção estética exercido sobre a nossa própria capacidade de perceber a ficção, o seguinte:

> Nos hemos acostumbrado tanto a la imagen de lo real que la literatura constituye, que a menudo no caemos en la cuenta de su artificio mismo. La noción de 'personage', la selección de sus atributos, la artificiosidad de sus diálogos, las fronteras que lo definen son interiores a una convención que lo vincula a la 'trama' y a la economía del relato.[91]

Todavia, e voltando a Hamon, a teoria que preconiza não deve ser considerada, exclusivamente, na perspectiva imanentista. Muito embora o autor exclua, do campo da análise que empreende, as concepções de natureza estética, social e psicológica, partilhadas por outros estudiosos, aqui já referenciados, e, em virtude de reconhecer que existem conexões que se estabelecem entre as noções de personagem e de pessoa, tal facto significa que parte do princípio de que qualquer romance exprime certa concepção de pessoa. Admite, por conseguinte, a possibilidade de considerar a personagem também enquanto pessoa, desde que balizada por uma determinação histórica e ideológica definida. A identificação do contexto em que surge é pois fundamental para uma análise que se pretenda representativa e eficaz da categoria em causa.

Demarcando-se das abordagens convencionais, Hamon subscreve o objectivo de homogeneizar a questão do tratamento da personagem, valorizando signos narrativos como, por exemplo, a descrição, identificando e diferenciando os níveis em que ocorre, analisando a sua distribuição, contabilizando e classificando os momentos em que intervém, verificando a motivação ou a arbitrariedade que a regem e, ainda, identificando a redundância que institui no âmbito do discurso narrativo.

---

[91] J. M. Pozuelo Yvancos, «La mirada cervantina sobre la ficción», in *Poética de la Ficción*, Madrid, S. A., 1993, p. 24.

Aceder à personagem é, pois, (e sem perder de vista que o âmbito da análise que Hamon empreendeu se circunscreve ao universo da ficção de Zola), dizíamos, reconhecer o 'pacto de comunicação' e o 'caderno de encargos' que lhe estão subjacentes, pelo que designa a personagem como um 'funcionário' da escrita realista e naturalista[92].

O comprometimento social e ideológico que se percepciona a partir da leitura dos romances de Zola, onde as imposições do género realista e naturalista são por demais evidentes, não encontra certamente qualquer tipo de paralelo no universo ficcional do autor de *As Pupilas*. Contudo, também a ficção dinisiana, realista na sua temática social e ideológica, deve ser considerada como predeterminadas por critérios socio-referenciais objectivos e, neste sentido, também ela obedece a imposições internas do género com que se identifica. Devemos contudo acrescentar que Hamon não utilizou o termo 'género' na acepção tradicional, mas antes no sentido em que traduz uma postura global do discurso, o qual é determinado por um projecto de comunicação particular, pelo pacto estabelecido com o leitor, e por um método de trabalho específico[93].

Partindo do princípio de que o texto realista é inquestionavelmente marcado não só pelo critério da previsibilidade, que deriva precisamente do reconhecimento desse mesmo projecto de comunicação, mas também, pelo do 'pacto' que estabelece com o leitor, Hamon classifica a personagem como operador importante de legibilidade. Este aspecto significa que impende sobre ela a 'responsabilidade' de repartir, organizar e integrar, de forma verosímil, no decurso da acção, todo um manancial de informações de modo a favorecer a sua própria progressão 'existencial':

---

[92] P. Hamon, *Le personnel du roman*, pp. 22 e segs.

[93] *Idem*, p. 27.

«Opérateur de lisibilité, le personnage crée cette lisibilité, et en même temps se présente lui même comme personnage lisible»[94].

Devemos ainda acrescentar que todas as personagens do enunciado comportam a permanência da função anafórica[95], fazendo o reenvio de determinada informação através do conjunto de oposições e de analogias que estabelecem entre si e com outros elementos da diegese narrativa.

É legítimo por conseguinte considerar a personagem no âmbito da narrativa realista e naturalista como factor determinante da previsibilidade. Desde o primeiro momento da narração (e em nome do critério da verosimilhança), ela exige a referência à esfera social em que se insere, ao espaço onde trabalha, à descrição dessa actividade e assim por diante. Tais pressupostos são particularmente pertinentes no contexto do romance tradicional oitocentista[96] dos quais efectivamente o mesmo não pode prescindir.

A personagem da ficção realista deve então ser considerada como elemento diegético sobre o qual incide uma série de incumbências concretas, e por isso Hamon utiliza também com frequência a expressão de 'bonne à tout faire' quando com efeito se lhe refere, a qual traduz a multiplicidade de incumbências que impendem sobre ela. Agente de transmissão da informação que circula no texto narrativo, a personagem constitui-se, portanto, num funcionário da escrita realista[97], estando cada

---

[94] *Idem*, p.103.

[95] «Pour un statut sémiologique [...]», in *Op. Cit*., p. 124.

[96] No âmbito do romance novo, por exemplo, estes são requisitos aparentemente sem importância.

[97] A primeira parte do estudo de Hamon consiste essencialmente na análise da personagem enquanto 'funcionário' que viabiliza os pressupostos da escrita realista, submetido a um caderno de encargos particular. A segunda parte aborda a personagem enquanto construção propriamente dita do texto ficcional, ou seja, como etiqueta semântica, congregando em torno de si traços qualificativos diversos e destacando determinados aspectos literários, estilísticos e estéticos.

uma, pois, condicionada por um 'caderno de encargos' permanente, por um pacto de leitura e por imposições de escrita precisas[98]. Quaisquer que sejam as suas qualificações atributivas, a personagem do romance realista-naturalista está incondicionalmente sujeita àquelas prerrogativas, que de forma mais ou menos clara enuncia[99].

[98] Veja-se a este propósito *Le personnel du roman, [...],* p. 22.

[99] Os encargos e condicionalismos que pesam, por exemplo, sobre um texto da época romântica são, por certo, distintos dos que configuram a narrativa do período do Realismo-Naturalismo; o herói, por exemplo, cede lugar a um sistema de personagens bastante mais complexo.

1.3.2.ii. - O nome

Do ponto de vista da construção da personagem, importa considerar o modo como progressivamente vai sendo constituída através do nome, do apelido, dos pronomes pessoais, dos atributos diferenciais, das perífrases descritivas, das funções e também do desempenho no âmbito da acção.

O resultado final (e que percepcionamos a partir do texto) é o 'efeito personagem', o qual provém, por conseguinte, da soma de todos os efeitos descritivos, que a narrativa, enquanto enunciado, encerra. A personagem torna-se lugar importante de coerência narrativa, lógica e ideológica, na "soma das informações sobre o que faz e o que é"[100], reflectindo-se nela o equilíbrio estruturante do próprio texto:

> Le personnage, "l'effet personnage" dans le texte, n' est, d' abord que la prise en considération, par le lecteur, du jeu textuel de ses marques, de leur importance qualitative et quantitative, de leur mode de distribution, de la concordance et discordance relative qui existe, dans un même texte, entre marques stables (le nom, le prénom) et marques instables à transformations possibles (qualifications, actions. L'ensemble de ces marques, que nous appellerons "l'étiquette" du personnage, constitue et construit le personnage[101].

A onomástica reforça, portanto, o efeito de pessoa e de vida, à semelhança do que sucede com a descrição psicológica. Quanto maior a autenticidade do retrato, tanto mais intensos são os efeitos referidos. De tal forma assim é que, por vezes, tendemos a esquecer a natureza sígnica e linguística da personagem. Nestes momentos, em que a impressão de realidade se impõe de forma mais avassaladora, é também mais convincente o efeito de vida. Note-se que o mesmo repousa, segundo Hamon, sobre construções retóricas e estilísticas, que geram por sua vez o efeito de verosimilhança, um dos objectivos do discurso da ficção literária.

---

[100] *Le personnel du roman*, p. 20.

[101] *Idem,* p. 107.

O mesmo significa, no âmbito desta visão estruturalista e semiológica, que o efeito de vida não provém de dentro das personagens, mas antes do modo de descrição da sua interioridade, da recorrência a temáticas particulares, próximas dos sentimentos humanos, da forma como o próprio leitor apreende as sequências narrativas, das relações de causa-efeito instauradas pela lógica narrativa e das conexões que se estabelecem entre a personagem e o meio circundante.

Inicialmente, o nome próprio desempenha um espaço em 'branco' no texto[102], ou seja, é destituído de significação própria. O sentido de que há-de revestir-se vai resultar de um trabalho progressivo. Na narrativa clássica, a concretização do sentido realizava-se de forma bastante rápida, isto é, o nome próprio fazia-se geralmente acompanhar do retrato da personagem (físico e/ou psicológico, de proporções não necessariamente equivalentes), ao mesmo tempo que, quase simultqaneamente, era referida a ocupação profissional e o estatuto social, entre outros aspectos.

O nome da personagem desempenha, pois, ao longo da narrativa uma função constante, não só de identificação, mas também de coerência e de verosimilhança. O procedimento a que corresponde a atribuição do nome encontra, uma vez mais, paralelo com a vida real. Trata-se de um traço de individualidade que, a par da caracterização, reforça a legibilidade interna do texto narrativo. O nome torna-se, por conseguinte, o lugar de considerável riqueza semântica, "foyer de dispersion ou de regroupement du 'sens' d' un personnage"; pode também ser considerado como detentor de estatuto semântico definido, quer dizer, desempenhar uma função específica na intriga, a ponto de conquistar relativa autonomia no âmbito do próprio texto.

A referida autonomia pode ser comprovada, tal como veremos, no contexto do romance dinisiano, por exemplo, relativamente aos nomes de

[102] «Pour un statut sémiologique [...]», p. 128.

infância por que são designadas certas personagens e que se distinguem intencionalmente daqueles que lhes são atribuídos na idade adulta. Efectivamente, os diminutivos de 'Guida' e 'Danielzito', que designam concretamente os protagonistas de *As Pupilas* enquanto crianças, tornam-se conotadores de um significado específico e circunscrito a um determinado período da sua vivência. A recorrência com que aparecem serve também para corroborar a formação do carácter e da personalidade na idade adulta daquelas personagens. Se o meio faz o indivíduo, então a tristeza e a melancolia de Margarida encontram raízes numa infância de grande infelicidade e solidão profundas. O determinismo, que releva de uma análise deste tipo, não é por certo alheio ao gosto e às tendências preconizados pela estética e pela ideologia naturalistas. É na idade da infância que deve buscar-se a explicação do carácter das personagens, principalmente no caso de Guida, a mais velha das pupilas. A demarcação, na história, dos dois tempos distintos, o passado e o presente, passa também pelo emprego de nomes distintos, que desta forma assinalam, por um lado, os diversos tempos da história ficcionada, e, por outro, radicam na infância a constituição dos traços de carácter da personalidade adulta. O desempenho dos papéis confiados àquelas dois actores reveste-se de uma funcionalidade narrativa própria[103], reforçada precisamente pela atribuição de nomes distintos.

[103] *Idem,* p. 135.

1.3.2.iii. - O Retrato

O nome, apesar da sua importância, não é certamente o único aspecto relevante na constituição da personagem. Importa considerar, ainda, o retrato, que, ao contrário do efeito de condensação suscitado pelo nome, consiste numa expansão narrativa podendo a sua apresentação fazer-se por meio da descrição conforme sucede no caso de narrativa romanesca.

O retrato da personagem, tal como o nome próprio, contribui também para a consolidação do 'efeito personagem'. Repetido diversas vezes ao longo do texto narrativo, o nome próprio, realiza, cada vez que surge, uma síntese semântica do conteúdo global a que diz respeito, isto é, da personagem, ou melhor, de tudo o que foi até ao momento dito a seu respeito. Neste sentido, nomear é condensar[104]. Inversamente, o retrato é uma expansão predicativa, apresentado sob a forma de uma descrição ou conjunto de descrições. Designado como "forma fixa" da prosa ou "trecho escolhido"[105], constituiu-se, na época clássica, num género autónomo, com funções e retórica próprias, oferecendo-se como um 'destacável' relativamente à prosa da restante narrativa. Elemento estável do texto, o retrato e, por conseguinte, a descrição, tornou-se um vector de significação importante no contexto da ficção realista e naturalista.

Os apontamentos manuscritos que Júlio Dinis deixou ilustram bem a importância que, de forma consciente, atribuiu a este elemento diegético. Antes mesmo de Zola[106] o ter feito, já o autor de *As Pupilas* deixava

[104] *Le personnel du roman*, pp. 150 -170.

[105] *Idem*, p. 151.

[106] *Idem*, pp. 151 e segs..

esboçados em contos, que não chegou sequer a terminar, os retratos das personagens principais previamente delineados, um trabalho preparatório que traduz uma atitude inovadora, ao mesmo tempo que ilustra a forma como trabalhava, lenta e pacientemente, as ideias que previamente concebera e deste modo, assim, fixava.

A maioria das personagens de relevo das narrativas - não importa o meio através do qual são veiculadas - são cuidadosamente retratadas. Um pouco tradicionalmente, os retratos das figuras da ficção de Júlio Dinis, estão localizados *grosso modo* no início dos romances, reforçando logo a sua apresentação inicial e precedendo, não raramente, a sua entrada em acção. Num sentido mais abrangente, não tão imediato, os retratos vão sendo completados à medida que os acontecimentos se desenrolam e a história avança. O retrato da personagem, ao invés de se constituir num elemento semântica e ideologicamente estanque, procede antes de uma construção lenta e progressiva.

Contrariamente ao retrato fílmico, o literário é apresentado ao leitor indirectamente, ou seja, para que possa 'vê-lo' deve antes poder imaginá-lo, já que o retrato no romance não se lhe oferece de forma imediatamente perceptível e acabada, tal como sucede como retrato da personagem fílmica, cuja imagem se impõe de forma imediata e plena[107]. É o que veremos na última parte deste trabalho.

As formas encontradas para a caracterização da personagem variaram certamente de romancista para romancista, preferindo alguns dar mais ênfase aos traços físicos, outros, aos aspectos da interioridade das personagens. Na base de tal opção estão motivações de índole ideológica, a par de imposições doutrinárias a que um género de escrita determinado

[107] R. Siwek, «Le portrait mythique», in K. Kupisz, *et alii*, (org.), *Le Portrait Littéraire*, Lyon, 1988, p. 263.

obriga. As modas e as épocas reflectiram-se também desde sempre na escrita ficcional dos autores.

Na teoria proposta por Hamon, personagem e descrição são dois signos da narrativa profundamente imbrincados, dependendo o primeiro estreitamente do segundo para a sua concretização. A conjunção de ambos releva do facto de a realidade extra - literária funcionar como modelo para a sua elaboração; é verdade que no retrato nenhum pormenor é gratuito, obedecendo a orquestração de toda a informação que o constitui à finalidade da construção do mesmo:

> [...] le portrait littéraire en tant que segment du texte dont le [...] trait distinctif serait le discours descriptif rapporté à un personnage, ou plus exactement, le discours créant l'image d'une personne [...][108].

A descrição viabiliza, pois, parcialmente, a caracterização, aspecto essencial na apreensão da personagem, ao mesmo tempo que instaura momentos de paragem na narrativa, ou seja, períodos em que a acção se acha momentaneamente suspensa e 'nada', por assim dizer, acontece, a não ser o discurso. O 'efeito personagem' releva precisamente da soma de uma série de procedimentos descritivos, dispersos ao longo do texto narrativo, sejam eles a propósito do retrato físico ou do cenário, o qual envolve particularmente essa personagem. No entanto, sabemos que, se, por um lado, a descrição pode ser facilmente localizada na narrativa literária, seja ela de uma personagem ou de um cenário qualquer, já o próprio efeito personagem é, como temos vindo a referir, de localização mais problemática, em virtude da sua significação difusa: tanto pode remeter para o nome próprio que a representa, como para as acções que pratica, como ainda, para os diálogos que pronuncia, como para o que sobre ela dizem os outros elementos da diegese narrativa. Por isso Hamon

defendia que a personagem estando em toda a parte e não estava em parte alguma.

O lugar que o retrato ocupa, no âmbito da estruturação da personagem, relativamente ao cenário do romance tradicional oitocentista é, portanto, fundamental como acabamos de ver. Trata-se mesmo de um aspecto que reforça a coerência lógica e ideológica da personagem e que converge para um processo de redundância;

> Sans doute partout et nulle part, car le personnage, dans un texte, est un sujet réajustable, répété et modulé. D'oú le statut littéraire privilégié du portrait, description focalisante et en même temps foyer de regroupement et de constitution du "sens" du personnage (acteur anthropomorphe ou nom [...]), lieu où se fixe et se module dans la mémoire du lecteur l'unité du personnage [...] étant lui-même l'élément focal, central, de tout énoncé narratif «classique-lisible»[109].

Antecedendo normalmente a actuação da personagem, o retrato constitui-se num ponto de ancoragem da narrativa, o lugar onde se procede à unificação dos pormenores e que traduz a ocorrência de procedimentos anafóricos coesivos e constitutivos do efeito personagem. [110] A personagem funciona, portanto, como factor globalizante de legibilidade do texto narrativo.

Em suma, conceito complexo na acepção de Hamon, a personagem da ficção literária é uma noção sobredeterminada. Se por um lado, substancializa um efeito de real, que releva do próprio aspecto figurativo da

---

[108] K. Falicka, «Le portrait littéraire chez Flaubert», in K., Kupisz, *et alii*, (org.), *Op. Cit.*, p. 183.

[109] «L'énoncé descriptif et sa construction théorique», In *Du Descriptif*, 3ª ed., Paris, Hachette, 1993, p. 105. Veja-se ainda *Le personnel du roman, [...],* p. 150.

[110] P. Hamon, *Du Descriptif,* pp. 107-108: «L'effet personnage d'un texte est donc une construction de plusieurs systèmes descriptifs juxtaposés, [...] suggérant un faisceau de relations logiques, c'est à dire le lieu d'une cohérence logique et idéologique; c' est d' autre part un lieu anaphorique et cataphorique (résumer/ annoncer), c' est à dire le lieu d' une cohérence narrative.»

ficção; por outro, torna-se o lugar de 'antropomorfização do narrativo', isto é, o lugar para onde convergem os efeitos de natureza moral, psicológica e pessoal. Por último, a personagem é, ainda, o ponto para onde convergem também as projecções do leitor e do próprio escritor, consoante se identifiquem, mais ou menos intensamente, com esta ou aquela figura da ficção[111]:

> Lieu ou un effet sémantique diffus, qui, à la fois, côtoie, supporte, incarne, produit et est produit par l'ensemble des dialogues, des thèmes, des descriptions, de l'histoire, et [...] synthèse simultanée d'événements sémantiques alignés, régissant de l'intrigue et régit par elle, son analyse réclame des précautions particulières dans sa construction[112].

[111] *Le personnel du roman*, *[...]*, p. 9.

[112] *Idem*, p. 19.

2. A PERSONAGEM ROMANESCA

> [...] 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. (Júlio Dinis).

> Hoje não há autor que, a não querer arriscar o interesse inspirado pela sua heroína, se atreva a faze-la sã e escorreita; pelo menos uma doença nervosa é inevitável. (Júlio Dinis).

> Estes meus filhos têm a vantagem de só chorarem quando eu quero e nas condições que lhes são por mim impostas. Penso como pai no destino que lhes devo dar, mas tenho nisso mais segura e directa intervenção do que os verdadeiros pais a têm em relação aos seus filhos. Enfim, vou-me contentando com esta meia paternidade [...]. (Júlio Dinis).

2.1. - Uma questão de relevo

A categoria da personagem assume, no âmbito dos romances dinisianos e da própria doutrinação literária que o romancista elaborou, papel de relevo inegável. É em torno da personagem, do estudo quase obsessivo dos caracteres, que se erguem os alicerces da ficção romanesca do autor de *As Pupilas*. Este motivo, segundo cremos, seria por si só suficiente para justificar o interesse de uma análise deste tipo, no âmbito desta mesma ficção.

As histórias que Júlio Dinis imaginou, de enredo, aliás, tão simples, tiveram como propósito principal criar as condições indispensáveis para que nelas pudessem figurar, com brilho muito próprio, os caracteres que ficaram a dever-se à sua imaginação. A ficção constitui-se assim no

veículo, por excelência, para a difusão da ideologia dinisiana e, pela sua concepção modernizada, momento privilegiado para a sua inserção nos prenúncios do movimento do Realismo e do Naturalismo.

Num momento de rara lucidez literária, Júlio Dinis enunciava de maneira simples, mas segura, aquele que considerava ser o processo de constituição da personagem no romance moderno, numa altura em que havia já escrito, note-se, os quatro romances. A extrema coerência que se verifica entre a prática e a estética literárias podem depreender-se a partir do que escreveu. É longo o trecho que a seguir citamos, mas é grande o poder impressivo das palavras do romancista, sobretudo quando nos apercebemos de que elas encerram a essência da sua concepção de um romance 'novo':

> Vejamos porém um autor menos atrevido. Concebe uma ideia que quer desenvolver pelo romance. Cria as personagens entre quem se deve passar a acção, dota cada qual com o seu carácter próprio e individual, *carácter escolhido e estudado na vida real*. Coloca-as num mundo de todos conhecidos; dá-lhes para meio de acção os meios ordinários; [...] Põe depois todos estes caracteres em movimento, dirigindo-os de maneira que nunca se desmintam, calculando o progresso da acção de acordo com a ideia primordial e com as exigências lógicas [...] Procura tirar *do confronto* [...] *dos caracteres* ali reunidos *o principal efeito das cenas* e dirige-as incessantemente para o fim que teve em vista [...].Consegue dar *o cunho de verdade* aos episódios que narra, [...] («Ideias que me ocorrem» *Serões da Província,* II, 112, sublinhados nossos).

O enorme 'poder impressivo'[1] da personagem dinisiana é pois um aspecto que deve ser destacado e que explica em boa medida a força sugestiva que as personagens da sua criação exerciam, não só sobre a sua pessoa (médico e cidadão), como também sobre o romancista. Do facto apercebeu-se Júlio Dinis claramente. De outra forma, como

[1] A expressão é utilizada por P. Hamon, cf. *Supra*.

entender a perturbação que experimentava perante o surgimento das criaturas de ficção, em algumas das quais, aliás, se projectou?

> Consigo às vezes ver tão distintos os personagens que criei, que parece-me chegar quase a convencer-me de que eles existem. E com essa gente dou-me tão bem. (*Cartas e Esboços Literários, p.* 151)[2].

Na análise da constituição da personagem do romance dinisiano, privilegiar-se-á claramente A*s Pupilas*, pela simples razão de que, tratando-se do romance que maior popularidade alcançou, foi também o que maior número de adaptações cinematográficas inspirou, como oportunamente teremos ocasião de aprofundar, permitindo, por conseguinte, a análise de um leque de personagens alargado e com características distintas quanto à sua constituição.

Semelhante aspecto não invalida contudo que recorramos aos restantes romances que completam a obra do ficcionista, sempre que oportuno, para melhor ilustrar a constituição da categoria da personagem em Júlio Dinis e até porque, segundo cremos, estamos perante a existência de um sistema de personagens[3], ou simplesmente de um léxico de personagens muito homogéneo e coerente, representativo de uma ideologia particular e fruto de técnicas discursivas recorrentes, as quais confirmam, uma vez mais, a maturidade literária do escritor e a tendência para a conformização relativamente a um cânone novo.

A unidade que sobressai da forma narrativa da prosa de ficção (e que também se faz sentir em termos conteudísticos e ideológicos), deixa transparecer que Júlio Dinis perseguia um tipo de escrita particular, o qual se identificava com os princípios que orientavam a então emergente ficção realista-naturalista. A própria concepção da personagem, enquanto elemento importante da diegese da narrativa, o sentido e oportunidade

---

[2] O autor admite ainda que sente redobrar o interesse por qualquer uma das figuras ficcionadas, quando nelas se reconhece, cf. *Serões da Província, II*, p. 107.

[3] P. Hamon, *Le Personnel du Roman,* p. 23.

com que introduz signos como a descrição, a par da preocupação mimética que subjaz a toda sua ficção, denunciam tendências de uma escrita ficcional de cariz inovador .

O contexto historico-cultural em que os romances se enquadram e que pode ser considerado o período de pós-Regeneração, a divulgação de ideias estéticas e literárias obedecendo a indicações precisas, fundamentalmente, quanto à constituição da personagem, aos métodos de trabalho, os documentos preparatórios para a criação das mesmas e, ainda, uma extrema coerência entre os escritos ficcionais e a axiologia própria do autor, levaram-nos a abordar esta categoria[4], cujo relevo o próprio ficcionista acentuou e que, do nosso ponto de vista, demarca com nitidez a sua obra da restante produção que antecedeu o aparecimento dos seus romances.

Tomaremos, portanto, como ponto de partida, de entre os quatro romances, e com especial destaque, A*s Pupilas*, esquecendo por ora os contos, já aqui mencionados, na medida em que imposições próprias do género, ou seja, a sua reduzida extensão, obrigam a um condicionamento temporal, que se reflecte na linearidade e concentração da acção, disso se ressentindo a própria constituição da personagem.

O tratamento lento e minucioso que o romancista defendeu, na concepção do romance que elaborou e na constituição da personagem, por ele também explicitamente acentuada, foi plenamente alcançado na sua ficção de maior fôlego. Existe uma diferença[5] profunda entre estas e as personagens dos contos, à qual não são estranhas, repetimos, as

[4] P. Hamon, *Op. Cit.,* pp. 23-24, refere-se ao sistema de personagens em Zola; alguns dos aspectos que apontámos foram por ele sistematizados, naturalmente reportando-se à obra do escritor francês. A obra em causa foi manifestamente importante para a análise que efectuámos das personagem no contexto dos romances dinisiano pela clareza e inovação dos pressupostos enunciados.

[5] A diferença não cabe ser aqui analisada, muito embora pudesse constituir motivo de reflexão no futuro.

imposições do próprio género. A extensão breve deste género de narrativa não autoriza, por exemplo, uma caracterização pormenorizada das personagens, nem o enquadramento circunstanciado de que são normalmente alvo no romance.

Todavia, julgamos que os contos de Júlio Dinis representaram uma fase preparatória da escrita ficcional do romancista, uma etapa precisa e necessária que lhe permitiu ensaiar os pressupostos teóricos, que por certo já nesse período havia intuído. Ultrapassada que foi esta fase da produção literária, Júlio Dinis dedicou-se então à concepção dos verdadeiros protagonistas do seu universo ficcional, os heróis e as heroínas, a par dos tipos sociais, de que também nos ocuparemos.

Muito embora as preocupações temáticas e ideológicas que norteiam Júlio Dinis nos contos sejam fundamentalmente análogas às que manifesta nos romances, quer dizer, tratar tanto quanto possível a dimensão humana das personagens, as dúvidas com que se debatem, as suas expectativas, anseios e turbações, depois, pelas circunstâncias narrativas intrínsecas ao género do conto, não se tornou possível desenvolvê-las, como virá a fazê-lo nos romances. A personagem dos contos dinisianos[6] evidencia-se por intermédio de uma qualificação predominantemente estática, salvo algumas excepções de figuras que gozam de algum protagonismo narrativo.

A natureza sintética destes pequenos 'romancezinhos', como se lhes referiu Liberto Cruz, não permitiu pois dar largas à caracterização das personagens intervenientes. No âmbito de uma velocidade narrativa claramente redutora, predominam, nos contos, a elipse e o sumário, pelo que não há lugar para divagações pormenorizadas que possibilitariam

[6] Mencioná-las-emos todavia sempre que tal se justifique, ou seja, apenas em jeito de comparação com as figuras de ficção dos romances, caso a caracterização destas últimas surja reforçada através do confronto com as personagens desses mesmos contos.

uma adequada caracterização da personagem, tais como as incursões no domínio psicológico, ou ainda as alusões ao passado e os recuos no tempo bem ao gosto dinisiano.

Pela diferente forma de tratamento que recebem, as figuras femininas dos contos destoam das restantes mulheres que povoam o universo da ficção dinisiana. Por todas elas manifestou, de forma geral, como ele próprio confessou, uma ternura e um afecto intensos. O romancista possuía contudo uma consciência bastante clara de que não era, ainda, esta a forma literária que ambicionava, em termos de escrita ficcional, e através da qual verdadeiramente a sua vocação de escritor se revelou. Foi, efectivamente, o romance o género através do qual demonstrou, plenamente, as potencialidades que possuía, a capacidade profunda de observação e de análise que, entre outros aspectos, empregou na constituição da personagem, o elemento de maior relevo que, do nosso ponto de vista, a narrativa dinisiana configurou, tal como procuraremos demonstrar.

Também Fidelino de Figueiredo se apercebeu do carácter mediano que, de forma geral, perpassa as personagens dos contos dinisianos, reportando-se ao seu lado mundano e vulgar. Assuntos que vão desde a reparação de erros cometidos na juventude, a episódios ilustrativos do amor maternal, ao confronto da avareza com a ingenuidade desinteressada, à sinceridade de um amor tardio[7], encontram representação através de diversas personagens, de entre as quais apenas um reduzido número se destaca por meio de traços individualizantes. Sublinhando o carácter experimental que pautava a composição destas personagens, transcrevemos as palavras daquele estudioso que corroboram o que acima destacámos:

[7] Trata-se respectivamente de «Justiça de sua Majestade», de «As apreensões de uma mãe», de «O espólio do senhor Cipriano» e de «Uma flor entre gelo», contidos em *Serões da Província, cf. Supra.*

> Era o romancista que se afirmava [nestes contos] por uma das suas particularidades, a da análise particularista, que *nestas peças iniciais* tem também *uma forma inicial*, que consiste em seguir passo a passo as personagens, momento a momento a acção, *explicando-nos todas as súbitas mutações*, todos os encontros [...][8].

Tendo funcionado um pouco como 'experiências' em que ia ensaiando os pressupostos teóricos e ideológicos, já claramente delineados na sua mente, contudo ainda não enunciados, tal como já vimos, pensamos que também estes romancezinhos marcaram uma etapa decisiva da escrita literária dinisiana.

Quanto ao sistema de personagens que julgamos existir no conjunto dos quatro romances, verifica-se efectivamente relativa analogia no esquema da concepção das mesmas, a qual acreditamos ter sido perfeitamente intencional por parte do romancista. Obedecendo sempre a uma ideologia coerente, a que as ideias estéticas vêm dar forma, Júlio Dinis, sem ter propriamente criado um ciclo romanesco no sentido, por exemplo, em que Zola o fez (fazendo transitar algumas personagens de uns romances para outros), criou as figuras da sua ficção de forma coesa e homogénea, estabelecendo entre algumas delas relações de homologia bastante óbvias.

São pois evidentes as conexões[9] que desde logo se estabelecem entre as personagens dos diferentes romances, bem assim como alguns antagonismos, que são dados a perceber ao leitor, no interior de cada uma das obras em particular. Processos de construção semelhantes,

---

[8] F. Figueiredo, *História da Literatura Romântica*, p. 247 (sublinhados nossos); Jacob Granada, o velho médico de «Uma flor entre o gelo», destaca-se pela sua craveira intelectual e também por extrema nobreza de sentimentos, sendo as restantes personagens perfeitamente mundanas.

[9] C. Reis e A. C. M. Lopes referem a questão da semântica da personagem e da constituição de um léxico de personagens, cf. *Dicionário de Narratologia*, p. 308, a propósito das conexões semânticas e sintácticas que se estabelecem com personagens de outras narrativas. No caso de Júlio Dinis, circunscrevemo-las apenas aos quatro romances do escritor.

relações de homologia e de antagonismo, a par da evidência de conteúdos temáticos afins, tornaram-se alguns dos aspectos que mais chamaram a nossa atenção para o processo da constituição da personagem em Júlio Dinis. Na verdade, as personagens da ficção dinisiana apresentam-se de forma geral por meio de personalidades contrastantes, comportamentos e temperamentos antagónicos e pela manifestação de sentimentos aparentemente contraditórios. Por outro lado, existe também uma forte analogia entre as diferentes heroínas dinisianas, facto que nos remete para processos de criação em mais de um aspecto semelhantes, como teremos oportunidade de verificar.

É pois prática corrente da escrita dinisiana distinguir as figuras em modelares[10] e desestabilizadoras, emprestar certa homologia à concepção dos principais pares antagónicos, reincidir num certo tipo de triângulo amoroso, dotar figuras secundárias com conteúdo semântico tipificado e de conotação ideológica vinculativa, caracterizar a 'excepcionalidade de carácter'[11] evidenciada por diversos protagonistas, acentuando a existência entre eles de traços que são afinal relativamente equivalentes, construir retratos psicológicos mais ou menos complexos, directamente dependentes da análise e observação que faz das personagens principais, ou ainda, para sintetizar, apresentar de forma pormenorizada o retrato da personagem, na sua componente física e psicológica, em uníssono com o espaço em que se insere e que com ela interage.

De acordo com o que M. Ramond escreveu, um bom romancista é aquele que procede à construção das suas personagens organizando-as

[10] Os termos são utilizados por M. A .Santilli, “Júlio Dinis, romancista social”, *Boletim,* n.º 26, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1979., p 75.

[11] A expressão é de M L Lepecki, cf., *Romantismo e Realismo na obra de Júlio Dinis,* Lisboa, 1979.

por contrastes, tendo em vista a obtenção de sistemas de relações, de complexidade diversa. A maioria dos estudiosos da narrativa, e eventualmente da personagem em particular, estão efectivamente de acordo neste ponto - da oposição e dos contrastes estabelecidos entre os diversos elementos do universo diegético resulta a percepção mais nítida dos traços individualizantes da constituição de cada uma[12]. Não é por acaso, que as figuras da ficção dinisiana são organizadas, em quase todos os romances, sob a forma de pares antagónicos. Esta foi a fórmula que o romancista encontrou para melhor as caracterizar e por assim dizer construir.

A avaliar pelo que escreveu, sabemos que a personagem representava no âmbito da sua ficção papel de grande relevo, e por isso certamente terá o autor posto tanto cuidado na sua elaboração. Este foi também um aspecto que definitivamente chamou a nossa atenção para a abordagem de tão conceituado elemento diegético constitutivo do romance dinisiano. Lembramos a este propósito as palavras que escreveu:

> Para que um romance ou o drama produzam profundo e duradouro interesse é indispensável *desenhar bem as feições características* das personagens e *dar-lhes um colorido de carnação que simule a vida*. A não ser assim a alma assiste indiferente à leitura ou à representação. (*Serões da Província* II, p. 107, sublinhados nossos).

Tendo-se apercebido da importância de que, no contexto da ficção dinisiana, a personagem se revestiu, José Régio destacou, com oportunidade, a capacidade de tratamento do mundo interior que as mesmas revelavam. Perto da análise íntima que Júlio Dinis fez das personagens, Camilo terá apenas revelado as suas a 'golpes de síntese',

[12] Relativamente a este assunto, cf. M. A. Santilli, *Op. Cit.*, pp. 75 e segs. De entre os pares antagónicos destacam-se entre outros Margarida - Clara, Pedro - Daniel em *As Pupilas*, Madalena - Cristina, Augusto - Henrique em *A Morgadinha*, Jorge - Maurício em *Os Fidalgos* ou, ainda, Cecília - Berta em *Uma Família*.

e Eça recorrendo a pormenores fisiológicos[13]. Se esta afirmação, por um lado, pode ser contestada, por outro, denuncia a percepção de Régio já então manifestava na avaliação que fazia da personagem dinisiana, alvo de um tratamento diferente e inovador por parte do ficcionista. Usando de um certo tom crítico, Régio assinalava, também, que as figuras da ficção dinisiana se repetiam de uns romances para os outros, facto que de alguma forma remete para o que temos vindo a referir, como o léxico de personagens que Júlio Dinis efectivamente construiu.

As opções estéticas e ideológicas do ficcionista são, por conseguinte, claras e precisas, distinguindo-se, de forma inequívoca, de outras atitudes adoptadas por outros romancistas do seu tempo. Pensamos uma vez mais no caso de Camilo porque, de facto, são profundamente distintas as concepções do romance e, por conseguinte, da personagem que ambos evidenciaram. Tanto assim foi que Camilo dotou de carácter passional a natureza 'psíquica' das suas criações ficcionais[14].

Se, por um lado, na opinião de certa crítica, Camilo representou um impasse na evolução do conceito de personagem, considerando a representação psicológica insipiente que dela fez, por outro, Júlio Dinis, rejeitando, com convicção, o estigma passional por si só, conferiu às

---

[13] José Régio, "Júlio Dinis no romance português", In *Crítica e Ensaio / 2,* [Lisboa], 1994, p. 85.

[14] Mencionamos com alguma recorrência este outro romancista porque ele está, efectivamente, do ponto de vista cronológico muito próximo de Júlio Dinis, muito embora na perspectiva estetico-ideológica se lhe oponha vivamente. Não deixa de ser curioso o contraste que se verifica relativamente à postura que assumiu quanto à criação das personagens, comparativamente à atitude perfilhada pelo autor de *As Pupilas*. Veja-se a este propósito a curiosa citação que transcrevemos, tendo em conta, não obstante, a veia poética que acompanhou Camilo na elaboração do trecho em causa: «Vou ao jazigo das minhas ilusões, exumo os esqueletos, visto-os [...] de príncipes, de desembargadores, de meninas poéticas [...]. Visto-me também eu das cores primáticas dos vinte anos, aperto a alma com as garras da saudade até que ela chore abraçada ao que foi. E depois [...] escrevo as nossas palestras.» *Noites de Insónia*, *apud* Castelo Branco Chaves, «Camilo crítico do Realismo», *Seara Nova*, 23 de Agosto de 1934, p. 291.

figuras da sua ficção representatividade social e ideológica, muito embora, na opinião de António Sérgio, a análise social que empreendeu pudesse ter sido bastante mais convincente se tivesse abarcado a totalidade das classes representativas da sociedade portuguesa de então.[15] Apesar de certa tendência hedonística que existe de facto na ficção dinisiana e na configuração dos universos diegéticos que a mesma representa, Sérgio considerou porém, e apesar de tudo, que as personagens de Júlio Dinis 'estão presas às realidades da sua existência', tal como é sugerido através da figura emblemática de João da Esquina, cuja participação no universo diegético não deve ser dissociada da loja onde trabalha, por força da sua capacidade representativa, figurando a mesma, ainda, como importante espaço da sociabilização da aldeia.

A personagem em Júlio Dinis deixa efectivamente transparecer a vida comum, na sua banalidade exterior, mas também na complexidade do seu íntimo, afirmando-se e desgastando-se na rotina do dia-a-dia. Este era o objectivo que o romancista perseguia e o resultado para que a sua ficção efectivamente convergiu; a verdade que, acima de tudo, preconizou para os seus caracteres e para a evolução dos seus sentimentos, alcançou-a certamente nos romances que escreveu, tanto quanto isso é possível no âmbito do universo da ficção romanesca, ou seja, da construção do mundo possível.

Se, por um lado, a intervenção literária do autor de *As Pupilas* não se pautou exactamente por rasgos de absoluta genialidade, ou de poderosa imaginação criadora, como efectivamente sucedeu com outros romancistas do seu tempo[16], por outro, foi escrupulosa a vontade que

---

[15] A. Sérgio, *As Pupilas do Senhor Reitor [de] Júlio Dinis,* Lisboa, 1940, pp. 26 - 27. Apesar da alguma limitação no campo de observação de Júlio Dinis, reconhece na personagem dinisiana representatividade do ponto de vista socio-cultural.

[16] Pensamos concretamente nos tipos sociais que Eça criou, comparativamente aos de Júlio Dinis, estes muito mais discretos, porque também são mais incipientes.

manifestou na observação de determinados aspectos e preceitos do quotidiano.

Merecem lugar de destaque, na galeria das figuras típicas da nossa prosa de ficção do século XIX, certas criações suas que, apesar de tudo, a memória colectiva guardou. Pensamos concretamente na bonomia de João Semana, o médico em *As Pupilas*, no espírito calculista do tendeiro João da Esquina, nas diversas figuras de criadas, tanto em *As Pupilas* como em A *Morgadinha*, companhias dedicadas e fiéis, ou ainda a figura curiosa de um barbeiro, que, acreditando possuir conhecimentos de medicina, procura efectivamente na aldeia dar mais consultas do que fazer propriamente barbas. Os tipos dinisianos são ainda, como veremos, outro exemplo da capacidade de representação realista em Júlio Dinis, na medida em que reflectem aspectos da vida social e cultural do tempo em que viveu.

Contrapondo-se à opinião de A. Sérgio quanto à parcialidade com que o autor de *A Morgadinha* teria tratado a realidade, J. Régio invocou precisamente a existência de uma série de figuras da criação dinisiana, as quais demonstram com clareza que essa mesma realidade se não achava mutilada no universo que ficcionara e que, por conseguinte, também elementos representativos do lado menos 'bom' da vida encontravam aí forma de expressão. A título exemplificativo, Régio citou a existência de certas figuras de *Os Fidalgos*[17]*,* conotadas negativamente, ilustrando assim o seu ponto de vista, com o qual, aliás, concordamos inteiramente. Se, por um lado, o romance evidencia a predominância de figuras vinculadas à esfera do bem, sadias no trabalho e na alegria de

[17] A razão de mencionarmos *Os Fidalgos* mais frequentemente do que os restantes romances prende-se com o facto de nos termos debruçado circunstanciadamente sobre a adaptação cinematográfica muda deste romance; a qual foi considerada uma das melhores fitas realizadas na época, tornando-se, por conseguinte, uma referência obrigatória no âmbito do confronto entre personagem romanesca e personagem fílmica que pretendemos realizar.

viver, honestas e virtuosas (como o são todos aqueles que se inserem por laços familiares ou de trabalho no espaço da 'Herdade' de Tomé da Póvoa), de uma ética escrupulosa (tal é o caso de Clemente, o filho da ama e regedor da aldeia), ou ainda extremamente dedicadas (como a ama relativamente aos rapazes que desde pequenos criou), por outro, são também desenhadas, com nitidez, figuras conotadas semanticamente com a esfera do mal, e que os fidalgos do Cruzeiro, dizíamos, concretamente representam.

Assim, por exemplo, o velho patriarca D. Luís não consegue esconder sentimentos menos nobres, com relação ao seu antigo criado Tomé da Póvoa, deixando-se invadir por um certo despeito, perante o sucesso económico deste último; também o frade capelão resulta numa imagem negativa, que a gula e a ociosidade perverteram completamente. Quanto aos parentes desordeiros dos habitantes da Casa Mourisca, os fidalgos do Cruzeiro, a imagem com que deles ficamos corresponde à decadência ética e moral máxima, jamais encontrada em alguma outra personagem dinisiana e, por certo, representativa de certa facção da sociedade portuguesa do final de Oitocentos, à qual Maria Aparecida Santilli se referiu como sendo um tipo de 'aristocracia imobilista', incapaz de gerar trabalho e produtividade[18]. A isenção de Júlio Dinis na análise de sentimentos não é, portanto, perfeita.

Não podemos deixar de reparar, ainda relativamente à figura do velho aristocrata da Casa Mourisca, na ausência de certo sentido de actualidade, a qual se estende, ainda a outras figuras dinisianas, como seja o antigo criado Tomé da Póvoa. Os ideais e princípios destas

[18] Também Maria L. Lepecki chamou a atenção para o facto de os fidalgos do Cruzeiro serem das poucas figuras da ficção dinisiana semantizadas com a área do mal, cf. *Op. Cit.*, pp. 22 e segs.

personagens encontram-se ultrapassados. B. de Gonta Colaço[19] chamava a atenção para o sentido particular de 'desactualização' presente em muitas delas. A caracterização exagerada da figura de D. Luís, relativamente aos seus pergaminhos fidalgos, o modo de comportamento para com todo o universo de personagens que deliberadamente subalterniza, por um lado, e, por outro, a postura do excessivamente humilde e dedicado Tomé da Póvoa, agora um agricultor próspero, cujo objectivo principal parece ser o de 'vingar-se' do desprezo que o antigo patrão lhe vota, ajudando-o nomeadamente na reconstrução da sua própria casa, pode parecer à primeira vista um tipo de comportamento insólito, se esquecermos a sua filantropia e a visão particular do mundo concebida pelo autor de *Os Fidalgos*, à qual não era estranho um certo mito do homem bom, como aqui já foi referido. A confiança que depositava no Homem traduzia também a esperança que depositava na possibilidade de construção de um mundo melhor.

A atitude de Júlio Dinis ilustra, como temos vindo a insistir, o claro propósito de sondagem da alma humana, através da tentativa de abordagem e de interpretação psicologizante das relações entre personagens e do mundo que as envolve. Somos confrontados, uma vez mais, com a preocupação realista e naturalista da descrição da personagem, que o romancista pretende que seja rigorosa, através, por exemplo, da sua inserção no *habitat* quotidiano, no enquadramento social, no tratamento humano dos seus comportamentos e na análise de sentimentos. É neste sentido que podemos pois acrescentar que Júlio Dinis foi um observador atento da vida nos quadros mentais e sociais do seu tempo.

[19] *Júlio Dinis, Homenagem da Faculdade de Medicina do Porto,* Porto, 1927, pp. 99 e segs.

Os procedimentos em epígrafe nada têm já efectivamente a ver com as temáticas e opções adoptadas pelos romances que precederam, por exemplo, *As Pupilas* e que se pautaram por uma caracterização deformadora e de estereotipada dos heróis e das heroínas. Não raramente encontramos, por exemplo, nos heróis românticos convencionais, marcas do sublime ou do grotesco, as quais lhes retiram verosimilhança, precisamente porque os transfiguram, afastando-os dessa tão ambicionada analogia, relativamente aos modelos empíricos, que uma visão circunstanciada da vida pretende favorecer. A intenção mimética da literatura realista é um aspecto de relevo e um dos pressupostos que Júlio Dinis persegue de forma mais sistemática.

M. L. Marchon[20] chamou a atenção para o facto de as personagens dinisianas apresentarem, de modo geral, na sua caracterização exterior, poucos pormenores de natureza física, assunto que aprofundaremos em seguida, no processo de caracterização a que são submetidas. À parte a robustez saudável, que o ficcionista associa à vida no campo (e de que gozam todos aqueles que habitam este meio), os narradores da ficção dinisiana são comedidos quanto ao traçado de compleições físicas, principalmente, acrescentamos, se trata de figuras femininas, relativamente às quais manifestam uma empatia profunda. Se por vezes sucede deterem-se um pouco mais na precisão de traços físicos, tal facto obedece, segundo nos parece, menos a imposições técnicas, de natureza 'realista', do que a implicações de teor ideológico, por assim dizer. Quando um narrador da ficção dinisiana se detém mais demoradamente na descrição dos atributos físicos de uma qualquer personagem e se essa personagem for uma mulher, então podemos

[20] Veja-se *A arte de contar em Júlio Dinis, alguns aspectos da sua técnica narrativa*, Coimbra, 1980, que constitui um estudo interessante e original dos romances de Júlio Dinis, no qual a autora se debruça mais concretamente sobre problemas de natureza narratológica, adoptando como modelo de análise as categorias narrativas do tempo, modo e voz propostas por Genette.

inferir com bastante certeza que essas indicações são importantes para a preparação do retrato psicológico da mesma.

2.2. - A constituição da personagem: nome, caracterização e discurso

Para o traçado da construção das figuras que povoam o universo diegético de *As Pupilas*, o qual alargámos, a outras personagens provenientes de outros romances de Júlio Dinis, sempre que verificámos existirem relações estruturais de homologia ou de antagonismo evidentes na sua configuração, considerámos os principais conceitos destacados pelas diversas teorias da personagem, abordadas no capítulo anterior.

Na análise individual, que optámos por fazer, relativamente a cada personagem do romance *As Pupilas* - muito embora tenhamos considerado a existência de domínios distintos, que apresentam no entanto aspectos em comum, nomeadamente o da construção das personagens femininas principais, o dos protagonistas masculinos e o dos tipos - foi nossa intenção articular os processos que conduziram à constituição[21] e localização da personagem dinisiana enquanto signo, analisando, fundamentalmente, três aspectos. Para além da onomástica, a caracterização assume papel de relevo na configuração do efeito-personagem. No âmbito desta, assinalámos a construção do retrato físico

[21] Seguimos a proposta de G. Genette, cf. *Nouveau Discours du Récit*, pp. 93 e segs., a propósito da caracterização da personagem, da sua constituição ao longo do texto narrativo, sublinhando o processo de nomeação, a função da descrição, a activação da perspectiva através da distância e da focalização instituídas, o discurso da personagem, o estatuto do narrador e os restantes elementos que, nesta perspectiva, configuram a delineação da personagem.

e psicológico, as modalidades de caracterização directa e indirecta, o espaço, enquanto aspecto redundante na caracterização da personagem dinisiana, a instância narrativa, nomeadamente o estatuto do narrador, enquanto categoria que condiciona a organização da matéria diegética, e, como tal, a configuração deste elemento, e, ainda, a perspectiva e a distância directamente relacionadas com as marcas da subjectividade e da ideologia, que denotam a presença da instância narrativa no próprio enunciado.

Em terceiro lugar, no contexto do discurso da personagem, acentuámos, com incidência particular, o recurso a um certo tipo de monólogo tradicional, muito comum no desempenho de personagens de protagonismo acentuado. O recurso a esta modalidade de discurso é, aliás, uma das formas de evidenciar o relevo da categoria diegética e também uma das possibilidades de caracterização do seu espaço e densidade psicológicos, e, consequentemente, de conhecimento da sua interioridade.

Alguns destes conceitos[22] parecem-nos efectivamente importantes na configuração da personagem, variando a caracterização da mesma consoante as diversas opções narratológicas accionadas. Pensamos concretamente no caso do estatuto do narrador e na situação narrativa instituída, bem como o tipo de focalização dominante, que configura a perspectiva da narrativa.

Na análise que procurámos fazer da personagem de *As Pupilas* e, de certa forma, do sistema de personagens dinisiano, está naturalmente implícita a relação que se estabelece entre este elemento da diegese e o mundo empírico, com os padrões comuns de comportamento humano;

[22] V. Jouve, na abordagem que fez da personagem enquanto construção mental da leitura, lembrou a insuficiência da narratologia perante o que considera ser o estatuto referencial da personagem, da sua ligação com o mundo e, por conseguinte das limitações daquela ciência para a explicação do fenómeno do efeito-personagem, cf., *Op. Cit*., p. 10.

pareceu-nos pois difícil dissociar a personagem de uma série de implicações referenciais que a sua aproximação ao conceito de pessoa proporciona, sob pena de comprometermos a explicação do 'efeito personagem' que a ficção dinisiana efectivamente constrói. Concretamente neste ponto, seguimos a posição defendida por P. Hamon, anteriormente já referida.

Pesou ainda o facto de a ficção dinisiana dificilmente poder ser dissociada da intenção didáctica e pedagógica, um dos principais aspectos que, aliás, a distingue dos romances que a antecederam. O efeito catártico, por assim dizer, que a mesma encerra, estende-se ao público leitor, que pode tender a identificar-se com as entidades ficcionais construídas pela narrativa delas extraindo algum ensinamento e proveito.

Por outro lado, sabemos que a abordagem semiótica, que também empreendemos, demonstrou claramente a vantagem de impedir um pendor excessivo no sentido de uma aproximação demasiado imediatista, de conotações exclusivamente referenciais da categoria da personagem. Neste sentido, funcionou a mesma como um ponto de reposição do equilíbrio na análise que procurámos realizar.

2.2.1. Os protagonistas

2.2.1.i. Margarida

Começando pelos protagonistas de *As Pupilas*, já que é à sua volta que a narrativa se organiza, com particular ênfase, ainda, sobre as figuras femininas, que o romancista tão laboriosamente concebeu, recordamos as palavras de Júlio Dinis, já que ilustram de forma objectiva

a sua própria concepção de semelhante categoria da narrativa. Defendendo que o herói ou a heroína dos seus romances hão-de ter, 'forçosamente', carácter próprio, alegava que, não sendo assim, a imagem que deles ficasse logo se desvaneceria, decorrida que fosse a leitura. Destituídas de outros traços de carácter, que não a vulnerabilidade ao sentimento amoroso, as personagens de ficção depressa cairiam no esquecimento do leitor. Na qualidade de criaturas abstractas, elas seriam simplesmente iguais a tantas outras. Se não constituísse preocupação do escritor particularizá-las, individualizando-as, tornar-se-iam apenas lugares comuns:

> Resulta daqui que em vez de serem criaturas humanas, vivas, dominadas por uma paixão, que combinada com o seu carácter individual as leva a actuarem de determinada maneira, são simples personificações do amor, frias incapazes de comover, [...] como personagens abstractas daqueles poemas em que falam as virtudes e os vícios personificados. («Ideias que me ocorrem», In *Serões da Província*, II, p. 114).

O período da infância

Considerando que o romance em causa apresenta como que dois princípios,[23], parece-nos lícito aceitar que, relativamente, aos protagonistas da história, também eles são motivo de duas apresentações distintas. No período da infância, são de facto duas crianças que nos são apresentadas, Guida Meadas e Daniel das Dornas, os quais vivem um idílio amoroso ingénuo, que o próprio narrador reconhece, mas que todavia deixará marcas profundas, principalmente na vida da pequena pastora. O sentimento de saudade, a melancolia e a tristeza que caracterizam Margarida são atributos que se acentuam cada vez mais com o passar dos anos, como veremos.

São por conseguinte *As Pupilas* o único romance de Júlio Dinis em que o passado, mais concretamente o tempo da infância, faz parte da história, isto é, os acontecimentos que envolvem os protagonistas começam na verdade com a vivência da infância, integrando o tempo presente da história. Na restante ficção, verificámos que a alusão ao passado consiste apenas numa digressão do tipo explicativo, por o narrador considerar que os dados que vai fornecer ajudam a enquadrar a personagem, possibilitando uma percepção mais realista e verosímil[24] da mesma e da história.

Uma vez que o idílio da infância faz parte do presente, não chega a haver suspensão do tempo real da história, porque efectivamente o tempo dos acontecimentos narrados é o do presente. A história começa no tempo de infância dos protagonistas, quando tinham cerca de doze anos. A referida cena termina quando ambos são interrompidos pelo

[23] M. L. Marchon, *Op. cit*., pp. 93 e segs. chamou a atenção para este aspecto.

[24] A verosimilhança é a verdade da ficção; torna-se um conceito particularmente importante no âmbito do Realismo e do Naturalismo, constituindo-se um dos seus pressupostos básicos.

reitor, que assim impõe um fim subitamente àquele momento e àquela amizade.

Os traços essenciais que assinalam o carácter das então crianças manter-se-ão como atributos distintivos básicos das suas personalidades adultas. Este é um aspecto que obedece com clareza aos preceitos do Realismo e do Naturalismo, nomeadamente na preocupação que traduz em explicar a influência exercida pelo período de vivência da infância na formação e definição da personalidade adulta. Trata-se ainda de um preceito de natureza estética e ideológica a que Júlio Dinis recorreu, com frequência, em todos os seus romances para caracterizar, de forma fundamentada, os protagonistas da sua ficção. A própria personagem é quem reconhece na idade adulta que "É do berço que nos vem este fadário da tristeza" (*As Pupilas*, p 161), corroborando este importante princípio programático da época, que considerava o meio e a educação importantes factores de determinação da personalidade.

O eixo semântico da educação revela-se particularmente importante no âmbito da ficção dinisiana, e, em especial na construção da personagem. Assim, temos também conhecimento em *Uma Família* da educação esmerada que Carlos e Jenny Whitestone receberam, bem assim como da situação que os deixou órfãos de mãe e das implicações que a mesma trouxe influenciando as suas personalidades, a par da delineação do tipo de vida por que optaram. Como sucede com tantos outros heróis dinisianos, a orfandade em que foram deixados desde cedo moldou-lhes uma personalidade característica, em que esse factor converge também, em certos casos, como elemento atenuante dos comportamentos que manifestam.

Contrariamente ao procedimento narrativo em *As Pupilas*, em *A Morgadinha*[25] o narrador faz referência ao passado de Madalena, explicando o motivo que a levou a fixar a residência na quinta do Mosteiro, trocando a cidade pela aldeia, da mesma forma que esclarece o passado de Augusto, o professor das crianças, que habitam essa mesma quinta, e que são sobrinhos da referida Morgadinha, ou ainda, a alusão ao passado citadino de Henrique, responsável pela neurastenia e dolência que o arrastaram até ao campo na busca de uma cura para semelhante mal estar. Estes aspectos revelam ainda o conhecimento ilimitado que o narrador possui da história que narra e a posição de ulterioridade que ocupa relativamente à mesma.

No caso ainda de Berta da Póvoa, a protagonista feminina de *Os Fidalgos*, o narrador serve-se de uma evocação do seu passado para sublinhar a origem social da rapariga, ao mesmo tempo que introduz o retrato da personagem de forma mais verosímil, porque procede também de forma mais contextualizada. Apesar dos estudos que a retiveram na capital lisboeta, por diversos anos, e consequentemente da educação cuidada, que os pais se esforçaram por lhe proporcionar, conforme nos é relatado directamente pelo narrador, Berta não esquece, em momento algum da história, as suas origens sociais modestas. É ela mesma quem se apercebe da impossibilidade de escolher para seu noivo alguém que não pertença ao mesmo estrato social que o seu. Não obstante, diversos traços de carácter aproximam Berta e Jorge, destacando-se entre eles franqueza, seriedade, dedicação ao trabalho e às causas familiares, para apenas referir alguns deles.

[25] Também Jorge e Maurício, em *Os Fidalgos*, são órfãos de mãe, ressentindo-se da ausência de presença feminina, enquanto crianças, agravada ainda mais pela morte da única irmã. O carácter austero do pai e uma aparente ausência de afectividade no relacionamento que sempre manteve com os dois rapazes, tornam principalmente Jorge, o mais velho, uma personalidade meditativa, triste, entregue à sua própria solidão. O retorno ao passado serve ainda para fazer o enquadramento explicativo do estado de actual abandono em que se encontra a Casa Mourisca, propriedade onde vivem.

A recorrência com que surge em *As Pupilas* a ideia de uma infância infeliz particularmente vivida por Guida, contrastando com o futuro risonho que parecia estar destinado a Clara, a sua meia irmã mais nova, confirma e explica, em boa parte, as diferenças de personalidade que marcam uma e outra. A redundância com que, aliás, ocorre em toda a ficção dinisiana, e em particular em A*s Pupilas* (em virtude de a infância pertencer mesmo ao tempo diegético), a ideia da importância do passado na formação do carácter e da mentalidade da personagem assegura legibilidade e coerência ao próprio texto de ficção, cabendo por conseguinte àquela categoria diegética essa importante função anafórica coesiva a que P. Hamon se referia.[26]

A coerência interna do texto, que assim é reforçada, garantindo a sua continuidade temática, torna a personagem um elo de ligação permanente, uma base de 'ancoragem' semântica e discursiva, durante todo o desenrolar da história. Os conceitos de coerência e de redundância possibilitam a constância de um percurso de sentido[27], ou seja, contribuem para a questão da legibilidade do texto. Aquela consiste, precisamente, em sublinhar a compatibilidade que se verifica existir entre o mundo possível, que a ficção instaura, e os conteúdos semânticos em que se traduz, tais como, os atributos da personagem, os acontecimentos em que está envolvida, os diálogos que profere, o espaço que a conota, para apenas referir alguns aspectos. Trata-se de um conceito particularmente importante, no caso da configuração dos protagonistas e, como tal, não só no caso de Margarida, mas também de Daniel e de Clara.

O significado da onomástica

[26] Cf. *Supra*.

[27] C. Reis, A. C. Lopes, *Op. Cit.*, pp. 66 e 206.

Relativamente à questão do nome[28], apenas Clara e Daniel recorrem à utilização do diminutivo Guida para a ela se referir, já que são precisamente as mesmas que se lhe associam na vivência da infância. O diminutivo é vinculativo ao passado, à infância da pequena pastora; era o nome afectuoso que Clara lhe dava e que a madrasta apenas empregou na hora em que morria, mostrando arrependimento e reconhecendo o passado infeliz da criança, do qual era, aliás, a única responsável.

A propósito do sentido que empresta ao uso que faz da onomástica, Júlio Dinis mostra também a este respeito possuir ideias bastante claras. O significado que atribui ao nome próprio diverge, em sua opinião, daquele que atribui ao diminutivo. A opção do narrador por uma ou outra alternativa traz consigo implicações de natureza ideológica, à qual não são estranhos vestígios de afectividade e de subjectividade. A extrema lucidez com que expôs o pressuposto demonstra a consciência que tinha do próprio processo envolvido na construção da personagem a partir do nome próprio. A propósito das implicações que as designações de 'Luisita' ou 'Luisinha' envolvem, é o próprio narrador do conto que esclarece:

> Luisita era uma galante rapariga [...] O *diminutivo* com que a designo aqui, [...] *vale mais do que qualquer minuciosa descrição*. [...] Entre uma mulher a quem chamamos Luisita e outra que nos valeu a mais doce denominação de Luisinha, vai uma diferença considerável: diferença de tipo, diferença de hábitos, diferença de carácter. (*Serões da Província*, I, p. 125, sublinhados nossos).

O facto de Margarida ser apresentada e caracterizada durante a vivência real do tempo de infância, bem como a preocupação do narrador em referir com pormenor o seu passado são já indícios precisos do protagonismo que vai desempenhar directamente e no universo da acção.

---

[28] Veja-se a propósito do valor focalizante da denominação, G. Genette, *Nouveau Discours du Récit*, Paris, 1983, pp. 46.

Neste sentido, ela é introduzida de modo diferente, relativamente a outras heroínas da ficção dinisiana, tais como Cecília[29], de *Uma Família*, Berta em *Os Fidalgos* ou até mesmo a Morgadinha, no romance homónimo[30]. Nestes casos, a história dos factos ficcionados vem encontrar as protagonistas já no estado adulto, ocorrendo eventualmente digressões ao passado, sempre que o narrador entende ser oportuno, para corroborar a natureza psíquica das personagens em questão, atitude aliás típica dos narradores da ficção de Dinis. Verifica-se então uma suspensão momentânea do tempo cronológico da história, para sermos confrontados com um recuo ao passado.

Não é por acaso que as primeiras personagens, que aparecem na primeira crónica de aldeia que escreveu, são exactamente Daniel e Margarida, numa dramatização cénica que retrata um momento das suas infâncias, através de algumas ocorrências que, na perspectiva do narrador, mereciam ser assinaladas. O facto de conceder tratamento de relevo às personagens em questão, deixando-as a sós, em cena, logo no início do romance, evidencia o seu protagonismo de forma inequívoca. A presença do narrador desvanece-se, constituindo o diálogo estabelecido entre ambos o principal elemento informativo relativamente ao que no momento se passa no universo diegético e que nesta altura denuncia já o

[29] CF. M. L. Marchon, *Op. Cit.*, pp. 108-109.

[30] Temos notícia do passado de Madalena por intermédio do narrador que o resume; noutros casos, é a própria figura quem o faz, na forma de discurso directo. O mesmo se passa com Augusto, o professor das crianças; a referência ao testamento que lhe foi feito é pretexto para retroceder no tempo presente da história, encaixando dentro da primeira narrativa uma outra em que é esclarecido o passado de Augusto. Também em *Os Fidalgos*, a infância dos dois irmãos é apenas referida de passagem, numa incursão que o narrador faz na história da família, nela enquadrando os aspectos mais relevantes, aqueles que influenciaram precisamente a constituição temperamental de ambos, bem como as causas da ruína em que a propriedade e casa que possuem se encontram. Também relativamente a Berta, a personagem feminina de relevo mais acentuado, o narrador prontifica-se a fornecer pormenores acerca do seu passado, nomeadamente quanto à educação recebida.

estabelecimento de uma amizade profunda e consistente entre Guida e Daniel.

A caracterização de Margarida e de Clara é feita a partir do confronto de ambas, do seu traçado psicológico, mas também físico. Apercebemo-nos, desde logo, da profunda diferença que existe na maneira de ser de cada uma. Esta é, regra geral, a fórmula dinisiana para proceder à caracterização das personagens que o narrador põe em prática, concretizando a forma de contar através da identificação de contrastes.

Recorde-se que a teoria da personagem passa, segundo Chatman[31], pela identificação dos traços antagónicos constitutivos do carácter de determinada figura, os quais conduzem, por sua vez, ao conflito da própria personalidade, como nos é dado observar em algumas personagens de maior maturidade e, aparentemente, maior estabilidade psicológica. Tal é o caso dos confrontos que decorrem no íntimo de Margarida, mas também de Daniel, ou, ainda, de Jorge em *Os Fidalgos,* onde percepcionamos as lutas interiores entre a razão e o sentimento, com as quais angustiadamente se debatem.

A forma como o narrador conduz a caracterização de Guida e de Clara, quer enunciando directamente os atributos, ora de uma, ora de outra, quer, ainda, instituindo os momentos em que vivem períodos da infância, em cenas dramatizadas, nas quais surgem agindo e dialogando directamente, sem a aparente intervenção do narrador, sugere o tipo de montagem paralela[32] que o discurso fílmico com frequência utiliza, para

[31] Veja-se a este propósito, *Story and Discourse*, p. 123.

[32] O termo é aqui empregado no contexto da narrativa fílmica, no sentido de denotar a narração paralela, através da rápida alternância de planos curtos, que assim postos em confronto, pela continuidade com que se seguem, sugerem ou a aproximação evidente de conteúdos ou a sua absoluta divergência. S. Eisenstein afirmou que Dickens já praticava este tipo de 'montagem' nas suas narrativas. Veja-se a este propósoto "Dickens, Griffith and the film today", in LEDA, Jay (ed.), *Film Form, essays in film theory,* San Diego / New York / London, 1977, pp. 195-272.

precisamente sugerir o profundo antagonismo que resulta do confronto dos planos.

A causa de tão profundas diferenças entre as duas irmãs deve buscar-se, na óptica dinisiana, no tempo da infância. A infelicidade e tristeza de Guida contrastam com a alegria e a exuberância de Clara, ao irreparável sentimento de perda causado pela orfandade[33] opõe-se o ambiente familiar caloroso em que Clara foi criada; às privações materiais de uma correspondem o desafogo e o bem estar da outra. Na curta biografia que o narrador introduz, de carácter explicativo, confirma-se o abandono e a solidão em que Guida vivia. São diversas as marcas de subjectividade implícitas nos juízos que emite e que revelam a adesão manifestada pelo narrador à personagem:

> Arredada de propósito de casa, e passando dias inteiros nos montes, a acompanhar o gado, *habituou-se* de pequena à vida de solidão - *e é sabido que hábitos de melancolia se adquirem nesta escola*. - Foi, pouco a pouco, contraindo carácter triste e sombrio que é o *traço indelével que fica de uma infância à qual se sufocaram as naturais expansões e folguedos* (*As Pupilas*, p. 33, sublinhados nossos).

Durante o período da infância, tal como podemos perceber através da cena do idílio, mas também através da evocação de ocorrências que o narrador faz, Guida representa uma espécie de 'gata borralheira', permanentemente maltratada e enjeitada pela madrasta, vítima de frequentes injustiças. Contrastando com o estatuto privilegiado da irmã, obrigada a trabalhar em condições precárias, com fome e com frio, Margarida passa a infância longe de um aconchego familiar e de um lar acolhedor[34].

---

[33] M. L. Lepecki sublinhou a existência deste aspecto como sendo um traço tipicamente legado pelo Romantismo, cf., *Op. Cit*., pp. 20 e segs..

[34] Segundo M. A. Santilli, ela é a típica pastora das histórias infantis, cf. *Op. Cit*., p. 60.

Uma vez mais é o narrador quem dá entender que o único aspecto positivo da infância de Margarida é a amizade sincera que lhe dedica a irmã[35]. A vivência infeliz da infância reflecte-se por conseguinte na constituição de Margarida no estado adulto. O traçado físico da figura reflecte em parte os atributos psicológicos, ou seja, a tristeza e a melancolia sobrepõem-se ao retracto físico, que surge vagamente, apagada. É ainda segundo uma perspectiva pessoal que o narrador acrescenta que o rosto e os olhos negros são excepcionalmente expressivos, e neles podem ler-se afabilidade, meiguice, bondade; na boca a expressão 'de triste meditar', interrompido, de vez em quando, por um ou outro suspiro.

Note-se que na perspectiva de P. Hamon, o rosto é precisamente o lugar convencional onde ocorre o efeito personagem[36]. A jovialidade de Clara, a alegria que habitualmente traz estampada no rosto, acentua mais ainda a melancolia de Margarida; a beleza apelativa de uma reforça o natural apagamento da outra. Lembramos que os atributos físicos de Guida mantêm-se constantes no estado adulto (à semelhança também da sua estabilidade temperamental), e a caracterização exterior da personagem é reforçada com idêntico laconismo, 'a mesma simpática figura de mulher' (*As Pupilas* , p. 54), aspecto que é afinal comum na caracterização das heroínas dinisianas, quando o retrato físico fica a cargo do narrador.

M. L. Lepecki acentuou a existência de traços de masculinidade na caracterização de Margarida, aspecto com que de certa forma

---

[35] Cf. *As Pupilas,* p. 41 «Era uma noite de inverno [...]» é a forma como o narrador introduz outra cena da infância de Clara e de Margarida, sublinhando os requintes de malvadez da madrasta relativamente às exigências para com a enteada e, ao mesmo tempo, reforçando a imagem das duas irmãs como amigas inseparáveis.

[36] P. Hamon, *Le personnel du roman; le système des personnages dans le "Rougon-Macquart" d'Émile Zola,* Genève, 1983, pp. 168 – 169. Segundo o autor um retrato só faz sentido quando posto em correlação com outro.

discordamos; a 'beleza' discreta da rapariga, e o relativo apagamento da figura, por um lado, e, por outro, a determinação que manifesta no governo da casa, a par do ascendente sobre a vida da irmã enaltecem-lhe virtudes, sem que contudo deixe de sugerir a figura da mulher que é, representada através da fragilidade dos sentimentos.

Outro aspecto que decorre ainda do confronto das irmãs é a deserotização da figura de Margarida, que perto da de Clara, se acentua reiteradamente. Eventualmente poder-se-ia até considerar Margarida como um ser andrógino, tal como já sucedeu com outra figura feminina do léxico de personagens dinisiano, Jenny, de *Uma Família*[37].

É o narrador quem, cumprindo as prerrogativas que a omnisciência lhe concede, explica e informa que Margarida não esqueceu a paixão da infância, o jovem Daniel das Dornas. A transcendência da sua visão permite-lhe inclusivamente afirmar que o período da separação de ambos, enquanto Daniel estudava no Porto, servira para reforçar ainda mais essa amizade, que desde logo se transformou em amor, no íntimo de Margarida. Este poderia ser considerado um dos momentos em que o narrador aplica de forma que poderíamos considerar abusiva a transcendência dos seus conhecimentos, invadindo a intimidade da personagem, e, revelando-a como que indevidamente. Investido, por conseguinte, de plenos poderes, o narrador da ficção dinisiana exerce, de modo geral, autoridade inquestionável para conduzir a narração, pronunciando-se com igual segurança tanto acerca de acontecimentos passados, como sobre o futuro das personagens, de modo mais ou menos discreto. A sua posição de demiurgo, em relação aos acontecimentos do universo diegético e, por conseguinte, também

[37] Cf. Linda Egan, «Uma leitura de Júlio Dinis [...]» *Colóquio-Letras*, nr. 134, Out./Dez. 1994. Pp. 55-72.

relativamente às personagens, denuncia uma extraordinária capacidade de conhecimento[38].

Algumas considerações acerca do narrador

Devemos neste momento introduzir um comentário breve acerca do estatuto do narrador de *As Pupilas*, considerações estas que de algum modo podem ser alargadas, visando os restantes narradores dinisianos. Muito embora não se trate de uma personagem da história, nem faça sequer parte do universo diegético que configura, o seu estatuto, na medida em que releva da mesma ficcionalidade que institui as personagens, ou seja, sendo a sua 'existência' de natureza tão fictícia quanto a daquelas outras entidades criadas pelo romancista e construídas pelo narrador, a sua presença deve ser assinalada. A intervenção, que exerce ao longo de toda a narrativa, através dos comentários que tece pode ser considerada proeminente, sublinhando a ideologia do autor com particular incidência. Sendo ainda Margarida a personagem feminina de maior relevo no âmbito do universo diegético de *As Pupilas*, é também dela que mais frequentemente e com maior grau de subjectividade o se ocupa, à semelhança do que verificamos suceder também com outros protagonistas desta história.

Para além de ilustrar o modo de representação da narração propriamente dita, aqui também já referido noutro lugar sob a designação de «contar», o qual procede a uma certa condensação da matéria diegética, a instituição do narrador neste romance (como em qualquer outro de Júlio Dinis), vem reforçar, já aqui o dissemos, o signo da ideologia, para além de traduzir as marcas da afectividade e da subjectividade que assim projecta, de forma inequívoca, no enunciado,

[38] Veja-se a propósito das intrusões dos narradores da ficção dinisiana, M. L. Lepecki, *Op. Cit.*, capítulo intitulado «As oscilações do Narrador».

Funcionando por assim dizer à margem da acção'[39], devido às intrusões frequentes, o narrador dinisiano não raras vezes faz a ponte com o leitor (mais exactamente com a leitora), enquanto destinatário intratextual[40] da ficção narrativa, com ele encetando uma espécie de diálogo, o qual se pauta, na maioria das vezes, por um registo coloquial. Nesse mesmo diálogo, é visível a preocupação subjacente de aproximar as 'leitoras amigas' da ideologia professada, levando-as a perfilhar os pontos de vista que defende. Implicar esse mesmo destinatário intratextual, concebido como o leitor 'ideal', isto é, aquele que é verdadeiramente capaz de apreender a ideologia do escritor (que o narrador veicula), na ficção narrada, parece ser, por conseguinte, a principal táctica do narrador de *As Pupilas*, mas é também o procedimento comum dos outros narradores na restante obra do romancista, já que é estruturalmente coesa a escrita do ficcionista, bem como a forma como invariavelmente constrói a narrativa.

Uma das formas em que a referida implicação pode processar-se é precisamente nos momentos em que o narrador solicita objectivamente a opinião do leitor, ou, então, partindo do princípio de que estão de acordo quanto aos factos narrados. É o que verificamos suceder, por exemplo, quando se dá o regresso de Daniel a casa, ocasião de festa para a família:

> *O leitor concordará comigo decerto*, em que será melhor deixar passar estes momentos de expansões e *retirarmo-nos discretamente*, como hóspedes, importunos sempre nestas cenas de santa alegria doméstica. (*As Pupilas*, p. 77, sublinhados nossos).

---

[39] J. Prado Coelho, *Op. Cit.*, p. 129.

[40] Trata-se de uma entidade ficcional, cujo estatuto pode ser equiparado ao do narrador e ao das personagens que fazem parte do universo diegético; enquanto tal, o narratário não pertence portanto ao mundo empírico, compartilhado, esse sim, pelo leitor real. Veja-se a este propósito C. Reis, A. C. M. Lopes, *Op. Cit.*, pp. 210 e segs. e também V. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, p. 308, ou Ouellet et Bourneuf, *Op. Cit*. pp. 104 e segs.

Em momentos como este, que acabámos de referir, é consideravelmente diminuta, por um lado, a distância que separa narrador e narratário, aspecto que favorece a partilha dos pontos de vista enunciados através da matéria ficcionada, muito embora, por outro, acentue o próprio acto da narração, lembrando o momento de ficcionalidade em que se inscreve. A propósito, por exemplo, da conversa travada entre José das Dornas e João da Esquina, antes da chegada de Daniel, e versando a mesma sobre as teorias modernas e positivistas da medicina e da ciência, o narrador parece querer justificar as posições adoptadas pelo jovem médico, de forma geral, das quais temos efectivamente conhecimento através do relato narrado pelo lavrador. Por outro lado, não podemos deixar de perceber implícita no discurso, que o narrador enuncia a presença do homem de ciência e do médico que Júlio Dinis também foi[41].

Também a crença que a instância narrativa manifesta relativamente às influências planetárias, serve para remeter, uma vez mais, para a sua formação particular, ao mesmo tempo que empresta à descrição do cenário da desfolhada, local sobre o qual o narrador mostra as apreensões acima mencionadas, um certo tom misterioso e premonitório, revelador ainda de que a mesma entidade tem antecipadamente conhecimento do que se vai passar nesse cenário. A posição que defende, revela-se aparentemente algo insólita, do ponto de vista de um homem da ciência, como sabemos que pretende ser, já que se trata de aceitar as influências planetárias como intervindo na

[41] Repare-se no teor do discurso do narrador, como se subitamente sentisse necessidade de falar para um público mais alargado, não necessariamente constituído por homens da ciência: «Para os leitores, alheios a certas noções de ciência e que se sintam tentados, como o Sr. João da Esquina, a duvidar da veracidade de quanto José das Dornas referira, devo eu, [...] acrescentar aqui, *à maneira de nota elucidativa*, que, *informando-me com pessoa competente*, soube que as proposições que tanto impressionaram o tendeiro tinham seus fundamentos em várias opiniões e teorias filosóficas, mais ou menos à moda.» cf. *As Pupilas*, pp. 64 – 65 (sublinhados nossos).

configuração de cenários particulares, como sejam as predisposições comportamentais[42]. Emprestando ao seu pensamento uma inflexão aparentemente racional, o narrador prossegue, divulgando o juízo que faz da noite em que aconteceu a desfolhada e da atmosfera particular que se lhe associou:

> O espírito, mais embotado para as suaves comoções da poesia, parece receber então um raio de lucidez e acreditar vagamente na existência de alguma coisa, acima dos prosaicos interesses da vida positiva; os corações mais fechados a arroubamentos de amor, sentem-se embrandecer; [...] E negam a influência da Lua?! No coração dão-se fluxos e refluxos de sentimento, cuja teoria pode ter alguma coisa de comum com a do fluxo e do refluxo dos mares. É uma vaga crença esta, que me leva a supor a lua favorável ao amor e indispensável à alegria das esfolhadas. (*As Pupilas*, p. 169)

Serve ainda esta mesma cena de desfolhada, bem assim como a descrição do local em que decorre, para reforçar o ponto de vista do narrador, através do qual defende a existência de uma igualdade social, através do esclarecimento de que «não havia lugares de distinção aí», referindo-se à roda formada por todos os participantes da festa ou, ainda, de que «a mais completa igualdade se estabelecera na companhia» (*As Pupilas*, p. 170). A proclamação de semelhante igualdade não deixa de ser utópica como já temos acentuado em outros lugares, muito embora se nos afigure legítima, tal como chamou já a atenção para o facto H. Buescu[43] e remete-nos uma vez mais para o carácter doutrinário da ficção dinisiana, que uma ideologia de natureza consistente enforma, através da coerência que a técnica narrativa desenvolve.

---

[42] É o narrador quem subitamente interrompe a narração introduzindo uma intrusão alongada: «Eu creio nas influências planetárias - perdoem-me a fragilidade astrológica os homens da ciência positiva - [...] mas por mim ainda me não pude resolver a romper com ela de todo.», cf. *As Pupilas*, p. 169.

[43] «Ler Júlio Dinis [...]», In *A lua, a literatura e o mundo*, pp. 61- 67.

Muito embora as mesmas intrusões sirvam a intencionalidade pedagógica e didáctica, que subjaz à escrita realista e naturalista, elas diminuem, por outro lado, a autenticidade da ficção[44] Esta é a posição partilhada, por exemplo, pelo romance contemporâneo, cuja postura é de modo geral hostil à intervenção toda - poderosa do narrador.

Outro aspecto intimamente relacionado com a omnisciência da instância narrativa tem a ver com o tempo da narração, ou seja a posição que ocupa relativamente à história narrada. Podemos afirmar com relação à ficção dinisiana e também no caso de *As Pupilas*, que os diversos narradores assumem sempre uma posição de ulterioridade relativamente ao universo diegético representado. O tipo de narração ulterior adequa-se particularmente à situação de narrador heterodiegético, em focalização omnisciente[45], a qual uma vez mais representa a situação dominante nos romances de Júlio Dinis, ou seja, a instância da narrativa não participa no universo diegético, percepcionando todavia o desenrolar dos acontecimentos, numa posição de superioridade relativamente a saber tudo o que aí se passa, ou se passou, ou vai ainda acontecer.

O recurso a um tipo de narrador particular está portanto intimamente relacionado com épocas específicas da história literária[46]. Assim, o Realismo e o Naturalismo são períodos nos quais os romancistas recorreram com frequência ao narrador do tipo

---

[44] Veja-se a propósito das intrusões do narrador na ficção narrativa, W. Booth, *Op. Cit*., p. 59 e segs.

[45] C. Reis considera que a omnisciência é uma característica do romance realista e naturalista, cf. *O Conhecimento da Literatura*, pp. 353 e segs.. A este propósito, veja-se ainda O. Tacca que menciona a opção de omnisciência no romance realista, ao mesmo tempo que classifica semelhante atitude pouco realista, pela sujeição da perspectiva narrativa a um ponto de vista único, mesmo que momentaneamente possa alternar com a focalização interna de alguma personagem, cf. *As Vozes do Romance,* 2ª ed., Coimbra, 1983, pp. 61 e segs..

[46] Acerca do facto de que tanto a técnica romanesca, como o próprio escritor estarem sujeitos à moda que a época em que escrevem dita, nomeadamente quanto a procedimentos tecnico-discursivos que denunciam o momento da escrita de determinada obra literária, veja-se Bourneuf e Ouellet, *Op. Cit*., pp. 190 e segs.

heterodiegético[47], facto que assinala determinada postura perante importantes opções ideológicas. A situação narrativa que o sujeito da narração assim instaura revela-se, pois, mais vantajosa no que respeita a divulgação de conteúdos de natureza temática e ideológica.

Qualquer um dos narradores dinisianos, quando colocado perante o universo diegético[48], ou seja, a acção, as personagens e o espaço que com elas interage, encontra-se perante uma história que já está terminada, o que significa que conhece o destino das personagens, e o desenrolar dos acontecimentos. Daqui resulta um outro aspecto importante, relacionado com a capacidade selectiva do narrador; precisamente porque conhece na íntegra o universo diegético, pode elidir, resumir, distender ou simplesmente interromper acontecimentos que integram o curso da história, ou, ainda, introduzir retrospectivas alterando a ordem temporal dos acontecimentos[49].

A atitude selectiva da instância narrativa prende-se, conforme também já aqui foi sugerido, com os códigos da afectividade e da subjectividade, aos quais não são por certo alheios motivos de natureza ideológica. As marcas da subjectividade são precisamente visíveis nas intrusões que faz no enunciado, sendo o grau de envolvimento do narrador traduzido também pela frequência com que ocorrem. Por isso esta entidade permite-se julgar e apreciar as personagens da ficção,

[47] Este tipo de narrador ocupa uma posição de exterioridade relativamente ao universo diegético, entre outros aspectos. Ele pode ainda delegar momentaneamente numa personagem do universo diegético a focalização dos acontecimentos, a qual, na qualidade de personagem focalizadora, percepciona tudo aquilo que cabe no seu campo de consciência e que pode ser não só aquilo que vê, mas o que ouve, intui, adivinha e assim por diante, cf. C. Reis e A. C. Lopes, *Op. cit*., pp. 254 e segs.

[48] Trata-se do universo espacio-temporal da história, ao qual pertence a personagem.

[49] A introdução da cena, do sumário, da elipse ou da pausa constituem as diferentes opções com que se depara o narrador consoante o seu estatuto na narração e também o tipo de focalização accionada , veja-se acerca destes assuntos, G. Genette, *Discurso da Narrativa*, Lisboa, [s.d.], pp. 93-112.

estatuto de que aliás gozam muitos outros narradores de outras ficções sensivelmente da mesma época.

É ao abrigo deste mesmo estatuto que o narrador de *As Pupilas,* numa atitude de demiurgo, apresenta e comenta o passado das duas irmãs, distinguindo-as pelo tipo de vida que levavam, quer dizer, modelizando de forma distinta o carácter de cada uma. É ele quem faz o ponto da situação cada vez que se torna necessário fazer avançar os acontecimentos. A capacidade que revela para ver no futuro remete-nos, uma vez mais, para os plenos poderes de que foi investido. Assim, antes mesmo de podermos presenciar o esquecimento de Daniel (na nossa opinião um tanto incompreensível apesar das justificações do narrador, relativamente à sua companheira de infância, é ele quem antecipa o facto:

> [...] farei aqui a desagradável mas conscienciosa declaração, de que a imagem de Margarida andava, por aquele tempo, tão desvanecida já na memória de Daniel, que *nem o nome*, pelo qual fora sempre designada na terra a família da rapariga, *lhe pôde avivar os traços*. (*As Pupilas, p.* 82, sublinhados nossos).

Num outro contexto, é também visível a adesão do narrador aos costumes e às tradições do campo, 'às velhas usanças', como exactamente se lhes refere (*As Pupilas*, p. 165). Através da manifestação de semelhante postura, depreende-se a valorização que o narrador (e o escritor) faz(em) da vida simples do campo e da aldeia, onde os rituais herdados culturalmente reforçam o tradicionalismo desta forma de viver.

O romance realista e naturalista, pela recorrência com que busca certos códigos temáticos e ideológicos que se revelam por assim dizer repetitivos, resultando na configuração de uma mensagem também ela redundante, apresenta por conseguinte baixo grau de entropia[50]. As directrizes temáticas e ideológicas em que assenta o discurso realista

[50] C. Reis, *Op, Cit.* pp.157 e segs..

estão por certo relacionadas com o 'caderno de encargos' dessa mesma escrita, a que P. Hamon se referia, contando-se, entre outros pressupostos nele encerrados, a descrição e a legibilidade.

Não é efectivamente alargado o leque de temas ao qual a ficção dinisiana recorre sistematicamente, e não é por acaso ainda que se adequam à caracterização da personagem, conferindo-lhe a dimensão de relevo que sabemos que ela possui no contexto da doutrina estetico-literária que preconizou. Entre os assuntos dominantes estão pois, como temos vindo a considerar, a questão da família, do amor e do casamento, do trabalho, da religião, da política e dos seus meandros tortuosos, do caciquismo e oportunismo políticos[51] , da educação e do meio, enquanto factores "deterministas" da constituição da personagem e da sua personalidade.

[51] Estes aspectos são particularmente destacados em *A Morgadinha* e também em *Os Fidalgos*.

O efeito de simpatia

Voltando a Margarida, a protagonista de *As Pupilas* de quem nos ocupávamos, a empatia que se verifica existir entre esta figura e o narrador reforça a proximidade ideológica e doutrinária que os torna por assim dizer cúmplices um do outro, na medida em que a personagem se constitui num dos instrumentos principais a que o narrador recorre para propagar a sua própria ideologia. Decorrendo da adesão visível do narrador à personagem, esboça-se um efeito global de simpatia que o leitor experimenta relativamente àquela personagem. As intrusões reforçam constantemente a posição que assume, denunciando uma cumplicidade perfeita entre ambos.

Devemos acrescentar que o efeito de simpatia está intimamente relacionado com a distribuição da perspectiva, ou seja, a personagem sobre quem recai frequentemente o foco da narrativa, sendo aquela que, por conseguinte, se dá mais a conhecer, é para ela que converge a simpatia do leitor. Quanto melhor conhecermos a interioridade da personagem, tanto mais somos levados a simpatizar com ela[52].

A dimensão afectiva da personagem resulta, segundo pois da activação de determinados procedimentos tecnico-discursivos, tais como o tipo de focalização adoptado[53]. Uma personagem frequentemente em situação de focalização interna torna-se 'mais conhecida' do leitor; revelando a sua interioridade, chama a si a simpatia do mesmo.

---

[52] «The distribution of the presentation of inside views among the individual characters and their relative frequency for a certain character can result in a clear shift in the reader's sympathies to the character who is favoured by the presentation of inside views» cf. F. Stanzel, *A Theory of Narrative*, Cambridge University Press, 1998, p. 128.

[53] São três os códigos que regem o sistema de simpatia do leitor: o narrativo que abarca o fazer da personagem, ou seja, o seu desempenho funcional, o afectivo que releva do conhecimento que o leitor adquire da interioridade da personagem - quanto mais a conhece, maior a simpatia que por ela experimenta; finalmente, o código cultural que compreende os vectores ideológicos do leitor com base nos quais procede ao julgamento da personagem, cf. V. Jouve, *Op. Cit.*, pp.123 e segs.

Todavia, esta não é a única personagem em relação à qual o narrador evidencia a sua adesão. Poderíamos inclusivamente sugerir a simpatia generalizada que experimentam os diversos narradores dinisianos com relação às figuras principais. dos romances. Assim, mesmo aquelas cujo procedimento se afasta um pouco mais da 'norma' ética dinisiana são como que, desculpadas pelo narrador com alguma complacência. É o que verificamos suceder, por exemplo, com relação a Clara ou mesmo Daniel; a crítica judicativa do narrador revela-se atenuada, responsabilizando com subtileza as falhas de comportamento, em parte devidas a uma imaginação febril ou uma volubilidade inconstante.[54]

O narrador de As *Pupilas* parece ainda querer implicar o leitor[55] na ficção narrada, como se buscasse a sua cumplicidade e anuência para a forma como retrata as personagens, nas virtudes e defeitos que lhes incute, na justificação das atitudes que tomam, por vezes até na desculpabilização dos seus comportamentos, numa palavra, reforça e corrobora a ideologia que propaga.

A mesma implicação serve ainda a intencionalidade pedagógica e moralizadora, que em boa parte assinala a literatura realista e naturalista. A atitude emotiva do narrador relativamente ao universo diegético introduz marcas da subjectividade no discurso[56]. Este tipo de discurso,

[54] Tal facto não significa que Júlio Dinis não julgue com severidade aqueles que o merecem, como é o caso dos devassos fidalgos do Cruzeiro, em *Os Fidalgos,* personagens antipáticas aos olhos do narrador, que não lhes poupa críticas, ou ainda a certas figuras que surgem em *A Morgadinha* nas quais o romancista personificou a corrupção moral e política, o arrivismo e o interesse material desmedido. Em A*s Pupilas,* verificamos a inexistência de personagens efectivamente conotadas com a esfera do mal.

[55] Leitor real é o destinatário da obra, já que toda a obra (literária) tem sempre um destinatário implícito. O 'leitor' que o narrador institui na narrativa releva de um estatuto tão ficcional quanto o seu, de narrador, ou o das próprias personagens; é como que um destinatário intratextual a quem supostamente se dirige procurando emprestar à narrativa maior verosimilhança, cf. C. Reis, *Op. Cit*., pp. 137 e segs..

[56] Cf. Carlos Reis, *Op. Cit.*, p. 369.

claramente explícito, diminui, por conseguinte, a autenticidade da narrativa, o que torna também esta forma de «contar» menos mimética do que a de «mostrar». Estamos novamente perante a oposição já mencionada entre os dois modos de representação distintos, ou como Genette se lhes referiu: *diegesis* e *mimesis*. No primeiro caso, a narração propriamente dita consiste no máximo de informação sobre o narrador, no caso da dramatização cénica acontece o inverso, opondo-se ao máximo de informação o mínimo de informador[57] em virtude do suposto apagamento da instância narrativa.

O trecho a seguir transcrito, e que se situa logo após a partida de Daniel para o Porto, é bem ilustrativo do aspecto que acabámos de referir. As intrusões do narrador influenciam a nossa recepção da narrativa, bem como de toda a matéria diegética, incluindo a forma como concebemos esta ou aquela personagem. Senão vejamos:

> Ora *é preciso saber* que Margarida se sentia triste, *profunda* e *inconsolavelmente* triste [...]. Porém *a nós*, é-nos lícito analisar aquele *tenro* coração de criança, *afeiçoado* para o sentimento [...]. Alma votada à melancolia e que se habituara a sentir sem se estudar! ... *Não há para mim* mais simpática espécie de sofredores! [...] Quem sofre deveras, *tenho eu para mim*, acha-se com pouca vontade de esquadrinhar os mistérios do sofrimento e não se põe com grandes filosofias a esse respeito. *Eu julgo* mais natural e sincero fazer como a pequena Margarida [...]: subindo todas as tardes ao outeiro silvestre, onde tantas vezes ele [Daniel] se viera sentar também, [...] desatava a chorar. Não sei que moda anda agora de se não considerar o choro, como a mais eloquente expressão do pesar! Eu *por mim é dos sinais em que deposito mais fé*. (*As Pupilas*, p. 32, sublinhados nossos)

Pelo tom opinativo que transmite relativamente a afectos e sensibilidades, pareceu-nos também rever na mesma passagem configurações estilísticas, bem assim como temáticas e ideológicas desse curioso pseudónimo de Gomes Coelho que foi Diana de Aveleda.

[57] Cf. G. Genette, *O Discurso da Narrativa*, p. 160.

As modalidades do saber e do poder

Margarida é ainda uma personagem marcada pela modalidade do saber, não só relativamente a tudo o que se passa à sua volta, mas também em relação a outras personagens, a quem laços de profunda amizade a prendem. Entre estas figuras está em primeiro plano Clara, por quem olha como 'anjo da guarda', tarefa que lhe foi incumbida pelo próprio Reitor e antes dele, pela madrasta, no momento em que morria. Trata-se de uma das missões de Margarida, a par de outras, como a de ensinar, que, todavia, aceitou não sem algum constrangimento. O facto por si só é revelador do bom coração que tinha, ao qual incomodava a atitude de espia, que o Reitor lhe propunha, ainda que fosse (como parecia que era) para bem da irmã[58].

Conhecendo em profundidade a personalidade de Clara, tem consciência da volubilidade e da imaturidade do seu carácter. A capacidade premonitória de Margarida só é equiparável à do narrador que, efectivamente, tudo sabe, inclusivamente o que vai na mente das personagens. Da mesma forma, parece pois adivinhar os pensamentos de Clara. A atenção com que acompanha o comportamento da irmã, denuncia a sua capacidade de observação extrema, própria das personagens 'de olhar'[59]. Num momento de focalização interna da personagem, esta heroína dinisiana constata:

---

[58] Recorrendo ao conhecimento ilimitado que tem do universo diegético, o narrador esclarece que «Margarida fez o que o padre lhe ordenara. Pôs-se a espiar Clara. Foi uma amarga prova para aquele carácter feminino e por dois motivos diversos: repugnava-lhe o papel que se julgou obrigada a desempenhar, e depois, a execução dele a cada instante lhe estava valendo descobertas, que dolorosamente lhe rasgavam o coração», Cf. *As Pupilas*, pp. 185 - 186. Referia-se o narrador por certo ao entusiasmo nascente com que via Clara exteriorizar a sua afeição por Daniel, nomeadamente através das conversas que com ele mantinha, à janela.

[59] O termo foi empregado por M. L. Lepecki a propósito de Jorge, em *Os Fidalgos*, cf. O*p. Cit.*, p. 107; tal como adiante referiremos, existe uma grande proximidade entre estas duas figuras, pelo que nos pareceu legítima a classificação de Margarida também como personagem de olhar.

> [...] que em Clara se passava alguma coisa de singular. Ao aparecer Daniel ou quando ao longe lhe soavam os passos, já os olhos de Margarida viam espalhar-se, pelas faces da irmã, uma turbação pouco discreta; era *com não disfarçada vivacidade*, que se curvava para o ver passar, e *com voz alterada de sobressalto* que lhe respondia e conversava com ele.
> [...] Padecia pela felicidade de Clara, [...] e por si, cujas antigas ilusões, cujo sonho oculto, [...] ela acalentava ainda, [...] (*As Pupilas*, p. 186, sublinhados nossos).

No mesmo diálogo em que reafirma o conhecimento que tem da irmã e da nobreza dos seus sentimentos (*As Pupilas*, p. 226), Margarida mostra também conhecer Daniel, simulando, ao mesmo tempo dar-lhe uma lição, pelo tom pedagógico e moralizador que as suas palavras assumem. Reforçando a postura do seu saber; a rapariga sugere-lhe que desconfie sempre da impetuosidade dos sentimentos, que apenas denunciam imaturidade e ausência de reflexão (*As Pupilas*, pp. 228-229). A análise que faz do rapaz revela que é conhecedora dos sentimentos de Daniel, quase tão profundamente como demonstra conhecê-los o próprio narrador, aspecto que remete não só para o traço do 'saber' característico da personagem, como ainda, indirectamente, para a extraordinária capacidade de observação. Tal facto não invalida que quando as circunstâncias assim o exigem não intervenha, agindo com solicitude e segurança. Este é o seu desempenho, por exemplo, na cena de maior intensidade dramática, o encontro nocturno que se dá entre Clara e Daniel, e em que Margarida, por vontade própria, toma o lugar da irmã, passando a ser considerada, aos olhos da aldeia, como a verdadeira culpada dos acontecimentos desenrolados.

No âmbito da mesma teoria das modalidades, Margarida deve ainda ser considerada uma personagem com grande poder de intervenção: ela pode reconduzir Clara para o bom caminho, devido à sua sensatez e capacidade de persuasão. É o Reitor quem pede a Margarida:

> Faz com que te confie todos os seus segredos. Serve-te do poder que tens sobre ela para a guiares [...] Dá-lhe parte do teu juízo. (*As Pupilas*, pp. 52-53).

A reputação de Clara foi salva pelo nobre gesto da irmã, chamando a si culpas que efectivamente não lhe cabiam. A sua coragem é reiterada pelos diálogos que trava com o Reitor, e posteriormente Clara. A bondade e sentido de abnegação que demonstra têm inclusivamente a capacidade de conduzir Daniel a um processo de arrependimento súbito, que culmina na regeneração do seu carácter. Idêntico ascendente exerce sobre Clara. São traços pertinentes na caracterização da pupila mais velha, capacidade para restabelecer o equilíbrio, conciliar os pólos antagónicos, apaziguar com o bom senso e a bondade que lhe são característicos as índoles mais 'levianas'. Ela confirma, de forma sistemática, a ideologia professada pelo escritor, e veiculada pelo narrador, que se inscreve numa perspectiva profundamente humanista e 'por assim dizer humanizada':

> De uma maneira ou de outra, as personagens de Júlio Dinis estão sempre abertas ao bem - e este traço permite falar de um visceral optimismo estruturador dos conteúdos, em toda a ficção dinisiana. Ela escreve substancialmente, uma funda confiança na capacidade de auto-regeneração do Homem[60].

A função que Margarida exerce no universo diegético construído em *As Pupilas* pode bem ser equiparada à de Madalena, em *A Morgadinha*, e a outras figuras como Jenny ou mesmo Berta[61]. Também aquela figura parece estar verdadeiramente empenhada na construção da felicidade da prima Cristina pondo em prática planos cujos efeitos vão reflectir-se no futuro da sobrinha. Na figura da morgadinha vemos, tal como em Margarida, um tipo de personagem que designaríamos de

[60] M. L. Lepecki, *Op. Cit.*, p. 65.

[61] *Idem*, p. 31 e segs..

'providencial', pelas atitudes que toma relativamente a outras, um estatuto de certo modo equiparável ao do Reitor de, cujas intervenções de *deus ex machina* assinalam por diversas vezes momentos importantes da história, alterando o desfecho que os acontecimentos em curso deixavam prever[62]. São mulheres quase perfeitas, seres excepcionais, como o são, aliás, outras de menor relevo, mas idêntica virtude.

Não podemos deixar de evocar a este propósito o juízo crítico de Eça a propósito da protagonista daquela que foi a segunda crónica de aldeia que escreveu; o espanto e mesmo alguma desconfiança com que avaliou esta criação de Júlio Dinis remetem para posturas ideológicas profundamente diversas, directamente relacionadas com a questão da representação da realidade e, por conseguinte, com o Realismo e com o Naturalismo. O facto de ter considerado a morgadinha uma criação imbuída de idealismo, porque segundo Eça, a mesma era mais resultante da imaginação do seu criador do que propriamente da sua capacidade de observação, o autor de *O Primo Basílio* demarcava-se ideologicamente da postura assumida por Júlio Dinis, que apenas procurava ver as coisas com algum idealismo, como gostaria que na realidade fossem. A opinião de Eça revelava uma vez mais a dificuldade que tinha em compreender ou aceitar as escolhas ficcionais que encontraram representação particular na escrita literária do romancista[63]. O trecho que em seguida transcrevemos, poder-se-ia aplicar com igual pertinência à protagonista de *As Pupilas,* de cuja construção nos temos vindo a ocupar e que releva da mesma base de idealização a que nos vínhamos referindo:

> Vejam a criação da *Morgadinha dos Canaviais*, um romance, e feito pelo talento delicado e paciente de Júlio Dinis, o artista que entre nós mais

[62] Veja-se a crítica de Vergílio Ferreira às intervenções 'providenciais' do Reitor que considera inverosímeis, «Da Verosimilhança», *Colóquio-Letras*, nr. 8, Julho de 1972. Pp. 5-11.

[63] I. Pires de Lima, cf., *Supra*.

> importância deu à realidade. E todavia a sua *Morgadinha* é bem curiosa. Ali está uma burguesinha da serra, vivendo na serra, educada na serra, e querendo ser a personificação da mulher da classe média em Portugal: ama com a sinceridade de Cordélia; tem com os sobrinhos o tom da maternidade romântica da amante de Werther; pensa em matéria de moral com a altivez de Bossuet, fala da natureza com o colorido místico de Lamartine; [...][64]

Também Vitorino Nemésio fala da mesma inapetência, da mesma falta de perspectiva de Eça para com a ficção dinisiana[65], na medida em que manifestava algum desconforto e complacência, por outro lado, em considerar ideias estéticas e literárias que se situassem além do cânone professado. A sensibilidade que manifestou na apreensão da realidade, de acordo ainda com a mesma fonte, não passava pela contemplação dos costumes, das figuras e da vida de forma geral, numa perspectiva de brandura e de bondade, tal como sucedia no caso de Júlio Dinis. Da mesma forma que o autor de *As Pupilas* configurava intencionalmente as suas personagens (dóceis, por certo), numa perspectiva de conciliação social, de harmonização dos contrários, Eça moldava as suas figuras tipos de acordo com determinada postura social e cultural, sendo que a 'docilidade' das mesmas se manifestava, neste caso, através da forma como se deixavam efectivamente modelar.

> [...] esta concepção de contiguidade de meios heterogéneos e a sua equação no romance denuncia em Júlio Dinis o sentido da solidariedade dos entes de ficção através dos seus dispositivos sociais, [...] uma necessidade de impor à diversidade harmonia. Eça de Queirós debruçado sobre o típico e o característico, aprofunda pouco a terra humana de um homem, aquela porção do querer, pensar e sentir que se furta aos moldes impressos pelo estilo social de uma época, e que é a garantia de novas e livres formas.[66]

---

[64] «Idealismo e Realismo», In *Cartas Inéditas de Fradique Mendes [...]*, Porto, [s.d.], pp. 181 - 182. Eça escrevia estas palavras em 1879.

[65] «Júlio Dinis e Eça de Queirós», In *Ondas Médias*, Lisboa, 2000, p. 213.

[66] *Idem*, p. 213.

Carácter e temperamento

Retomando Margarida sabemos que, o seu carácter filantrópico, que se traduz na permanente ajuda que presta aos outros – traço para o qual a narração constantemente remete - se enquadra com perfeição no contexto da ideologia que o romancista professou. A vontade de praticar o bem, assim como a preocupação com a felicidade e bem estar dos outros encontram, ainda, na actuação e comportamento não só do Reitor, mas, ainda, de João Semana, exemplos de uma moral sólida e intransigente. Profundamente conotada com essa moral, Margarida representa um firme pilar no contexto da ficção e ideologia dinisianas. As personagens que a conhecem confirmam diversas vezes a sua idoneidade, como é o caso da opinião que sobre ela forma Pedro das Dornas e que o narrador transmite, em focalização omnisciente:

> O conceito que Pedro formava do carácter de Margarida não o tinha deixado imaginar sequer que pudesse ser ela a que aceitara a entrevista com o irmão. Apesar de todo o seu amor por Clara, *era maior ainda a confiança que depositava em Margarida*. (*As Pupilas*, p. 214, sublinhados nossos).

De forma análoga, também a atitude do lavrador José das Dornas assumida no largo do pelourinho, beijando publicamente a mão da rapariga depois dos acontecimentos da véspera, em que, para salvar a irmã, deixou denegrir a sua imagem e reputação, confirma a idoneidade da personagem feminina em causa.

A seriedade do carácter de Margarida permite estabelecer o confronto desta personagem com Jorge, o fidalgo mais velho da Casa Mourisca, também ele elemento essencial na propagação da ideologia dinisiana. A gravidade da postura que assume, certa austeridade na manifestação dos sentimentos e o pendor para uma introspecção

constante, a par de grande iniciativa para o trabalho, fazem do filho mais velho de D. Luís como que uma alma gémea de Margarida. Nas palavras que Jorge profere, por exemplo, a propósito do que entende ser o amor, ecoa uma vez mais a ideologia do ficcionista:

> Se eu um dia amasse parece-me que procuraria esconder de todos os olhos essa paixão; desejaria que ninguém ma suspeitasse nem por uma palavra, nem por um gesto, nem por um olhar. [...] a ninguém revelaria esse segredo da minha alma. [...] Para ela só, para essa mulher que eu amasse quereria reservar todas as manifestações dos meus sentimentos [...] (*Os Fidalgos*, p. 142).

Também nele ocorre com frequência, de forma idêntica à que verificamos suceder com Margarida, a oposição entre a razão e coração, interrogando-se frequentemente sobre a natureza da sua paixão por Berta,. Em determinados momentos parece que o amor que secretamente sente pela rapariga, insiste em irromper, manifestando-se abertamente, como se não existissem impedimentos que a origem social diversa de ambos colocasse (e que ambos aceitam serenamente). Tal como sucede com Margarida, também Jorge trava longos monólogos, não pronunciados, com a sua consciência, como é o caso a seguir citado:

> Jorge parecia neste momento *estar sondando o fundo do seu próprio coração*, [...]
> - Mas isto não pode ser Senhor. Isto é uma loucura que não tem razão de existir. Pois não hei-de ter força de a abafar à nascença? Acaso o sangue da minha idade também me há-de fazer doidejar como aos outros? Eu felizmente não possuo o temperamento de Maurício e hei-de vencer na luta, [...] Mas em todo o caso é uma puerilidade a maneira por que estou procedendo com Berta. [...] É uma loucura afinal, é o que é. [...] Aí estou eu tão doido como qualquer desses estouvados. E o mais é que a mim é que se não perdoaria a loucura. A loucura em um rapaz de juízo é um delito imperdoável. [...] É forçoso que não deixe sair cá de dentro os meus desvarios de rapaz. *Doideje o coração à sua vontade*, contanto que só eu saiba ... *Mas a luta é comigo e não com ela* ... [...] hei - de preocupar tanto [...] a minha cabeça com algarismos e negócios que *hei- de por força perder a consciência dos afectos*, [...] (*Os Fidalgos*, pp. 221 – 222, sublinhados nossos).

Pareceu-nos perceber no pensamento de Jorge a mesma lógica de raciocínio de Margarida, quando após uma surda revolta interior consigo própria, causada pelo consciência de que Daniel a tinha já esquecido, resolve comandar, com a razão, o próprio coração, decidindo abafar e esconder os seus sentimentos verdadeiros relativamente àquele.

Existem ainda diversas relações de homologia no que se refere à concepção das duas heroínas de *As Pupilas* e dos dois protagonistas de *Os Fidalgos*, que não cabem, porém, ser aqui analisadas com a profundidade que merecem. Margarida em tudo se assemelha a Jorge, por outro lado, Clara e Maurício aproximam-se pela personalidade imatura e infantil que possuem, pela volubilidade e inconstância, traços que constituem a etiqueta semântica de cada um, a qual, apesar de tudo, assenta num fundo bom.

Margarida e Jorge são por conseguinte duas almas gémeas, duas 'personagens de olhar'; constatamos por isso a mesma sobriedade por parte da instância narrativa na enumeração de traços físicos. O narrador de *Os Fidalgos* acentua também a inteligência de Jorge, por oposição a outros traços, como a volubilidade, a imaturidade, a simpatia, que constituem o retrato de Maurício, seu irmão.

Sob o signo da ideologia e da subjectividade

Devemos nesta altura acrescentar que é à luz da ideologia e da subjectividade inscritas em toda a ficção de Júlio Dinis que deve ser considerada a questão do 'idealismo' que aparentemente professou. Este 'idílio', como se lhe referiu Helena Buescu, razão pela qual tantas críticas foram movidas ao autor de *As Pupilas*, deve antes ser considerado como parte integrante do projecto de escrita ficcional que, de forma consciente, o romancista concebeu e inteiramente subscreveu. A forma como

recusou os enredos passionais e as intrigas condensadas traduz a opção deliberada de "voluntária redução romanesca"[67]:

> Tratar-se-á, então, de acções e personagens correspondendo a um ideal «mediano», em que quer a vivência do quotidiano quer a apresentação dos valores morais e éticos se encontram subordinadas a uma ideologia assente na família e no trabalho, e encarando estes elementos como a única fonte possível de criação (ou restauro) da harmonia social[68].

A aspiração à felicidade, característica que marca de forma geral a personagem dinisiana, é por conseguinte legítima e está ao alcance de todos. Por outro lado, essa mesma realização individual acaba por reflectir-se na estruturação da hierarquia social da ficção dinisiana. O casamento em Júlio Dinis representa, por um lado, o acesso a essa felicidade 'doméstica', por outro, apresenta-se como a solução que vem remediar também questões de ordem social. Não é por acaso que todos os casamentos promovem o nivelamento social, já que se realizam sempre entre personagens pertencentes a diferentes estratos. A harmonização social procede, por conseguinte, da realização da felicidade ao alcance das personagens e "o casamento final é, obviamente, a representação simbólica do «casamento social» que permitirá uma mais lata vivência harmónica"[69].

Quando se vê confrontada com a proposta de casamento[70], as atitudes de Margarida reforçam a integridade do seu carácter, para além de veicularem a ideologia do próprio autor. As qualidades que possui, tais como coragem, espírito de abnegação e generosidade, constituem traços essenciais da dimensão psicológica e afectiva da personagem. A rectidão

---

[67] «Ler Júlio Dinis», In *Op. Cit.*, p. 65.

[68] *Idem*, p. 65.

[69] *Idem*, p. 63.

[70] Podemos estabelecer uma vez mais o confronto com a opinião de Jorge sobre o mesmo tema , já que confirma a ideia de que o casamento em Júlio Dinis é uma forma de reparar desnivelamentos sociais, cf. *Os Fidalgos*, p. 382.

intrínseca ao seu carácter impede-a de aceitar a proposta de casamento que lhe é feita por Daniel, uma vez que considera que a mesma não reúne os requisitos mínimos que considera desejáveis. O sentimento genuíno que manifesta pelo rapaz, e que a ninguém revela, não lhe permite aceitar semelhante proposta como simples prova de gratidão. Esta heroína dinisiana apenas concebe o casamento perante a existência de um verdadeiro sentimento do coração[71]. Margarida representa assim a verdadeira personificação do ideal de mulher em Júlio Dinis, de forma análoga à que representa Jenny, de *Uma Família* e Cristina, de *A Morgadinha*, ou ainda Berta, de *Os Fidalgos*. Margarida é, todavia, o primeiro anjo da ficção dinisiana[72]. Ela é também a enfermeira que socorre os doentes, dedicada, fiel às amizades sinceras com raízes na infância, atitudes estas que o narrador, implicitamente, aprova ao longo da narração. Os desvelos com que tratava o velho mestre são disso um bom exemplo[73]:

> Com solicitude de filha, inclinou-se a observar o estado do pobre velho; e dando às suas palavras aquela inflexão carinhosa que é o segredo sabido das mulheres ao velarem por um doente estremecido, disse-lhe [...] (*As Pupilas*, p 259).

O espaço como extensão da interioridade

Contrariamente à caracterização de Clara, as notações de Guida são virtualmente interiores, o que a torna mais ainda uma personagem da

---

[71] "Nunca me julgaria mais desonrada e perdida, do que quando aceitasse uma proposta como essa, feita por outro qualquer motivo, que não fosse a força do coração", *As Pupilas,* p. 229.

[72] M. L. Lepecki, *Op. Cit.*, p. 74.

[73] Uma vez mais encontramos nesta postura reflexos de uma biografia; em carta escrita ao amigo de sempre, Custódio Passos, referia-se com pesar à morte de uma tia, a qual ainda não pouco tempo antes fazia de enfermeira junto do próprio romancista: "Há em todas as famílias umas modestas criaturas que vivem uma existência obscura [...] e em quem nós mal pensamos, quando temos saúde [...] São essas porém aquelas com quem afinal nos achamos quando caímos doentes [...]" *Cartas e Esboços Literários*, p. 152.

sombra[74]. A pupila mais nova, radiante de alegria e de exuberância, é efectivamente uma personagem diurna e a própria conotação semântica do seu nome traduz, a nosso ver, essa intenção.

De feições propositadamente mal definidas pelo próprio narrador na descrição sumária que dedica ao aspecto exterior, Margarida é uma personagem cuja beleza é muito mais 'de dentro' do que propriamente física. O silêncio do narrador (ou a escassez de dados), a respeito do seu retrato físico, vem confirmar, do nosso ponto de vista, a riqueza interior da personagem., que assim ressalta mais intensamente. Vive dentro de espaços fechados, circula em casa, na sala de aula, nas visitas frequentes ao velho mestre doente, eventualmente na igreja, demarcando-se do tipo de vida campestre que a irmã leva. Clara é uma personagem que lava no rio, folga nas desfolhadas, participando enfim em todos os acontecimentos que marcam aspectos vinculativos da sociabilidade rural. A alegria e exuberância de Clara são contagiantes e ao mesmo tempo reflectem a adequada inserção da figura no meio ambiente. Margarida mal sai da ombreira da porta, como se a sua timidez não lhe permitisse enfrentar a luz do dia. Vive literalmente na sombra da exuberância da irmã. Evita ainda encontrar face a face o homem que ama, ocultando-se; desfalece quase perante a hipótese de esse encontro poder acidentalmente realizar-se, como efectivamente sucedeu, logo após a chegada do jovem médico à aldeia[75]. Mantém-se também na sombra, atrás da janela enquanto Clara fala com Daniel, no quarto, tratando do seu velho mestre que está doente. Esforça-se por sufocar os seus sentimentos, não se dando a conhecer, fechando-se em si própria. O Reitor é quem melhor a percebe, mas ignora o seu segredo

[74] Cf. M. L. Marchon, *Op Cit.*, p. 347.

[75] «Margarida, que fora a que abrira a porta, ao ver Daniel, retirou-se sobressaltada para a quase *obscuridade*, que interiormente projectava a *ombreira*.» , cf. *As Pupilas,* p. 85 (sublinhados nossos).

de infância. É Clara quem o vai desvendar, já próximo do epílogo da história; a capacidade de observação e de análise que demonstra encontra reforço no amadurecimento e transformação por que passa.

O espaço funciona, portanto, como outro elemento redundante na caracterização de Margarida, uma extensão metonímica dos atributos, que a caracterizam, e a constância, por conseguinte, de um percurso de sentido. Os espaços interiores em que se movimenta, repetimos, reflectem precisamente a natureza meditativa e a interioridade do seu carácter. Assim as cenas, que são várias, e que decorrem na sala de aula onde ensina as suas alunas, ilustram a feição pedagógica que caracteriza a personagem e, indirectamente, vão corroborando da idoneidade moral da figura, aspecto que a autoriza ao desempenho dessa tarefa didáctica.

Dentro de casa, com a irmã, somos confrontados com os diálogos que traem[76] e que sublinham sempre a preocupação que sente em ajudá-la, ensiná-la e ou corrigi-la. Raramente se chega à janela, contrariamente a Clara, tentando inclusivamente demover a irmã para que o não faça, para não dar origem às más línguas da aldeia. O recolhimento em que vive é um prolongamento da sua timidez e infelicidade.

Das poucas cenas em que surge em espaço aberto[77], contrariando o recolhimento natural do seu carácter, Margarida é forçada a assumir atitudes e comportamentos nela habitualmente estranhos. Assim, no momento mais intenso da história, quando Clara está prestes a ser

[76] Assinalamos o diálogo em que Margarida tenta dissuadir Clara a não participar da desfolhada, acontecimento que considera 'perigoso' tendo em vista a situação de noiva da irmã, 'pelas liberdades que aí se tomam', é revelador do carácter apreensivo de Margarida, ao mesmo tempo que se reveste de certo tom premonitório, Cf *As Pupilas*, cap. xxviii.

[77] De modo idêntico, também a cena do pelourinho, onde Margarida se desloca em companhia do Reitor e a pedido deste, pouco tempo depois de termos verificado, perante uma sala de aula vazia, que havia sido dispensada das suas funções de professora pelas mães das crianças que ensinava, e, em consequência do que consideravam ter sido o comportamento reprovável daquela durante a suposta entrevista nocturna com Daniel, serve para confirmar, reafirmando, traços da sua personalidade *As Pupilas*, Cap. xi.

descoberta pelo próprio noivo na companhia de Daniel, o futuro cunhado, é Margarida quem vai apresentar-se no lugar de Clara, para evitar uma desgraça e salvaguardar a honra desta. A sua atitude representou uma violentação para o seu próprio carácter, conhecendo-a o leitor, como na verdade já conhece, neste momento preciso da história, facto que dignifica ainda mais o temperamento da figura.

Torna-se evidente, também neste tipo de caracterização indirecta da personagem, a coerência que existe entre os atributos enunciados pelo narrador, os actos que pratica, as palavras proferidas e os pensamentos que tem e, ainda, o espaço em que se insere. Através da repetição de determinados elementos, confirma-se progressivamente a caracterização da personagem. Enquanto função anafórica coesiva, Margarida funciona como um elemento de homogeneidade significativa, estabilizador do sentido global do texto e, por conseguinte, da coerência global da narrativa.

Outros modos de caracterização

Relativamente aos traços de carácter da personagem, lembramos uma vez mais, a posição defendida por P. Hamon; considerando o efeito personagem como uma construção retórica e estilística, defende que a psicologia não está na personagem, mas reside antes num efeito de verosimilhança[78] sugerido pelo discurso. Assim, a timidez e apagamento de Margarida sobressaem devido à exuberância de Clara, à sua alegria, que parece contagiar todos os que a rodeiam, à excepção da própria irmã. A apagada existência de Guida é tanto mais notória quanto maior é a exuberância de Clara. A narração confirma o carácter reservado tristeza e marcado pela melancolia, o qual se mantém, mesmo depois de passados os anos mais conturbados da infância. No período que sucede

[78] P. Hamon, *Le personnel du roman*, Genève, 1983, p. 13.

à morte da madrasta, o narrador reafirma os mesmos traços psicológicos[79], accionando um tipo de caracterização directa. A redundância destes atributos transfere para segundo plano a qualificação física, como já aqui afirmámos. A função anafórica coesiva da personagem no âmbito do texto traduz-se, uma vez mais, na compatibilidade que se estabelece entre o universo diegético e os conteúdos semânticos enunciados.

Índole propensa à meditação, é Margarida quem protagoniza o maior número de conflitos interiores, revelando-se também assim a sua complexidade. Nela se opõem frequentemente a razão e o coração, sinal ainda da turbação interior que a invade e que o narrador pretende reforçar de forma, sistemática:

> É inevitável a luta, sempre que a um espírito vigoroso e lúcido anda associado um coração que sente, que se comove sob a influência dos estímulos naturais dos afectos humanos» (*As Pupilas*, p 91).

A perturbação que experimenta é por vezes pautada por grande intensidade, como se a personagem não se conformasse com a sua sorte, ou seja, com o esquecimento em que a tinha Daniel, desde a hora em que regressara à aldeia e dos momentos que juntos haviam vivido na infância. Também nessas alturas, o narrador intervém, clarificando a sua posição, desculpando o 'coração' de Margarida, invocando o lado humano de um comportamento que, afinal, aceita como sendo perfeitamente "humano" e compreensível:

> *Eu já disse* que Margarida não era de natureza tão superior, que não tivesse destas desculpáveis fraquezas. [...] seria exigência demasiada e um excessivo querer apurar a natureza humana ao grau de perfeição quase divina, pretender que, no mundo oculto dos pensamentos e dos

[79] «Esta fase mais bonançosa da existência de Margarida *já não conseguiu porém modificar-lhe* o carácter pensativo e suavemente melancólico, que a infância oprimida lhe fizera contrair. Adquirira já o hábito da tristeza e das lágrimas [...]», cf. *As Pupila*s, p. 51.

> afectos, reine também a inalterável serenidade, *que só pode ser de anjos e nunca de criaturas*, [...] (*As Pupilas*, p. 91, sublinhados nossos)

O sentido da responsabilidade que lhe foi incutido desde pequena, é constantemente reforçado ao longo do texto, quer no desempenho das tarefas domésticas e na governação da casa, desde muito cedo, quer mesmo já mais velha, responsabilizando-se pelo acompanhamento da irmã mais nova. Os laços de estreita amizade que a ligam à irmã podem ser percepcionados num momento de focalização interna de Margarida. Trata-se de um momento de valorização da personagem, uma vez que tendo acesso ao seu campo de consciência, ficamos a conhecê-la melhor; a presença do narrador desvanece-se, 'colando-se' porém à consciência da personagem focalizadora[80]. Neste tipo de situação, a personagem sobre quem recai o foco narrativo não é portanto descrita pelo narrador; ao invés, somos desde logo confrontados com aquilo que percepciona, vê ou intui. Por isso se designou esta modalidade por caracterização directa. Revelando a "corrente dos seus pensamentos", Margarida dá-se a conhecer no momento preciso em que recebe a notícia de que a irmã vai casar- se com Pedro das Dornas intensificando o efeito de simpatia que suscita:

> A ideia de que à vida de Clara em breve se ia associar a de uma pessoa estranha, não podia deixar de lhe fazer sentir graves preocupações pelo destino dela e seu. [...] Clara ia entrar na vida de família; ia cedo transformar em amor de esposa e de mãe todos aqueles tesouros de sentimento que, até então, a ela só confiara, a ela, a Margarida, à desvalida da sorte, à órfã e esquecida sempre, e talvez que, dali em diante, ainda mais esquecida e desamparada de afectos! [...] Era mais uma afeição que lhe roubavam! [...] É certo que o bom nome de Pedro a tranquilizava; mas [...] (*As Pupilas*, pp. 55 - 56).

[80] D. Cohn, « La vie intérieure dans le récit à la troisième personne», *La transparence intérieure*, [...], Paris, 1981, pp. 15-164.

A meditação de Margarida é de imediato interrompida pela intromissão do narrador, explicando o que acabou de passar-se com a personagem e pondo um ponto final nas suas divagações, declarando simplesmente que "a corrente de pensamentos tomou porém, *de uma maneira gradual*, diverso curso." A mesma atitude revela ainda o desejo da instância narrativa clarificar a forma como a narração prosseguiu, transitando do pensamento da personagem para o desenrolar da acção. Em virtude de ser esta "ingénua cismadora" (*As Pupilas*, p. 57) a personagem de que mais frequentemente se entrega à meditação, é também sobre ela que maior número de vezes recai o foco da narrativa, ou seja, a representação diegética que se encontra ao alcance do seu campo de consciência. Este é também o motivo pelo qual a sua caracterização é feita a partir da interioridade.

Predomina todavia no romance em causa a modalidade de caracterização indirecta, apesar das inúmeras intrusões do narrador, que sugerem não só a invasão da narrativa por parte deste, mas também reiteram o sentido das cenas representadas. Se for relativamente à caracterização feita pelo narrador, são mais evidentes as marcas de subjectividade, os momentos de dramatização da narrativa, sendo mais intensos, imprimem maior dinamismo à narração. Nos momentos em que predomina a cena, a instância narrativa cede a palavra à personagem, simulando o seu desaparecimento temporário. Daqui resulta o sentido forte de mimetismo da cena, que se opõe aos momentos de descrição estática, que a narração propriamente dita contempla. A personagem revela-se na cena directamente em acção, através do que diz ou pensa, numa tentativa de estabelecer a isocronia[81], ou seja, de equiparar no

[81] Teoricamente, o tempo que a cena 'demora a contar-se' é o mesmo que os acontecimentos que nela ocorrem demoram a acontecer. Veja-se a propósito da definição do termo, G. Genette, *Op. Cit.*, pp. 87 e segs.

discurso ou no tempo da narração a duração dos acontecimentos ficcionados.

Acerca das cantigas que surgem em momentos determinados da acção, elas não apresentam carácter meramente ilustrativo. Servem para corroborar a realidade existencial da personagem, configurando assim o seu mundo epistémico[82]. Assim a *Cantiga da Cabreira* deve, a nosso ver, ser considerada como um reflexo biográfico da vida de Margarida, um redobro metonímico da sua personalidade. 'Ouvida' por diversas vezes e em momentos - chave da acção[83], a *Cantiga da Cabreira*, que não é todavia a única, surge pela primeira vez durante a cena do idílio que supostamente representa os encontros assíduos das duas crianças, Guida e Daniel. Guardando os rebanhos no pasto, a pequena pastora cantava a Daniel umas estrofes simples, que afinal retratavam a sua própria vida. Mais tarde, é a mesma cantiga, que por fim reaviva em Daniel, a memória da infância e de Guida, assinalando deste modo a reabilitação e a transformação por que na verdade passara. Num momento de focalização interna Daniel reconhece finalmente:

> E, agora, como que o passado inteiro, aquele passado de ambos, lhe apareceu com o prestígio da saudade e dourou-se-lhe o futuro com o fulgor das esperanças. (*As Pupilas*, p. 276).

São diversas as cenas em que se impõe o modo de caracterização indirecta de Guida; apresentando-a em acção, ou ainda através do que diz ou pensa, podem inferir-se atributos que completam ou confirmam aspectos da sua composição. Assim, a apreensão que traduziu imediatamente por meio do choro, quando foi descoberta pelo Reitor na

---

[82] Veja-se C. Reis, *O Conhecimento da literatura*, p. 372.

[83] A cantiga em causa remete para a importância do passado; a última vez que a escutamos coincide com o momento em que Margarida acaba por aceitar a proposta de casamento de Daniel. A *Cantiga da Morena,* outra composição presente na história das pupilas não tem a mesma conotação semântica que a 'da Cabreira'; Guida, referindo-se-lhe, diz inclusivamente não gostar dela.

companhia de Daniel, num momento de convívio habitual de ambos, contrastou profundamente com a reacção de Daniel. Despreocupado e irreflectido, o rapaz julgou o incidente com toda a leviandade, atitude própria de quem não tem preocupações com o futuro. A reacção de Guida deixa antever, ao invés, o seu carácter amadurecido e ponderado, bem como as consequências que parece prever relativamente ao comportamento de Daniel. Poucos dias depois desta ocorrência, confirmam-se as apreensões de Guida; é o narrador quem anuncia a partida súbita do rapaz para o Porto, onde deverá estudar para médico (*As Pupilas*, cap. vi). A separação de ambos torna-se de imediato a realidade, por mais dolorosa que possa surgir do ponto de vista de Guida e a perspectiva de Daniel ir para padre, um sonho, que logo se desvaneceu. A ingenuidade que rodeia toda a situação vivida pelas duas crianças contribui para aumentar a simpatia que o leitor experimenta relativamente às duas figuras em cena, ao mesmo tempo que se vai configurando o relevo que assumirão no decurso da narração.

Existem ainda outras cenas em que se processa a progressiva constituição da personagem Guida, acentuando a profundidade com que é caracterizada e, por conseguinte, o relevo que alcança no universo diegético. Lembramos a analepse[84] em que o narrador em situação de focalização omnisciente introduz alguns dados da biografia da pequena pastora, reforçando os maus tratos sofridos por parte da madrasta; os episódios que somos levados a presenciar através do relato do narrador, reforçam não só a caracterização de Guida, como revelam ainda a

[84] Neste caso é de facto um retorno ao passado aquele que o narrador introduz, como por exemplo, quando recorda as dificuldades por que a madrasta fazia passar a garota, obrigando-a a cumprir tarefas de realização difícil cf. *As Pupilas*, cap. viii. A cena do idílio que vive com Daniel faz parte do presente da história; é precisamente por este momento que a mesma começa. Depois, segue-se uma elipse de vários anos, e ainda um ou outro sumário, em que são condensadas as vidas das personagens, para chegarmos finalmente ao estado adulto das mesmas. Num destes sumários, o narrador evoca os episódios em causa.

profunda amizade que existe entre as duas irmãs e a ainda a crueldade da própria madrasta[85].

A cena em que na infância Guida faz de enfermeira da madrasta, prestando-lhe os cuidados que aquela efectivamente não merece, e que o narrador evoca num recuo ao passado, reforça os traços da configuração psicológica desta personagem; a bondade extrema que manifesta desperta o arrependimento na outra. Este é um tipo de comportamento que aliás não é de estranhar em Margarida, já que a narração acentua constantemente que ela exerce uma influência benéfica sobre aqueles com quem mais de perto trata. Posto isto, é ela quem chama a atenção a Clara para o seu comportamento, modificando-o e, posteriormente, também com relação a Daniel.

A sensibilidade delicada da rapariga é-nos dada logo desde o primeiro reencontro com Daniel. Pela forma como reage, a profunda luta interior que dentro de si trava, a par da flutuação em que andam os seus pensamentos, dão conta da forma como, por um lado, se sente injustiçada com o esquecimento de Daniel, com relação aos momentos da infância que viveram juntos, e, por outro, com a íntima mas firme resolução de travar as suas meditações, sufocar os seus sentimentos e enfrentar a realidade.

Que Júlio Dinis preconizou a simplicidade do diálogo, um pouco à maneira de Garrett, já aqui o afirmámos a propósito das suas ideias estetico-literárias. Todavia, relativamente a Margarida, os discursos que profere tornam-se, um pouco rebuscados e talvez demasiado elaborados,

[85] Uma das cenas retrata um episódio que atesta a maldade da madrasta e o tratamento desigual que dava a Clara, sua filha legítima, e à enteada. Tendo sido obrigada, numa noite de frio intenso a permanecer acordada para terminar um trabalho doméstico, que a madrasta lhe havia imposto, Guida sucumbindo ao sono adormeceu. Contudo, o trabalho aparece concluído, e só no dia seguinte se apercebe de que fora secretamente ajudada pela irmã. Outro episódio da infância de ambas é retratado na cena em que Guida é enviada à feira com a imposição de vender uma cesta de fruta por um preço exorbitante; uma vez mais é Clara quem a ajuda; do diálogo travado entre ambas decorre a caracterização indirecta das duas interlocutoras, Cf. *As Pupilas*, cap. viii.

principalmente quando é Clara a sua interlocutora. ela não fala, portanto, como uma verdadeira aldeã, nem tão pouco a irmã, num tipo de linguagem que deveria ser predominantemente de cunho simples e popular.

Muito embora certos diálogos possam parecer um pouco deslocados no âmbito do contexto em que são proferidos, o limitado meio rural ou, simplesmente, os termos em que as duas irmãs conversam, lembramos que, por mais de uma vez, a instância narrativa reitera a vontade enorme de aprender manifestada por Margarida, desde os mais remotos tempos da infância, quando era Daniel quem lhe ensinava tudo o que aprendia nas aulas com o Reitor. O auto – didactismo de Margarida torna-se um traço distintivo do seu carácter. Por isso, julgamos que não se trata de inverosimilhança do texto, neste aspecto particular, uma vez que o narrador fundamenta e explica as razões que a autorizam a falar como efectivamente fala.

Em suma a instância narrativa constrói cuidadosamente o processo de educação da personagem, reiterando o seu gosto pela leitura ou mencionando os livros que lia, construindo progressivamente o seu mundo epistémico, isto é aquele em que vive na ficção[86]. Mais estranho nos parece o facto de Clara falar aparentemente com tanta correcção e cuidado como a irmã porque referente à educação que teria recebido, não existem no texto indicações concretas a este respeito.

A questão da educação de Margarida, que a narração introduz no período da infância, impunha-se para a caracterização da personagem no estado adulto, ou não fosse este um vector importante no contexto ideológico do Realismo e do Naturalismo. Da mesma forma como a

[86] Cf. *As Pupilas*, pp. 47- 48: «Margarida tinha uma educação pouco vulgar para a sua condição. Várias circunstâncias haviam gradualmente concorrido para lha aperfeiçoar [...] Vendo o padre a inclinação da sua pupila para a leitura, fazia-lhe de quando em quando alguns presentes de livros, [...]». As palavras do narrador confirmam na verdade a 'sede de saber' que a pupila mais velha demonstrava.

narrativa vai buscar ao passado as raízes da personalidade de Guida, também a influência da educação determina a constituição do seu carácter.

Assim, o bilhete simples que escreve a João Semana, solicitando a sua presença junto de Álvaro, o antigo mestre das duas pupilas, agora muito doente, revela, através da escrita e do estilo cuidado, a instrução e educação recebidas. De tal forma assim é, que o próprio Daniel, a quem é dado ler a breve nota, fica momentaneamente admirado por haver na aldeia quem seja capaz de escrever com tamanha correcção e sensibilidade. A perplexidade de Daniel, por outro lado, justifica e corrobora o facto de a rapariga falar com tão inegável correcção, que por vezes se aproxima do eruditismo, dificilmente aceitável no contexto da aldeia e das personagens que a povoam.

Devemos neste momento acrescentar que muito embora o sucesso económico e o desafogo financeiro constituam factores importantes de reconversão social[87], não são todavia os únicos aspectos a reter na constituição da "etiqueta semântica" da personagem. Também a educação e a cultura conferem um estatuto privilegiado àqueles que delas tiveram a oportunidade de beneficiar. Esta é uma das razões por que, por exemplo, as figuras dos mestres e mestras dinisianos são configuradas no âmbito de uma aura determinada. São tipos de inquestionável reputação, que se impõem no meio acanhado em que vivem; a autoridade intelectual que possuem não é regra geral posta em causa, a não ser quando, induzida em erro, a comunidade em que vivem lhes retira a confiança que usufruíam. Nestes casos, que são raros, a aldeia levanta-se então em coro uníssono contra aqueles, cujo comportamento lhe parece indigno, julgando e decidindo sobre a sorte dos seus destinos. É o que verificamos suceder com Margarida em *As*

[87] M. A. Santilli, *Op. Cit.*, p. 71.

Pupilas, depois de ter assumido a culpa do encontro nocturno com Daniel. A aldeia condena a sua leviandade, privando-a da companhia das suas alunas. Caso idêntico é o que vive Augusto, o mestre de *A Morgadinha*, inicialmente tratado de forma respeitada pela comunidade local e pelo próprio narrador, vê-se posteriormente envolvido num processo calunioso, cuidadosamente engendrado para o prejudicar deliberadamente, ao mesmo tempo que servia os interesses dos elementos politicamente influentes da terra.

Voltando a Margarida, ela é uma autodidacta na medida idêntica em que o é também Jorge, em *Os Fidalgos* ou Augusto, em *A Morgadinha*. A vontade e também a necessidade de aprender superam nestes três casos as dificuldades que por vezes se levantam colocando em perigo o bom termo de uma aprendizagem tão ambicionada. Não é por acaso que o traço comum mais evidente entre estas três personagens é a capacidade de observação e de análise, a qual conduz por fim ao estudo dos outros mas também de si próprios. A modalidade que neles assume maior relevo é precisamente a do saber.

A fórmula dinisiana para a expressão dos pensamentos

Devemos neste momento chamar a atenção para a representação da "corrente de pensamentos" de Margarida. Muito embora se trate do contexto da ficção de Júlio Dinis, verificamos a ocorrência de um tipo de monólogo tradicional, por certo distinto do monólogo interior, na acepção de discurso mental não pronunciado, que dispensa a intervenção organizadora do narrador. A expressão "corrente de consciência", por diversas vezes utilizada pelo narrador de *As Pupilas*, é sinónimo de pensamentos e ideias e traduz, por conseguinte, e apenas, o fluir do pensamento de determinada personagem.

Recorde-se que a narrativa literária pode recorrer a diversos mecanismos, do âmbito do discurso, para dar conta da dimensão psicológica da personagem. Este é um aspecto, tal como veremos ainda, que já não caracteriza a narrativa fílmica, pelo menos, o caso do filme dito clássico. A este propósito D. Cohn sublinhou com bastante oportunidade:

> Le récit de fiction est le seul genre littéraire et le seul type de récit dans lequel il est possible de décrire le secret des pensées, des sentiments, des perceptions d'une personne autre que le locuteur[88].

Lembramos que o tratamento da interioridade da personagem se processa, de forma geral, no romance dinisiano, e no caso particular de *As Pupilas,* através de duas modalidades de representação. A primeira e também a mais frequente, processa-se através do narrador, que descreve o processo mental a que a personagem está submetida. Trata-se de uma descrição mediada pela instância narrativa, acerca da condição psicológica e da interioridade da personagem, cujo discurso assume as marcas da omnisciência e por este motivo a referida técnica foi parcialmente negligenciada pela crítica[89].

No caso do romance, que de momento nos ocupa, em que as intrusões do narrador são múltiplas e constantes, para além da intensidade ideológica e doutrinária que as caracteriza, acontece, com frequência, que o tratamento, por assim dizer, da interioridade da personagem sirva apenas como pretexto para o narrador veicular a sua própria ideologia acerca da natureza e condição humanas[90]. Verifica-se na verdade em *As Pupilas* uma tendência para a generalização a partir dos comentários intrusivos da instância narrativa, tecidos a propósito de determinada personagem, ou seja, após o que parece ser uma

[88] D. Cohn, *Op. Cit*., p. 20.

[89] *Idem*, pp. 25-26.

[90] *Idem*, p. 40.

deambulação sobre a condição e natureza humanas, a narração retorna ao caso particular da personagem, tendo, no entanto, implicado já o leitor a partilhar o seu ponto de vista, envolvendo-o numa concepção mais vasta e abrangente a propósito da psicologia humana.

A outra modalidade que importa destacar no âmbito da narrativa dinisiana destinada à representação da dimensão psicológica da personagem pode ser designada por solilóquio simplesmente, isto é, na acepção tradicional do termo, em que a personagem apresenta, directamente e a sós, os seus pensamentos, podendo ou não pronunciá-los, o que é quase o mesmo que afirmar que não depende, teoricamente, do narrador para o efeito.

Esta técnica, que não pode, nem deve ser confundida com o verdadeiro monólogo interior, na acepção pós-joyciana do termo, foi bastante utilizada pelos romancistas tradicionais do século XIX[91], entre os quais Júlio Dinis. Se o monólogo interior pretende ser espontâneo e destituído de articulação lógica e sintáctica, resultando da associação de ideias, já o solilóquio ou monólogo simples obedece a regras sintácticas e a critérios de conteúdo regidos pela ordem do racional e do intencional.

Sabemos que o monólogo dinisiano, tradicional em todos os aspectos técnicos, pretende representar o fluxo do pensamento, fazendo-o de forma lógica e explicada, ou seja, quer o narrador, quer a personagem clarificam mais ou menos pormenorizadamente o que vai na mente das figuras da ficção. Os procedimentos em que assenta podem ser considerados, do ponto de vista discursivo, perfeitamente comuns, enquanto, comparativamente, o 'verdadeiro' monólogo interior que apresenta um ritmo sincopado, recorre regra geral à elipse e é, ainda, rico nas imagens que apresenta[92]. A razão da utilização, por vezes

[91] *Idem*, pp. 26-27. A expressão monólogo interior deve reservar-se, segundo esta fonte, aos romances da "corrente de consciência", apenas.

[92] *Idem*, p. 27.

indiscriminada, dos termos fica a dever-se, segundo a mesma fonte, ao facto de apresentarem algumas características em comum, nomeadamente, traduzirem a referência ao sujeito pensante na primeira pessoa e remeterem para o tempo da história, referido no presente. Os dois casos são, por conseguinte, salvaguardadas as devidas diferenças, como vimos, exemplos da técnica da citação directa.

A personagem de *As Pupilas* que revela maior número de ocorrências de monólogos é Margarida, logo seguida de Daniel. Este tipo de solilóquio, também já aqui o dissemos, consiste mais exactamente num pensar da personagem, como se dissesse ou pensasse em voz alta, apresentando sempre articulação lógica e sintáctica, facto que não sucede no caso do verdadeiro monólogo interior[93]. Neste último caso, ainda, o universo diegético abre-se à expressão do tempo vivencial da personagem[94], ficando como que suspenso o tempo da história , isto é, o tempo em que se desenrolam os acontecimentos.

A expressão da corrente de pensamentos surge no seguimento de um procedimento de focalização interna. A personagem sobre quem recai o foco da narração, ou seja, uma personagem de relevo que a narração valoriza é aquela que, à partida, reúne as condições para exprimir melhor o fluir do seu pensamento ou então deixar que o narrador o faça, narrando simplesmente a sua vida interior.

Sabemos da importância que Júlio Dinis consagrou à expressão dos sentimentos e aos pensamentos da personagem, não só pelo número de vezes que emprega o termo 'corrente de pensamento', para designar o momento a partir do qual a personagem inicia ou interrompe o

[93] Trata-se do monólogo interior tal como é praticado por J. Joyce ou J. dos Passos , cf. D. Cohn, *Op. Cit.*, pp. 26-28 e 75-120.

[94] *Idem*, pp. 26-27.

fluxo das sua ideias, como também através da representação de várias cenas, em que presenciamos os debates interiores das personagens[95].

Se, tal como afirmou Prado Coelho, os monólogos dinisianos são conversas do 'eu' para o 'eu', como acreditamos que na verdade são, então, também em Margarida presenciamos este desdobramento da personalidade, quando nela se separam, por assim dizer, o lado emocional do lado racional. Na cena em que testemunhamos esta fragmentação, Margarida parece 'revoltar-se'[96] contra o esquecimento em que a trazia Daniel, para logo em seguida mostrar que deve sufocar a paixão que sente por ele, uma vez que o rapaz nem sequer dela se lembra mais. Uma vez mais, é o narrador quem explica os trâmites psicológicos que envolvem o processo de autognose de Margarida, investido dos poderes plenos que a omnisciência lhe confere:

> Em situações, como esta, opera-se em nós uma espécie de separação em duas entidades de sentir contrário. Arvora-se uma em juiz, interroga [...], fala em nome da razão, julga, repreende, condena; a outra, quando sob o severo exame da primeira, mais subjugada parece, conserva na sua humilhação intacto o espírito de independência; [...] em Margarida também se dava este antagonismo. Falava-lhe a razão, como dissemos; mas baixo, como a medo murmurava-lhe outra coisa não sei que voz, mais atendida por ela. (*As Pupilas*, pp. 86 - 87)

Sucede, por vezes, o monólogo assumir a particularidade de se dirigir a um 'tu' que nada mais é do que um desdobramento desse mesmo 'eu'[97]. Das conclusões a que a personagem chega, só o narrador e o leitor

---

[95] O monólogo interior, na acepção corrente do termo, consiste na forma mais perfeita de dramatização cénica, em que o apagamento total do narrador cede lugar à representação daquilo que cabe no campo de consciência da personagem sobre quem recai o foco da narração. A prática comum que Júlio Dinis adoptou em toda a sua escrita ficcional encaminhou-se no sentido do monólogo tradicional ou solilóquio.

[96] «Que loucura é esta mulher? Pois ainda tens dessas criancices, [...]? Que pensavas tu? que esperavas? Era acaso possível que ele se lembrasse de ti? ... E para quê? ... Não foi melhor que se esquecesse? [...]», *As Pupilas*, p. 86.

[97] Cf., M. L. Marchon, *Op. Cit*., p. 224 e segs.

têm conhecimento. A longa intrusão da instância narrativa na consciência de Margarida é a forma encontrada nesta narrativa para apresentar o conflito razão - coração, confrontando-nos com uma personagem complexa, precisamente pelo grau de interioridade e conhecimento de si própria que possui e, não tanto, pelas transformações sofridas, resultantes do desenrolar dos acontecimentos.

Margarida é uma personagem que reúne requisitos diversos para que nela se desenrole um tipo de "monólogo" aceitavelmente sério, ou seja, mais credível, aparentando ser menos teatralizado, o que regra geral sucede com alguns solilóquios não pronunciados, mas em que a personagem pensa como se dissesse. Possuindo um espírito meditativo, saudosista em relação ao tempo da infância, inquieto pelas inúmeras apreensões que dele se apoderam, e que resultam da capacidade de observação que exerce relativamente aos outros que a rodeiam, é aceitável que essa mesma reflexão tenha encontrado por vezes formas de exteriorização.

O seu olhar é sistematicamente vago, como que introduzindo as deambulações constantes de um ou outro pensamento. Também a forma agitada como por vezes passeia no quarto remete para a proximidade de um crise interior. Todos estes momentos são cuidadosamente implicados na narração pela instância narrativa, constituindo como que os instantes preparatórios que antecedem o surgimento da "crise de consciência" da personagem. Vemo-la encostada à janela, o olhar perdido no horizonte a assinalar a iminência de um pensamento que há-de ser veiculado, ou pelo próprio narrador, sob a forma de discurso indirecto, resumindo a sucessão dos pensamentos na mente da personagem, ou pela própria personagem, em solilóquio que efectivamente pronuncia, ou ainda, sob a forma de monólogo não pronunciado, mas do qual temos total conhecimento, como se se tratasse de um debate interior. Margarida é,

por todos os motivos invocados, propensa a uma capacidade de introspecção, praticamente ímpar, no contexto do léxico de personagens dinisiano. Nesta perspectiva, Jorge, em *Os Fidalgos*, é quem mais se aproxima da heroina de *As Pupilas*, condividindo com ela momentos de introspecção semelhantes e igualmente frequentes.

Já foi afirmado a este propósito que Jorge é a personagem que maior número de vezes se manifesta através deste tipo de discurso interior[98]. Também ele é, por diversas vezes, confrontado com situações de meditação, e, tal como Margarida, constitui-se num elemento propagador de ideologia.

A explicação mais objectiva para as flutuações do pensamento é, contudo, o narrador de *Uma Família* quem a presta, numa alusão clara a esta modalidade de discurso interior que revela os limites recônditos da alma humana. Tal facto confirma ainda a consciência que o romancista tinha da questão da representação da interioridade da personagem:

> Há uma *parte obscura do nosso mundo interior* sempre inacessa aos olhares estranhos, onde se refugiam esses muitos *segredos do eu para o eu*, segredos de que nós mesmos nos riríamos, se os lábios ousassem pronunciá-los um dia. (*Uma Família*, p. 101, sublinhados nossos)[99].

---

[98] *Idem*, pp. 219. e 231.

[99] É ainda em *Uma Família* que ocorre o monólogo da velha Kate, a criada que desde há muito servia a família Whitestone até que a idade o não permitiu mais, momento em que a narração a vem encontrar. Este é o solilóquio que considerámos estar mais próximo daquele que haveria de ser o monólogo interior, contudo ainda distinto deste, na verdadeira acepção do termo. A profunda desconexão em que se articula, a par de estrutura consideravelmente sincopada e tentativa de apagamento da instância organizadora da narrativa, parecem-nos dignos de destaque no contexto da obra do ficcionista. Apesar da pontuação e dos requisitos mínimos da sintaxe, e, apesar das explicações do narrador em atitude preambular à sua introdução, este monólogo surgiu-nos de facto distinto dos restantes; esta é a razão por que o transcrevemos: «Puseram-me estes ferros ... - *murmurava ela, interrompendo-lhe a ânsia, a cada instante, as palavras sem nexo que dizia* - [...] sou Kate, sou! ... Foi a viúva do fogueiro ... que eu dei ... o vestido verde ... O fogueiro morreu ... morreu no mar ... é porque não são bons cristãos ... Não foi o galo que cantou, foi a coruja ... Dizia que eram esmeraldas e ... assim é que a irmã se perdeu ... o cedro chorava ...era o pai dela ...». (*Uma Família*, p. 267, sublinhados nossos).

Nem sempre, porém, a luta interna que se desenrola em Margarida decorre de forma pacífica; por vezes, ameaça querer eclodir ruidosamente, perante a incapacidade que sente de a sufocar. É o que verificamos suceder numa cena em que se constitui no foco da narração, pouco depois de uma conversa que teve com Joana, a criada do velho facultativo João Semana, e em que foi posta ao corrente do comportamento namoradeiro de Daniel com a filha do tendeiro João da Esquina. A conversa deixou-a naturalmente perturbada, pelo que logo que ficou só, imediatamente os seus pensamentos se perderam em deambulações. Contribuiu para agravar mais ainda o estado de meditação em que se achava, a toada de uma cantiga do tempo de infância, que escutou alguém cantar da rua e à qual, na verdade, não ficou indiferente. A função narrativa das cantigas implica neste caso accionar a recordação do passado, narrativa emprestando à coerência e legibilidade.

A reminiscência do passado começa por activar em Margarida uma série de recordações. "Encostada ao peitoril da janela e apoiando o rosto nas mãos" são os dois gestos referenciados pelo narrador em que cria as condições, por assim dizer, preparatórias para o enquadramento temático da explosão da corrente dos pensamentos de Margarida. Após os instantes em que o narrador se cola à sua consciência[100], somos confrontados com aquilo que é percepcionado pelo campo de consciência da personagem. Depois, surgem então, os seus pensamentos

[100] D. Cohn, *Op. Cit*., p. 135. A representação diegética ao alcance da percepção da personagem é a seguinte: «As vivas cores das rosas e dos cravos atraíam-lhe, a seu pesar, as vistas para os alegretes do jardim, e impacientavam-na; quase lhes queria mal por aquele aspecto festivo.» (*As Pupilas*, p. 160). O exemplo ilustra a sintonia que se verifica existir entre personagem e meio, instituindo-se este último numa homogeneidade significativa face aos sentimentos de Margarida.

enunciados como que em discurso directo, não pronunciado, podendo igualmente perceber-se a presença do narrador[101]:

> E porque não hei-de eu também distrair-me, como se distrai Clara? - *pensava ela*. - Virão já de nascimento estes génios assim? [...] Não, não pode ser. - Antes creio ..., isso não à regionalização!, que o génio de cada um toma a feição da vida, que em criança se teve . [...] Quem abriu os olhos e começou a pensar, sem ver grandes alegrias em volta de si, pode lá aprender a sorrir? (*As Pupilas*, p. 160).

Subitamente, o narrador vem interromper a meditação de Margarida, como se a narrativa pretendesse prosseguir o curso normal dos acontecimentos ficcionados do tempo da história, ou seja, abandonando para o efeito a expressão do tempo vivencial da personagem, que a focalização interna de Margarida instituiu. No entanto, a intrusão do narrador serve para corroborar a intensidade com que ainda vai prosseguir a 'revolução mental' de Margarida. Essa intensidade é traduzida por uma estrutura rítmica, algo sincopada, que o monólogo assume, como se assim procurasse retratar a velocidade irregular e descontrolada a que o pensamento se processa:

> E ele? Que mudança traz o tempo! Eu não sei como são certas memórias também ... Mas que admira? A vida de cidade ... Quem havia de pensar? ... Parece-me que ainda o estou a ver, quando ele era criança, e vinha ... Dez anos! (*As Pupilas*, p. 162).

Apesar de alguns 'desfalecimentos' de Margarida, que parecem querer atraiçoar o traçado realista da personagem, nomeadamente na altura em que se dá a cena do reencontro com Daniel, podemos afirmar com segurança que ela não é mais o tipo de heroína a que nos haviam

[101] A partir de certo momento da reflexão que a absorve, e em que pensa para si mesma, o narrador acrescenta que Margarida 'prosseguiu a meia voz' por mais algum tempo, o que vem autorizar relativa liberdade de atitudes nos monólogos dinisianos. Perante a intensificação dos pensamentos e/ou sentimentos, é usual, no contexto do monólogo dinisiano, a personagem passar a murmurar ou a pronunciar a meia voz as suas inquietações, alterando-se assim o estatuto inicial de discurso não pronunciado para pronunciado.

acostumado os romances sentimentais. Quando definiu este tipo de personagem nos seus romances, Júlio Dinis fê-lo de forma lúcida e sem hesitações, afastando-se da tradicional concepção de heroína romântica.

Por coincidência, a figura a que se refere Diana de Aveleda, num texto cuja natureza não é explicitamente programático ou doutrinário, remete para uma personagem supostamente do seu imaginário, a qual, apesar do nome em comum, que apresenta relativamente à protagonista de *As Pupilas* é, todavia, outra figura. As características de uma reforçam e validam, contudo, a caracterização da outra:

> Margarida nada tem de vaporoso, silfídico, e franzino; não é destas *mulheres nevoeiros* que nos aparecem nos romances e que nos conservam em continuado sobressalto, [...] receando que [...] o mais leve sopro de vento as desvaneça. Margarida *não é pálida, não tosse, não tem ataques nervosos, dorme tranquilamente*, tem digestões fáceis e ri [...] quando há motivo [...]. Já vês que não tem nenhum dos requisitos das heroínas de romances sentimentais. Margarida *não permanece em contemplações extáticas diante da luz poética da lua*. (*Cartas e Esboços Literários, p.* 201, sublinhados nossos)[102].

Clara

Contrastes e antagonismos

Desde logo nos apercebemos do relevo que esta personagem ocupa no universo diegético, pela atenção que o narrador deliberadamente lhe reserva, começando por traçar da sua vida uma curta biografia. Todavia percebemos que, relativamente à irmã, esse relevo é subalternizado. Margarida é, por todos os motivos já referidos, a heroína de *As Pupilas* e, acreditamos, que a heroína, por excelência, do sistema de personagens dinisiano.

[102] Trata-se do texto que tem por título «Impressões do Campo, a Cecília II», cf. *Supra*.

Tal com se afigura ser procedimento usual na ficção dinisiana, Clara também começa por ser simplesmente referida pela irmã, antes de entrar propriamente em cena. Margarida fala dela a Daniel, dizendo que a irmã saber cantar, logo no período da infância. Confirmando, por um lado, a natural boa disposição e alegria de Clara, estados de espírito tão distintos dos seus, Margarida sublinha por outro a sintonia da vivência da irmã mais nova relativamente ao meio aldeão, com seus usos e costumes, uma vez que as cantigas, que no romance 'escutamos', remetem, regra geral, para modas populares que por sua vez dão conta do ambiente da sociabilidade rural. Curiosamente, a alusão da Margarida incide sobre a natureza da voz de Clara, sugerindo que à limpidez desta se associa a transparência do seu carácter. Um pouco estouvada e de certo modo inconsequente, na óptica do narrador, mas também na da própria irmã, a sua generosidade é grande, a confiança que deposita naqueles que a rodeiam, bem como por vezes a ponto de se arrepender de atitudes tomadas.

Ao contrário do que sucede com a irmã, raramente a vemos sozinha, o que desde logo acentua a extrema facilidade com que se relaciona com os outros. A sua alegria e jovialidade, parecem contagiantes, quer quando se encontra em grupo, com as outras lavadeiras no rio, quer em casa, brincando inclusivamente com o carácter da irmã, o qual considera demasiado sério e melancólico.

A caracterização alternada, ora de uma, ora de outra, empresta coesão e coerência à dinâmica da narrativa, ao mesmo tempo que reforça os contrastes entre as irmãs. A personagem é, como afirmava P. Hamon, o lugar para onde convergem as informações que o leitor reúne, progressivamente, sendo o efeito personagem construído a partir da soma de todas essas informações dispersas que se encontram no

texto[103]. Por este motivo, só poderemos considerar concluído o retrato de determinada personagem no momento em que a história termina. As constantes actualizações a que o referido retrato vai sendo sujeito, por parte do leitor, confirmam que a construção da personagem vai-se fazendo de forma progressiva; à medida que os acontecimentos se desenrolam, o seu carácter vai-se definindo e vai-se compondo igualmente o retrato psicológico.

Pela teia de relações que estabelece na narrativa, configurando relações de semelhança e de antagonismo com as restantes personagens do universo diegético a que pertence, mas também com outros elementos de relevo da narrativa, a função da personagem é de organização, emprestando homogeneidade significativa à narração, traduzindo a constância de um percurso de sentido. Ela é, em suma, uma função anafórica coesiva para usar, uma vez mais, a terminologia de P. Hamon, o lugar de coerência do texto narrativo.

Ao longo da história, é sempre Clara quem, com maior entusiasmo, se entrega às desgarradas populares, lançando os motes e respondendo ao desafio ao seu principal interlocutor, Pedro das Dornas. Este é um aspecto que os filmes vão explorar com alguma recorrência, como teremos ocasião de referir, constituindo a banda sonora dos mesmos um dos seus aspectos mais aliciantes, precisamente porque, emprestando aos cenários a cor local, recria o ambiente alegre da sociabilidade rural, que os referidos filmes naturalmente procuram acentuar.

Quanto às cantigas, desempenham, todavia, função distinta consoante se trata de Clara ou de Margarida. Se no caso da primeira, surgem conotadas com diversão e alegria[104], e integradas em momentos

[103] P. Hamon, *Op. Cit.*, p 185.

[104] «De joelhos sobre essas poldras, [...] um bando de lavadeiras molhava, batia, ensaboava, esfregava e torcia a roupa, ao som de *alegres cantigas*, interrompidas às vezes por *estrepitosas gargalhadas* [...]», *As Pupilas*, p. 36 (sublinhados nossos).

festivos ou de rotina no trabalho, para Margarida, desempenham função memorativa, levando-a a reviver momentos do passado. As cantigas reforçam, pois, traços como a jovialidade e alegria de Clara[105], cuja vida decorre em função do presente, em oposição ao carácter melancólico e taciturno de Guida, que procura reviver nos tempos de infância os momentos de felicidade fugaz, quando tinha a companhia e a amizade de Daniel.

A sobresignificação do retrato físico

Focalizada pelo narrador em situação de omnisciência (tal como sucede na maior parte da ficção dinisiana[106], a instância narrativa não faz parte do universo diegético representado), o mesmo põe em destaque os seus dotes físicos. A figura de Clara assim descrita, bonita mas também vaidosa, sugere, antes de mais, a presença de uma de mulher sensual e atraente. 'Cintura estreita', 'mãos pequenas', 'formas arredondadas', carácter vivo, 'braços bem modelados' que as mangas arregaçadas deixavam adivinhar ao narrador, 'rosto oval' (*As Pupilas*, pp. 36-37) , são apenas alguns dos traços físicos que a descrevem de forma, aliás, até bem pouco usual em Júlio Dinis[107] e também algo contrastante relativamente à caracterização física que Margarida recebeu.

---

[105] Remetemos para o significado do nome Clara, 'transparência', 'clareza' a que já aqui aludimos, cf. *Supra*.

[106] Genette classifica este tipo de narradores de heterodiegéticos, pela posição exterior que ocupam em relação à história que contam. Discurso da Narrativa, pp. 243-244.

[107] Chamamos a atenção para o retrato particular de Paulina, a protagonista de *As apreensões de uma mãe*, um dos contos de Júlio Dinis. Trata-se de uma rara excepção, em que o traçado dos atributos físicos da personagem ultrapassa em larga escala a enumeração dos seus dotes psicológicos. O realismo do retrato assim constituído, em virtude dos pormenores físicos numerosos que o integram, chama desde logo a atenção para um tipo de procedimento, afinal, nada habitual em Júlio Dinis. O retrato de Clara, salvaguardadas as devidas diferenças do tratamento da personagem que o género do conto ou do romance impõem, é, de entre as figuras femininas da ficção dinisiana, como veremos o que mais se aproxima do de Paulina pela sensualidade sugerida.

Focalizada por Daniel, a cuja observação atenta não escapam o perfil e as curvas de Clara, a presença física da rapariga afirma-se de forma reiterada. Os aspectos que convergem na sua caracterização, reforçam-na implicitamente. A aprovação tácita da escolha do Pedro é-nos comunicada a partir do íntimo de Daniel, cujo juízo de valor denuncia não só a verdade desses mesmos traços, como ainda revela aspectos da personalidade do próprio observador da cena, nomeadamente, ser Daniel um forte entusiasta e apreciador do sexo feminino. Neste momento, a focalização omnisciente permanece ainda com o narrador, pois só ele conhece a fundo o carácter de Daniel, tal como faz questão de anunciar:

> Não era Daniel homem para se coibir, por acanhamentos, em observação, que tanto o deleitava. Sem disfarces, nem precauções - [...] - analisava, feição por feição, aquela fisionomia simpática, e como que lhe *delineava com a vista o perfil, onde se continuavam graciosamente, por suaves inflexões, as mais elegantes curvas*. (*As Pupilas*, p. 88)[108].

A mulher surge, pois, em Júlio Dinis, na concepção de M. L. Lepecki, com a qual estamos, aliás, inteiramente de acordo, de uma forma geral deserotizada[109]. Não obstante, a faceta sensual de Clara demarca-a de algum modo das restantes criações femininas do romancista, e talvez até do próprio ideal de mulher que concebeu.

Podemos avaliar o modo como é encarada a questão sentimental, e uma vez mais, até a própria instituição do casamento, através das ideias professadas, desta vez, por Carlos Whitestone, o protagonista de

---

[108] O nosso sublinhado assinala o momento em que Clara é percepcionada por Daniel. No restante trecho, atribuímos a focalização omnisciente ao narrador, a única entidade ficcional que revela a sua posição de demiurgo relativamente à história narrada, conhecendo em profundidade todos os seus intervenientes e todos os factos que a eles dizem respeito.

[109] *Op. cit.*, p. 41; temos por isso alguma dificuldade em aceitar a opinião de Bénard da Costa, o qual formulou a ideia de uma Clara carnal, no filme mudo, como teremos oportunidade de tratar no capítulo seguinte. O traço da carnalidade encontra representação muito restrita do nosso ponto de vista no sistema das personagens dinisianas.

Uma Família e uma das personagens que com maior clareza se pronunciou a este respeito. Nelas ecoam a ideologia e pensamento dinisiano:

> Um amor bem verdadeiro, uma vida bem íntima com uma mulher a quem se queira como amante, que se estime como irmã, que se venere como mãe, que se proteja como filha ... é evidentemente o destino mais natural do homem: o complemento da sua missão [...] (*Uma Família*, p. 143).

Partilhamos inteiramente a opinião já formulada de que a personagem se torna, no contexto, da ficção dinisiana um dos lugares fundamentais da ocorrência de ideologia. Se é verdade, como afirmou V. Nemésio, que Júlio Dinis foi dos nossos romancistas aquele que mais respeitosamente aderiu às instituições, então, podemos acrescentar com igual pertinência que o principal motor de transmissão dessa ideologia reside na categoria da personagem, conscienciosa e tacitamente construída para o efeito.

As restantes heroínas dinisianas são figuras de mulher, cuja, presença física passa de forma quase despercebida. De entre o ciclo de personagens que o romancista criou, só outra figura se aproxima de Clara, contudo, não sem algumas reservas. Trata-se de Paulina, a protagonista de um pequeno conto. A descrição física desta figura, percepcionada através da focalização interna de outra personagem, é longa, mas transcrevemo-la, apesar disso, pois representa, segundo acreditamos, o momento único da ficção dinisiana em que com tanta objectividade e com tanta riqueza de pormenores o romancista empreendeu o traçado físico de uma personagem feminina; excepcionalmente, as notações físicas ordenadas metodicamente impõem-se sobremaneira ao retrato psicológico:

> Era uma rapariga que parecia contar de treze para catorze anos. Os *cabelos* desatados saíam-lhe em *madeixas* abundantes por debaixo de um *lenço* escarlate, disposto em volta dos cabelos com artístico e indescritível desleixo; outro da mesma cor se lhe cruzava no *seio*, cujas

> formas principiavam a desenhar-se em curvas graciosas; *a cintura* tão delicada e flexível, que ao vê-la, involuntariamente se imaginava a requebrar-se nas ondulações de uma valsa, era sem constrangimento em um estreito *colete* de fustão azul - escuro; *a saia* de pano preto descia-lhe até ao meio da perna, *as mangas* amplas e compridas de camisa de linho, alvo como a neve, vinham apertar-se-lhe nos *punhos*, ocultando aos olhos o puro contorno dos *braços*, que, não obstante, uma pequena e bem modelada *mão* deixava adivinhar. O fogo nos *olhos*, rosas nas *faces*, a alvura do leite *no colo* descoberto, [...] (*Serões da Província* , I, pp. 19 - 20, sublinhados nossos).

À imagem natural e terrena de Clara, a forte presença física que impõe onde quer que esteja, de forma que, em certos momentos, inclusive, ficamos com a impressão de saturação do espaço em que se encontra, opõe-se a vasta maioria das heroínas dinisianas, de carácter exemplar. Clara, na verdade, não apresenta essa exemplaridade, comparativamente ao procedimento impecável de Guida, cujos actos nunca atraiçoam a moral sólida que perfilha.

A intrínseca 'excepcionalidade' da grande maioria das heroínas dinisianas, como sejam, Berta em *Os Fidalgos*, Jenny em *Uma Família* ou, ainda, Madalena em *A Morgadinha*, faz com que sejam apresentadas como figuras com reduzidas notações físicas, quase etéreas e por este motivo, também, mais próximas do conceito de mulher - anjo, tão caro ao romancista. Nestes casos, e são na verdade a grande maioria, os narradores dinisianos concebem retratos de dimensão quase exclusivamente abstracta, acentuando a componente psicológica. O caso de Paulina, acima mencionado, constitui excepção única no contexto geral da ficção do romancista.

Um dos principais objectivos do próprio romance, para além da representação da vida nos aspectos simples do quotidiano, da vida rural e familiar, consiste na apologia de um determinado tipo de mulher, quase idealizada pelo grau de perfeição que atinge, pela capacidade de

intervenção que manifesta na vida familiar, bem assim como na aldeia, enquanto microcosmo social no qual a sua actuação decorre. Este é o desempenho de Margarida, em casa junto de Clara, conduzindo-a para o bom caminho, na escola ensinando as suas alunas, contribuindo através da educação e instrução para uma melhoria da sociedade no futuro, fazendo de enfermeira junto dos doentes, ajudando, enfim, os que mais necessitam.

É assim Margarida, mas é assim também que nos é apresentada Jenny Whitestone, carácter exemplar, cuja actuação não se restringe apenas a uma coordenação impecável do lar familiar, mas ainda no ascendente marcante que exerce sobre o irmão, carácter mais estouvado, cuja vigilância discreta assume[110]. Uma situação, por conseguinte, que em tudo se assemelha àquela que vivem Margarida e Clara. Qualquer uma das personagens mencionadas são figuras "tutelares"; delas depende a felicidade dos que mais directamente as rodeiam; é notável a sua capacidade de intervenção, no sentido mesmo de alterar o desfecho da história ficcionada, o qual em virtude da existência das mesmas se torna forçosamente outro.

Voltando a Clara, se, por um lado, parece ser vista ou focalizada inicialmente por Pedro, logo nos apercebemos de que o narrador efectivamente não abdicou do seu estatuto de organizador da narrativa, privilegiando claramente a focalização do tipo omnisciente, através das insinuantes apreciações de natureza subjectiva, que tece a propósito da rapariga. Serve a mesma descrição ainda para acentuar a divergência de atitude do narrador de *As Pupilas,* muito mais comedido*,* relativamente à

[110] Estende-se a vigilância de Jenny a todos os que vivem em sua casa e, ainda aos empregados que trabalham na casa comercial, propriedade da sua família, principalmente ao guarda livros Manuel Quintino; o paternalismo que Jenny assume com relação à única filha deste é deveras notável, provocado pelo cuidado que lhe inspira o temperamento algo inconstante de Cecília.

enumeração dos pormenores físicos, do que o narrador entidade homóloga, do pequeno conto, a que anteriormente nos referimos:

> Era uma rapariga de *cintura* estreita, *mãos* pequenas, *formas* arredondadas, vivacidade de lavandisca, *digna efectivamente das atenções de Pedro e até de outro qualquer mais exigente do que ele*.
> As *mangas da camisa* alvíssima, arregaçadas, deixavam ver uns *braços* bem modelados, nos quais se fixavam os olhos com insistência significativa. Um largo *chapéu* de pano abrigava-a do ardor do sol e fazia-lhe realçar o *rosto* oval e regular *de maneira muito vantajosa*.
> De quando em quando, levantava ela a cabeça e sacudia, com um movimento cheio de graça, a trança mais indomável, que, desprendendo-se do *lenço* escarlate [...] parecia vir afagar-lhe *as faces* animadas, beijar-lhe o *canto dos lábios*, *efectivamente de tentar*. (*As Pupilas*, pp. 36 - 37, sublinhados nossos).

Se, no parágrafo inicial da citação, parece não haver dúvidas quanto à situação narrativa instituída, ou seja, a de um narrador externo à história em focalização omnisciente, o qual não se coíbe de manifestar a sua opinião relativamente a Clara - conforme destacámos em sublinhado contínuo, nos restantes parágrafos, o foco narrativo parece já recair sobre Pedro, a personagem que, do campo onde trabalhava, segundo o mesmo narrador, observava as raparigas e Clara, em particular, fixando nela os seus olhos.

Tal como sucede no romance em causa e neste trecho em particular, nem sempre é simples a identificação da situação narrativa vigente, pelo que, por vezes, somos levados a considerar a possibilidade de duas alternativas, o que de alguma forma acaba por condicionar a configuração temática e ideológica da narrativa, nesses momentos.

O típico narrador dinisiano, parece efectivamente mostrar alguma renitência em ceder, ainda que, momentaneamente, a focalização dos acontecimentos a uma personagem da história. A personagem focalizadora é, por conseguinte, aquela cujo campo de consciência se abre à percepção do universo diegético, quer relativamente ao que se

passa em determinado momento da acção, quer quanto à forma como focaliza outra personagem, um espaço ou acontecimento determinado. As personagens sobre quem recai o foco narrativo desempenham normalmente, já o dissemos, um papel de relevo na história ficcionada. Esta constitui, aliás, uma das formas que evidencia o seu protagonismo, a par da caracterização de que são alvo, por parte do narrador ou, ainda, consoante a capacidade de análise e de introspecção que demonstram possuir.

Só após a breve apresentação do retrato físico da personagem, no estado adulto, é que o narrador revela o seu nome próprio para, logo em seguida, justificar a necessidade de uma apresentação formal de Clara[111], um aspecto, aliás, recorrente no procedimento adoptado pelos diversos narradores da ficção dinisiana, na caracterização que fazem dos protagonistas da sua ficção.

A analepse da infância

Aquilo que na estética romanesca de Júlio Dinis representa uma apresentação 'prévia' da personagem é por assim dizer sinónimo de retorno ao passado. É à infância que o narrador vai buscar as raízes da personalidade da personagem. Todos os traços de carácter que integram a sua formação no estado adulto, encontram-se já nesse período de forma embrionária. Nesta atitude podem rever-se influências das teorias deterministas, que assinalaram algumas opções temáticas e ideológicas próprias do Realismo e do Naturalismo. Lembramos que a irmã de Clara, ou ainda Daniel, integram a história de *As Pupilas* quando ainda são crianças. Como testemunho dessa vivência somos levados a presenciar a cena do idílio campestre, à qual fizemos já alusão. Temos conhecimento

[111] «Digamos quem era esta Clara, que assim de repente pusemos diante do leitor, sem prévia apresentação», Cf *As Pupilas*, p 39.

ainda de outros episódios que remetem para a estreita ligação entra as duas irmãs, como a cena da venda da fruta no mercado e a da realização do trabalho nocturno, tarefas impostas a Margarida em cuja realização Clara colaborou com o objectivo apenas de ajudar a irmã.

Os narradores dinisianos escolhem, por conseguinte, criteriosamente, os momentos em que decidem introduzir na história as figuras principais da ficção, rodeando-as de todas as prerrogativas capazes de sublinhar o relevo de que se revestem (ou não). A apresentação formal das irmãs, por exemplo, ocorre apenas no capítulo viii do romance, por meio de uma analepse ao passado. O retrocesso no tempo da história só é realmente instituído neste momento da narração. Até aí, tudo o que presenciámos foi a vivência e o quotidiano das duas crianças. Procedendo a uma série de elipses e sumários, a história retoma o seu curso na idade adulta de Clara e de Pedro, de Margarida e de Daniel, voltando sempre que necessário ao passado, para lembrar a importância do período da infância para os dois protagonistas.

O facto de as personagens serem, por diversas vezes, referidas antes de ocorrer o seu efectivo 'aparecimento' em cena, tal como sucede com Clara, serve a finalidade de chamar atenção do leitor sobre as mesmas, podendo adivinhar-se desde logo um certo protagonismo, que vai marcar a sua intervenção na história ficcionada. É o que verificamos suceder também em *Os Fidalgos* com Berta, a filha do empenhado lavrador Tomé da Póvoa, e ainda com Madalena[112], a protagonista de *A*

[112] O nome da morgadinha dos Canaviais é com muita frequência invocado no romance homónimo, exasperando inclusivamente o interlocutor da conversa com o almocreve, Henrique de Souselas, o qual se vê confrontado, por diversas vezes, com o nome de uma figura que absolutamente desconhece, Cf. *A Morgadinha* cap. i. Relativamente a *Os Fidalgos*, ouve-se também de forma vaga o nome de Berta, a filha do próspero agricultor da Herdade, antes mesmo de ter ocorrido a chegada daquela à aldeia. Desde logo somos levados a considerar a hipótese de que se trata de uma personagem cujo relevo na história será inquestionável, de outra forma o narrador não se ocuparia dela quando a sua presença física ainda não se impôs na história narrada. No momento que considerou oportuno, o narrador faz então a sua apresentação formal «Preciso é porém dizermos

Morgadinha, ou, ainda, com Cecília em *Uma Família*. Todas elas sofrem um tratamento idêntico por parte do narrador, o qual prepara sem dúvida as suas entradas em cena, chamando antecipadamente a atenção do leitor, ou antes da 'leitora', para as mesmas.

Devemos, não obstante, acrescentar que este é um procedimento particularmente recorrente no caso das figuras femininas, a quem o narrador empresta a sua simpatia, configurando também, por outro lado, o relevo das mesmas relativamente às masculinas. A mulher da ficção dinisiana é, a nosso ver, um ser superior e como tal, a posição que ocupa nas histórias ficcionadas sai globalmente reforçada comparativamente aos seus homólogos masculinos. É por isso que ela é também apresentada de forma diferente, relativamente às figuras masculinas, das quais o narrador se apodera de imediato.

Após uma elipse de sensivelmente dez anos, a história vem encontrar Clara[113] na idade quase adulta, na cena já aqui referida, em que Pedro a surpreende lavando no rio, muito embora soubéssemos já da sua existência muito antes, ou seja, quando o narrador introduz a recordação de dois episódios acontecidos na infância, a que também já aqui fizemos referência. Na verdade, só depois da cena do encontro no rio, com Pedro, no capítulo seguinte, é que o narrador introduz então o retorno explicativo do passado de Clara, numa panorâmica da infância das duas irmãs, intercalando na narração, que conduz, a dramatização de

---

algumas palavras a respeito de Berta, antes de a introduzirmos em cena; *porque a leitora suspeita já que vai chegar afinal a heroína*; [...]» (*Os Fidalgos,* cap. VII (sublinhados nossos). Também Cecília em *Uma Família* surge através da focalização de Carlos Whitestone, o qual deu provas de se render incondicionalmente aos encantos de certa máscara de dominó feminino que encontrou no baile de Carnaval e que não conseguiu, para seu desapontamento, identificar. O leitor pode, no entanto, supor, desde logo, que se trata de uma figura que vai ocupar certo relevo na história ficcionada, cf. *Uma Família*, cap. vii.

[113] O cap. VIII é introduzido pela declaração do narrador: «Clara era a filha do segundo matrimónio do pai daquela mesma Margarida ou Guida, cujos amores infantis tanto haviam já dado que entender ao reitor», cf. *As Pupilas*, p. 39.

cenas que ilustram episódios ocorridos na infância das raparigas, revividas através de uma analepse. A narrativa dinisiana alterna frequentemente, como veremos, a cena com o sumário, ilustrando um procedimento típico da narrativa clássica oitocentista. O protagonismo de Margarida, relativamente ao da irmã, está implicitamente assinalado, desde o primeiro instante da história. O facto de Clara não aparecer vez alguma sozinha nas cenas que a narração revive da sua infância, ou seja, estando o seu passado sempre associado ao da irmã, pelo que a intervenção de Guida nesses momentos da narrativa é uma constante, constitui outro aspecto que assinala a apresentação distinta de ambas, com destaque particular para a figura de Margarida.

Do mesmo modo que para Margarida predomina a caracterização indirecta, o mesmo se verifica com Clara. Apesar de todo o trabalho de caracterização exercido directamente pelo narrador a seu respeito, a participação quase constante de Clara em praticamente todas as cenas do romance, permite traçar as etapas diversas na evolução por que passa.

O sentido da complementaridade

Clara é uma personagem movida pela generosidade de sentimentos, ilustrando de forma bastante convincente a dualidade antagónica, tão comum na ficção dinisiana, a qual opõe razão e sentimento, ou seja, cabeça e coração[114]. Daqui resulta que alguns dos seus actos, muitos dos quais imponderados, a levam posteriormente ao arrependimento. É a própria personagem quem reconhece esta fraqueza, a qual encontra, por parte do narrador, remissão quase imediata. Esta

[114] «Clara possuía um coração excelente, mas faltava-lhe cabeça [...]» assegura o narrador, de forma convicta, exercendo um tipo de caracterização directa, cf. *As Pupilas*, p. 47.

atenuante traduz indirectamente a simpatia que a instância narrativa também manifesta por Clara.

Sem reservas, é franca e de expansão irreprimível. Eis um dos momentos de caracterização directa, instituído pelo narrador, em situação de omnisciência, conforme nos podemos aperceber pela qualidade dos juízos que emite, alguns dos quais denotam até conhecimento do tempo futuro da história, ou seja, do destino de Clara:

> [...] possuía um génio com o qual não se davam as apreensões. Não calculava consequências. A vida para ela era o presente. Raras vezes lhe lembrava o passado; o futuro não lhe tomava muitos momentos de meditação também. [...] A sua confiança em todos e em tudo chegava a ser *perigosa*. [...] Parecia muitas vezes afrontar a opinião do mundo e não era por a desprezar, mas porque não pensava nela. Quem possui um carácter assim, *se se não perde* [...] *é porque tem a defendê-lo a Providência, porque o abrigam as asas do seu anjo da guarda*. (*As Pupilas*, p. 92, sublinhados nossos).

É sem grande dificuldade que aceita o ascendente positivo que a Margarida exerce sobre ela. É sempre ela a que muda, conforme reconhece, depois de ouvir a irmã. Assim, vemo-la deixar prontamente a janela onde conversava com Daniel, a pedido de Margarida. Simples por natureza, assim no-lo revela o narrador, quer por palavras que directamente a caracterizam, quer deixando o leitor aperceber-se do seu carácter através dos acontecimentos e situações em que se vê envolvida, é com toda a naturalidade que aceita a protecção de Guida, a quem considera a sua 'estrela' providencial.

Contrariamente à irmã, Clara é uma personagem que tem poucos momentos de introspecção, assim como outras da ficção dinisiana que lhe são homólogas, nomeadamente Maurício, em *Os Fidalgos* ou mesmo Pedro em *As Pupilas*. Relativamente a outras figuras femininas, Clara

pode ser equiparada a Cecília, de *Uma Família*, por exemplo, cujas atitudes e comportamentos são por vezes igualmente imponderados[115].

Clara, Pedro, Cecília e Maurício são personagens que estão vinculadas a qualificações do fazer, muito mais do que do ser, isto é, a realidade existencial que os envolve é muito mais terrena e pragmática do que no caso de Margarida ou de Jorge, personagens por assim dizer metafísicas, às quais se sobrepõem os momentos de auto-análise e de meditação. As cantigas que os primeiros cantam com frequência são um bom indício da despreocupação que experimentam relativamente à vida; as mesmas, em virtude do carácter festivo que traduzem, já não se adequariam à seriedade e sobriedade dos temperamentos de Margarida ou de Jorge.

Não obstante a tendência natural para encarar a vida de forma 'descomplicada', existem determinados momentos na existência de Clara que revelam alguma preocupação interior. Podemos considerar um desses momentos como aquele que se seguiu ao encontro que teve com Daniel, na fonte, e em que acabaram por ser descobertos por João Semana. Abandonando o local, o mais rapidamente que pôde, Clara, já em casa, ficou entregue aos seus pensamentos[116], sinal de que nela começava a operar-se uma transformação. O monólogo intimista de Clara é transmitido através do discurso do narrador:

> Aquela noite, conheceu o perigo do caminho que seguira, a sorrir; e resolveu fugir-lhe. E iria já a tempo?, pensava ela. Da involuntária entrevista que tivera com Daniel, saíra salva de todo? de todo livre de

[115] Cecília não ponderou as consequências da atitude que tomou no baile de máscaras. Todavia, trata-se de uma personagem com um fundo tão generoso como Clara e a mesma nobreza de sentimentos.

[116] Uma vez mais o narrador emprega a expressão 'corrente de pensamentos' para designar os momentos em que a personagem se entrega à reflexão, o que revela por parte do autor alguma intuição relativamente a este tipo de procedimento tecnico-discursivo.

> suspeitas? A voz de João Semana, chamando-a de longe, mostrava-lhe que fora reconhecida. Mas que se passara depois? (*As Pupilas*, p. 201).

Também diversamente da irmã, Clara é uma personagem que não é marcada pela modalidade do saber, facto que a citação acima transcrita igualmente comprova. Este aspecto contribui, por outro lado, para aumentar a simpatia do leitor por Clara, considerando a sua ingenuidade e alheamento. Assim, não se apercebe dos perigos que corre andando na companhia de Daniel, até ao dia em que Margarida, explicitamente, a alerta para o facto. Do mesmo modo, também na cena do encontro nocturno com o rapaz, aquela ignorou como a história acabou. Tendo desmaiado na altura em que julgou que Pedro, cego pelo ciúme, ia desgraçar-se, matando o irmão, ignorou o rumo que a partir daí os acontecimentos tomaram. Não se apercebeu de que Margarida, notando nela um comportamento e um nervosismo fora do habitual, redobrou a atenção com que habitualmente a vigiava, não a perdendo de vista propositadamente. Por isso, no momento em que desmaiou, devido à comoção intensa de estar prestes a ser surpreendida pelo noivo a conversar com o cunhado, Margarida, que se encontrava alerta nas proximidades, pegou na irmã, levando-a para casa, ainda inconsciente, onde terá permanecido. Clara ficou sem saber como terminara aquele episódio, que podia ter conduzido a consequências dramáticas, se não fosse a generosidade de sentimentos da irmã. Só mais tarde, tomou conhecimento do sucedido, revelando-se nessa altura, também, a nobreza do seu carácter. Ao pretender recusar o oferecimento da irmã, Clara mostra não se conformar com o sacrifício de Margarida, ilustrando assim a dignidade dos seus sentimentos.

Transformação e maturidade

É só a partir do seu amadurecimento, cujo percurso se encaminha, aliás, desde o início neste sentido, que Clara adquire a modalidade do saber. Tornando-se mais atenta e observadora, vai descobrir algumas verdades, que até aí não lhe pareciam evidentes, entre as quais se conta o segredo de Margarida, ou seja a descoberta que faz da paixão que a irmã tem por Daniel. Reparando atentamente na tristeza de Margarida, percebe, subitamente, a razão de ser da mesma. O amadurecimento por que a personagem passa, possibilita-lhe a aquisição de semelhante aptidão. A partir de então, é Clara quem corrobora, com as suas próprias palavras, a alteração de comportamento sofrida num momento de autoconsciência e maturidade:

> Eu depois *recordei-me* do que dizia o Sr. Reitor, de que Daniel fora em pequeno o teu conversado. Muitas vezes te vi corar ainda, [...] Ora *eu sei* como tu és ... isto é, *hoje* é que me lembrei de que *tens um génio singular*, tu. Eu podia esquecer-me da minha afeição de criança, *tu* não, *que tudo tomas a sério*. É teu costume. *Eu sei*. [...] é certo, ama-lo; (*As Pupilas*, p. 235, sublinhados nossos).

O saber de Clara surge inclusivamente reforçado quando, em conversa com Margarida, numa cena já próxima do epílogo da história, faz uma análise objectiva da situação entre o que considera ter sido a Clara de outrora e a daquele exacto momento, corroborando desta forma a narração as transformações que a personagem experimentou. Confrontando as duas facetas divergentes da sua personalidade, ao mesmo tempo que revela o verdadeiro conhecimento que só agora tem da irmã, Clara procede a um exame de auto-análise, sério e único, na história da personagem, em que reflecte sobre as modificações por que passou, no decurso dos acontecimentos originados na véspera:

> Aprendi mais de ti nestes dois dias, do que em tantos anos, que te conheço. Dantes eu dizia como todos: - Esta minha irmã é feliz no meio das suas tristezas; [...] mas *ontem*, ó Guida, como te vi eu *ontem*! Eu que

> tenho este génio forte, nunca me senti assim. Imaginei o que ia pelo teu coração naquele momento [...] e assustei-me! Mas inda isso não era nada. Que horas terão havido na tua vida de vinte e três anos, [...] quanto terás chorado, escondida, [...] essa distracção, em que tantas vezes caías, e que me fazia rir. Que *cega*, que *eu era*, e que má, sem o querer ser, [...]! [...] bem vês que eu *não te conhecia* bem. Não, tu não és de gelo, [...]. Quem sabia perdoar, como tu, e desde bem pequena principiaste a fazê-lo! quem sabia como tu estimar e proteger uma irmã, podia lá ter fechado o coração [...] para o amor? (*As Pupilas*, p. 270)[117]

O efeito de vida que Clara sugere é particularmente intenso devido, em parte, à transformação do seu comportamento, à autenticidade da sua interioridade, que a narração representa cuidadosamente e com bastante verosimilhança, levando-nos a esquecer a sua natureza sígnica. A confrontação com o que sucede no mundo real é inevitável, aproximando-se neste caso, o comportamento da personagem com o da pessoa humana.

Parece portanto evidente que as duas concepções da personagem aqui já referidas, a imediatista e a imanentista, não devem ser consideradas estritamente estanques e independentes[118] sendo necessário considerar uma posição intermediária e consensual. A ilusão de pessoa que a narrativa configura assenta num efeito de vida intenso, que resulta não só da onomástica mas também da lógica narrativa e da atribuição das modalidades do fazer, ou seja, do querer, do poder e do saber que, de certo modo, definem a funcionalidade da personagem.

---

[117] Por sua vez, a resposta de Margarida, reflectindo a sua sabedoria e perspicácia de observação, corrobora as afirmações de Clara, instituindo coerência no diálogo; também ela comprova as transformações por que a irmã passou: «*Até aqui*, estremecia-te como a uma criança bonita, meiga, carinhosa, [...] *Mas agora*, [...] apareces-me outra. [...] falas-me, como ainda te não ouvira; sentes, pensas, e ... adivinhas até, [...] *Agora sim*; vejo que terminou a minha tarefa de protectora, [...] de que tua mãe me encarregou. Estás uma mulher, [...] Agora posso tomar-te por confidente e conselheira [...] tu, *a única pessoa*, *que me adivinhou*.» (*As Pupilas*, p. 271).

[118] P. Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», p. 116.

A funcionalidade ou desempenho de Margarida são, por assim dizer, mais passivos do que o de Clara. Os objectivos mais íntimos da sua vivência, como por exemplo o amor que sente por Daniel, oculta-o e sufoca-o. Este é por conseguinte outro motivo que torna a figura de Clara mais humanizada; a narrativa reforça constantemente a exteriorização que faz dos seus sentimentos. A rapariga procede como se fosse 'um livro aberto', as implicações semânticas do seu nome próprio - Clara: clareza, transparência, simplicidade, são por assim dizer uma extensão da sua personalidade. As atitudes que toma são já, de alguma forma, aquelas que esperamos. Na medida em que sente mais abertamente, porque erra, porque se arrepende, porque, enfim, sendo menos perfeita que Margarida, é também por isso uma figura mais humanizada.

Tal como sucede na caracterização de outras personagens de relevo, também a constituição desta figura se processa alternando o modo de narração propriamente dito, orquestrado pela intervenção explícita de um narrador, o «contar», ou narração 'panorâmica', com a tentativa de dramatização cénica, o «mostrar», em que as personagens se apresentam sem a intervenção (aparente) da instância narrativa, dialogando ou agindo entre si, como se a história se contasse por si própria.

A caracterização indirecta que constitui a personagem empresta uma maior dinâmica à narrativa, na medida em que, por meio da sua actuação, com a qual somos de imediato confrontados, resulta uma configuração objectiva das diversas etapas pelas quais passa a alteração do seu comportamento. No caso de Clara, a linha que separa o comportamento distinto de um 'antes' e de um 'depois' apresenta-se de forma inequívoca e evidente.

Uma construção progressiva

A propósito do que Clara representa para Daniel, que é ser o objecto dos seus galanteios, a posição que a rapariga mantém relativamente àquele começa por ser retratada, de início, como extremamente firme. Todavia, à medida que a narração prossegue e os acontecimentos se sucedem, vemo-la cada vez mais insegura, triste e hesitante, reflectindo estados de espírito nela muito pouco habituais. Os mesmos são reiterados pelo narrador ou podemos inferi-los das cenas em que directamente intervém.

Na cena em que Pedro apresenta Clara a Daniel (*As Pupilas*, cap XVI), a rapariga parece estar pouco à vontade para responder aos galanteios de Daniel, muito explícitos desde o primeiro instante. Recuperando progressivamente a tranquilidade natural, que a chegada dos dois irmãos[119] havia subitamente interrompido, ficamos a saber que deixou no cunhado uma impressão demasiado favorável. A percepção que tem da rapariga reitera a pertinência dos atributos físicos anteriormente já enunciados pelo narrador:

> [...] continuava a fitar Clara, com persistente atenção, encantado pelo timbre da voz, por aqueles movimentos, cheios de graça e vida, e pela inimitável expressão do olhar, meio de bondade, meio de malícia, que ainda a branda claridade da lua fazia realçar o seu fulgor. (*As Pupilas*, p. 89).

No segundo encontro, em que Daniel já vai como médico visitar o velho mestre das pupilas, renovam-se os elogios e, como o próprio narrador acrescenta, «entre Daniel, como médico, e Clara, como enfermeira, cresceu rapidamente certa familiaridade [...]» (*As Pupilas*, p. 115), prenunciando, deste modo, o surgimento de uma amizade 'intensa',

[119] Interrompida a meio das suas tarefas, Clara aparenta, no início, algum constrangimento perante a sem cerimónia da visita de Pedro e de Daniel; é perfeita a simbiose de Clara com o campo: «O ranger da bomba do poço, e a voz da alegre rapariga, que cantava - pois nela dir-se-ia ser o canto, como nas aves, a mais natural expressão - serviram-lhes de guia», cf. *As Pupilas*, p. 87.

de que Daniel era já o principal entusiasta. Clara mantém, todavia, suficiente presença de espírito para intervir de forma enérgica, nos momentos mais críticos da conversa.

Na cena de desfolhada, Clara volta a encontrar Daniel; os acontecimentos que marcam esta festa da aldeia funcionam como uma chamada de atenção para as consequências sérias que podem resultar da amizade de ambos. Experimenta já alguma perturbação perante a insistente companhia do futuro cunhado, agravada tanto mais com o episódio em que este a abraça efusivamente, sob pretexto de cumprimento de um preceito aldeão.

A partir de então o seu estado de espírito altera-se; outrora alegre, estouvada, mas determinada, torna-se, agora, inquieta, impaciente, sem acção, e fundamentalmente triste. A sintonia em que sempre esteve, relativamente ao meio aldeão, parece estar neste momento ficar seriamente comprometida. Estes são os traços principais que assinalam a alteração de carácter e de comportamento de Clara, da qual a própria, porém, não se apercebe com suficiente lucidez. O facto de não se dar conta, desde logo, das transformações que em si se operavam, revela e confirma a presença da eterna criança que existe em Clara. Neste ponto, a sua imaturidade equipara-se à de Daniel, igualmente estouvado; a diferença fundamental entre ambos está na imaginação fértil que o rapaz possui, sendo facilmente arrastado pela fantasia, conforme justifica o narrador, por mais de uma vez, como se pretendesse, assim, desculpá-lo[120]. Quanto "à pobre rapariga" - pois é assim que se lhe refere - afirma que nem parecia a mesma, de 'tímida' e 'atordoada' que estava, 'pelas comoções da noite' da desfolhada. Uma vez mais, a atitude condescendente perfilhada pela instância narrativa, é bem reveladora da

[120] É precisamente na festa da desfolhada que as condições específicas do luar influenciam o seu estado de espírito, inquietando-o, dominando-o por completo, *As Pupilas*, pp. 176 e segs. Trata-se neste caso de uma confissão do narrador.

simpatia que experimenta relativamente à personagem, prontificando-se sempre a desculpá-la ou atenuando as consequências resultantes do seu comportamento. Atestando de alguma forma a incapacidade de Clara em adoptar comportamentos de mulher adulta e responsável, tal como sucede com a irmã, cuja exemplaridade é uma constante ao longo da história, o narrador esclarece que os acontecimentos ocorridos durante a desfolhada, e da qual Clara saíra visivelmente transtornada, desvaneceram-se, afinal, com o nascer do novo dia[121], não só no espírito da rapariga, mas igualmente, no de Daniel. Confrontando a reacção de ambos, em tudo semelhante, o narrador estabelece, deste modo, um paralelo entre duas maneiras de ser semelhantes.

Os sinais de adesão do narrador à personagem são constantes ao longo dos momentos mais importantes da intriga. Assim, relativamente ainda às consequências do episódio da desfolhada, consegue persuadir o leitor que "a boa rapariga [...] para compensar a demasiada severidade, com a qual, no seu entender, tratara Daniel", acedia com frequência a conversar com ele à janela. Clara não se apercebe das intenções de Daniel, facto que a torna ainda mais desprotegida aos olhos do leitor, relativamente à corte que Daniel lhe faz.

A razão de saber menos do que o narrador, torna Clara uma personagem ainda mais indefesa e por conseguinte geradora do efeito de simpatia, permitindo a inconsequência das suas atitudes reforçar a previsibilidade e a coerência do texto de ficção. O seu comportamento deixa, na verdade, prever a existência de complicações no desenrolar dos acontecimentos, como efectivamente verificamos vir a suceder. A cena que se segue e que vem contribuir para o aumento da tenção dramática, que envolve a personagem, retrata o encontro da rapariga com Daniel, ou

[121] «A madrugada porém opera milagres. Não há luz como a da manhã para dissipar as visões de uma imaginação preocupada [...] as criações do espírito aflito desvanecem-se aos primeiros raios da aurora.», Cf *As Pupilas*, p. 182.

melhor, da forma com este depois de a seguir, a vem surpreender junto da fonte, onde vinha habitualmente abastecer-se de água. Na descrição do espaço feita pelo narrador podemos encontrar diversas marcas da sua intromissão no texto, que denotam o conhecimento que efectivamente tem de como se vai processar o desenrolar da história, a avaliar pela forma como concretamente este cenário parece pressagiar o destino da personagem, com ele interagindo. Por isso, a descrição do lugar apresenta uma conotação negativa, para a qual remetem os adjectivos que utiliza, tais como 'solitário', 'sombrio', 'escuro'. O trecho em causa reveste-se de carácter premonitório, facto que a própria omnisciência do narrador vem precisamente confirmar. Podemos a este propósito acrescentar que o saber do narrador de *As Pupilas* não é em momento algum da narração posto em causa. O encontro travado junto da fonte vem reiterar a razão de ser das suas premonições.

Uma vez mais, verificamos a interacção entre espaço e personagem, numa espécie de redobro metonímico. Assim, o estado de espírito de Clara ressente-se da soturnidade do próprio lugar, confluindo no seu íntimo sensações estranhas e inquietantes. Personagem e meio entram uma vez mais em contiguidade metonímica, preparando a alteração do comportamento de Clara e dos atributos principais do seu carácter, como veremos que efectivamente vai suceder.

A súbita transformação da natureza, quase sempre amena, em lugar inóspito, denuncia as modificações comportamentais de Clara, na proporção idêntica em que, por exemplo, escutamos num filme o crescendo da música, que deste modo assinala a aproximação dos momentos de maior intensidade dramática. O cenário natural transfigura-se (quase se animizando), para dar conta dessa transformação da própria personagem. A insegurança e confusão que começam a apoderar-se Clara, vão progressivamente pôr em causa a sua boa fé e confiança que

depositava em todos. Começa lentamente a desenhar-se nesta personagem a oposição entre o 'antes' e o 'depois, aspecto que a narração reitera em momentos diversos para traduzir as transformações por ela sofridas. Os traços da fisionomia de Clara reflectem a alteração do seu estado de espírito: 'pálida', 'triste' e 'abatida'; contudo, não consegue evitar a ocorrência do encontro decisivo, entre ela e Daniel, para o desfecho da história. Acreditando nas intenções do rapaz ao solicitar tal entrevista, cujo objectivo era restaurar a antiga confiança que nele depositava, o comportamento de Clara reforça a generosidade dos seus sentimentos. O tom premonitório das intrusões do narrador, a alusão explícita à situação perigosa a que vai expor-se, sem ter disso consciência, tornam Clara ainda mais fragilizada aos olhos do leitor.

É ainda nas sucessivas conversas travadas entre as duas irmãs, depois da cena da entrevista nocturna, que nos apercebemos das transformações profundas que marcam a personagem Clara. Os diálogos trocados servem também, como temos vindo a afirmar, como reforço da caracterização de Margarida. Em suma; a consciencialização de Clara relativamente ao que se passou faz-se de forma gradual. Não é por acaso também que é ela quem acaba precisamente por fazer a análise da situação, ela que sempre fora tão pouco atenta e distraída relativamente aos que a rodeavam, nem se apercebendo dos verdadeiros sentimentos da irmã. A capacidade de observação e de percepção de Clara, torna-se, depois da sua transformação, equivalente à da irmã. Também o poder de intervenção na história, ou seja, de mudar o curso dos acontecimentos, passa a igualar o da irmã mais velha. Assim, a partir do momento em que Clara toma consciência da dimensão do sacrifício de Margarida, faz-lhe um ultimato, forçando-a a aceitar a proposta de casamento de Daniel, sob pena de ir contar a Pedro o que verdadeiramente se passara naquela noite. Chegara finalmente a vez de Clara construir a felicidade da irmã.

Falavam pela primeira vez de igual para igual. Os antagonismos que as distinguiam começam lentamente a esbater-se, como se um círculo se fechasse, começando Clara, a partir daquele momento, uma vida nova.

Daniel

Paralelismos antagónicos

Da mesma forma que a caracterização das duas irmãs procede do confronto dos antagonismos que entre elas existe, também o tratamento dos dois irmãos é reforçado pela oposição que entre eles se estabelece. A diferença de compleições físicas, que o narrador desde logo acentua, um pouco à maneira do que verificamos suceder nos romances tradicionais oitocentistas, cujo retrato dos heróis é dado, de forma bastante cuidada, logo no início do romance, confirma e corrobora a divergência das suas personalidades:

> Daniel já tinha condições físicas e morais muito diferentes. Era o avesso do irmão e por isso incapaz de tomar o mesmo rumo de vida.
> Possuía uma constituição quase de mulher. Era alvo e louro, de voz efeminada, mãos estreitas e saúde vacilante. [...]
> Votar Daniel à vida dos campos seria sacrificá-lo (*As Pupilas*, p. 6).

O contraste com a figura 'hercúlea' do irmão, cuja vida se passava no trabalho do campo, acentuava mais ainda a debilidade de Daniel, facto que o narrador não se abstém de comentar. Também o retrato do filho mais novo de José das Dornas se constitui num lugar de coerência da narrativa, assegurando legibilidade ao texto. É sobre o traço semântico da debilidade física de Daniel, prenúncio também de instabilidade emocional que o caracterizará, que vai, aliás, construir-se o seu retrato em adulto, como um reforço de traços anteriormente enunciados, numa síntese que o leitor actualiza retroactivamente, assegurando a coerência e legibilidade

do texto. Por outro lado, o tipo de caracterização directa exercida pelo narrador relativamente a Daniel, traduz uma ideologia própria, que as diversas manifestações de afectividade e subjectividade sublinham.

Não é por acaso que o nome pelo qual responde mais frequentemente na infância é 'Danielzinho'[122]; esta era ainda a designação que Guida empregava para se lhe dirigir quando conviviam na infância; é portanto a designação que se associa àquela período das suas vidas.

A confirmação do retrato de Daniel pelo pai, o lavrador José das Dornas fundamenta as suspeitas do narrador. Uma vez mais, a caracterização procede pela enumeração dos traços antagónicos que demarcam Daniel do irmão:

> O Pedro, sobretudo não me dá cuidados. O senhor fê-lo robusto e fero; é um homem para o trabalho; [...] Mas o Daniel já não é assim. Aquilo é outra mãe. Um dia de ceifa é bastante para mo matar. É a sorte dele que me dá cuidado. (*As Pupilas*, p. 8).

A capacidade demiúrgica do narrador denuncia o conhecimento ilimitado que tem também da vida de Daniel, não só de factos passados, mas também através de intrusões e comentários que deixam antever o seu futuro. Estes procedimentos técnicos e discursivos servem para emprestar à personagem projecção e protagonismo, para além de outros aspectos que convergem na sua caracterização, tais como os discursos que profere. Não é por acaso que o narrador desde logo adianta, com a segurança que os seus poderes plenos lhe autorizam, que Daniel não há-de seguir para padre, como todos julgam que sucederá[123]. O narrador de

---

[122] O 'Danielzito das Dornas' é a forma como o reitor se lhe refere, denotando a designação uma implicação afectiva, própria de alguém que, afinal, viu crescer o rapaz tal como a narração pretende reforçar.

[123] *As Pupilas*, p. 11 (sublinhados nossos). «- Faremos dele um Padre, Sr. reitor? /- Que dúvida! E um padre às direitas. / *Ora aqui é que o bom do pároco se enganava*, como, pouco tempo depois, ele próprio reconheceu»; sabemos que a decisão só vem, contudo, alterar-se decorrido que foi um ano sobre a conversa em causa.

As Pupilas coloca-se perante um universo diegético já encerrado, na altura em que inicia a narração. É da posição de ulterioridade que usufrui que resulta o saber e conhecimento demonstrados.

O idílio da infância

A apresentação de Daniel ainda criança faz-se por oposição à figura de Guida, aspecto que aqui já foi referido, quando da caracterização desta heroína dinisiana. Por conseguinte, também o tempo da história vem encontrar Daniel na idade de 12 para 13 anos. Apesar da mesma idade que possuem as suas reacções e atitudes são totalmente diferentes. A cena do idílio infantil, no momento em que são descobertos pelo Reitor, é um bom exemplo do que acabamos de afirmar, denunciando as reacções de ambos, dois temperamentos antagónicos.

Contrapondo-se ao choro de Guida, motivado pelo cuidado que a situação lhe inspirava, as gargalhadas de Daniel traduzem o seu temperamento despreocupado e irreflectido, exemplificando ainda que desde pequeno não se habituara a medir as consequências dos seus actos. A razão do desespero de Guida, ao invés da postura assumida por Daniel, é quase de imediato fundamentada e corroborada pela partida do seu companheiro de infância para o Porto. Da mesma forma confirmam-se também todas as apreensões relativamente ao comportamento da irmã, mesmo depois de adulta. As suspeitas de Margarida encontram sempre justificação ao longo da intriga, pois a sua lucidez e capacidade de observação extremas autorizam-lhe um saber praticamente ilimitado, só mesmo equiparável ao do narrador.

Monopolizando desde o princípio da história as atenções da narração, percebemos que estamos perante outra figura de relevo considerável. Daniel, tal como veremos, conta com a adesão total do

narrador, que com ele se identifica em alguns aspectos. Assim, projectam-se nesta figura diversos sentidos de orientação ideológica.

A apresentação da personagem na ficção dinisiana, obedece a uma espécie de ritual, a que desde logo nos habituamos, após a leitura dos diversos romances (salvaguardando com algumas reservas o caso de *Uma Família*). Relativamente aos protagonistas masculinos, o narrador, primeiro, e, em seguida, alguma outra personagem do universo diegético[124], destaca alguns traços, apenas, do retrato físico, para em seguida se acercar dos atributos que configuram o retrato psicológico, aquele que verdadeiramente importa dimensionar, segundo a ideologia dinisiana. A par destes pormenores, seguem-se indicações relativamente ao espaço em que se inserem, o qual entra imediatamente em redundância com a própria personagem, constituindo-se numa equivalência semântica relativamente àquela. A recorrência à infância torna-se igualmente um procedimento constante, funcionando no caso de *As Pupilas* como expansão predicativa de um nome. Constituindo-se num ponto de ancoragem para onde convergem sentidos temáticos e ideológicos diversos, a personagem torna-se, uma vez mais, a categoria de relevo do texto, o lugar de coerência anafórica por excelência.

Conflito com o meio

O desajuste inicial de Daniel face ao espaço da aldeia, à qual retorna decorridos que foram os anos da sua juventude de estudante, é idêntico ao que Henrique experimenta na *Morgadinha.* Podemos ainda comparar o tédio inicial de Daniel com o que Carlos de *Uma Família* experimenta. A inquietação que o aflige não é certamente estranha à

[124] Daniel surge por exemplo, na focalização de Joana, como uma menina de rosto galante, modos bonitos, acentuando-se os traços da sua constituição débil e feminina.

ociosidade em que vive, destoando no âmbito daquela comunidade, onde todos participam com o seu trabalho, seja ele de que natureza for.

A propósito do sentido de desadaptação experimentado por alguns heróis dinisianos, vale a pena lembrar as palavras de Júlio Dinis, quando a certa altura da sua carreira de romancista justificava, perante certa crítica mais demolidora, a razão da opção por que fizera o mesmo Henrique oriundo da cidade de Lisboa. Segundo afirmava, não se tratava de nenhum tipo de má vontade contra a cidade em si mesma, simplesmente era esta a responsável pelo mal físico (ou simplesmente tédio psicológico) de que padecia.

> Não foi minha intenção caracterizar os rapazes de Lisboa pelo tipo que escolhi para o meu romance. Em Lisboa o fiz nascer como o poderia ter feito nascer no Porto ou em Paris, sem ter por isso de o alterar profundamente. *Em Henrique quis eu personificar um tipo dos nossos dias, indígena de todas as cidades* [...] Fazê-lo oriundo de uma aldeia seria absurdo, porque a vida das cidades é que os gera , tal como gera as tísicas; e assim como nem todos os cidadãos são tísicos, nem as cidades detestáveis por aquela moléstia lá se dar, também nem todos os Lisbonenses são Henrique de Souselas, nem Lisboa um foco de corrupção d' onde ninguém sai ileso. [...] Os defeitos de Henrique são atentas as diferenças de temperamento, os de Daniel nas *Pupilas*, os de Carlos na *Família Inglesa*. Estes dois era o Porto que os tinha estragado [...] (*Inéditos e Esparsos*, p. 148, sublinhados nossos).

A fraca inserção de Daniel no espaço rural é ainda comprovada pelo 'mal estar' inicial que a comunidade aldeã experimenta com a chegada do rapaz ao recinto da desfolhada. Ninguém parece querer que ele se junte ao grupo, até que Clara, na tentativa de fazer dissipar o ambiente hostil gerado, o convida para se sentar junto de si. É verdade que desde o momento em que Daniel regressou à aldeia, já adulto, que o narrador faz questão de deixar bem claro o seu desenraizamento com relação ao meio rural e à própria aldeia. A estranheza que experimenta

ao chegar, perante o cenário que o espera, revela bem a distância que separa estes dois elementos da narrativa.

Por outro lado, a desadaptação ao meio é também uma forma de caracterização, ainda que pela negativa, dando o narrador a entender que o espaço, com o qual a personagem se identifica, não é aquele e que será provavelmente antes a cidade. Situação idêntica é a que vive Henrique de Souselas, na quinta de uma velha tia, lugar onde vai buscar alívio para o mal estar nele gerado pela cidade. Até determinado momento da história verificamos que Henrique e o campo, tal como Daniel e a aldeia são notas absolutamente dissonantes.

A verdadeira simbiose personagem-meio só terá lugar após a transformação das personagens em causa. Depois de restituídas à pureza dos sentimentos sinceros, de que se encontravam afastados, encetam o seu percurso no sentido da verdadeira reabilitação. Este é um objectivo ancilar da ideologia dinisiana e por conseguinte do próprio romance enquanto instrumento dotado de poder pedagógico e moralizador.

Lembramos que tanto Henrique, como Daniel foram educados na cidade, que lhes teria, na óptica dinisiana, adulterado os sentimentos. Nela devem buscar-se as razões principais de semelhante inadaptação a um tipo de vida totalmente novo, que agora no campo se lhes apresentava. A dificuldade de enquadramento de ambos ressalta tanto mais, quanto as restantes personagens que os circundam se encontram perfeitamente adaptadas.

A caracterização 'alternada', que vai surgindo por assim dizer de Daniel e de Pedro, ora, em certos momentos, a cargo do narrador, ora, em outros, decorrente do próprio desenrolar dos acontecimentos em que estão envolvidos, tendo normalmente por cenário o espaço aberto do próprio campo, traduzem a adaptação *versus* a inadaptação.

Que as personagens dinisianas são pois figuras fortemente contextualizadas, num sentido estrito de espaço físico, mas também num sentido mais lato, que remete para a dimensão psicológica, parece ser um aspecto que a narração evidencia de forma incontornável. O espaço em que vivem, as casas e os ambientes interiores são nesta perspectiva um redobro metonímico, uma extensão das suas personalidades. A casa, enquanto local de habitação ou espaço de convívio, por exemplo, é um elemento importante no contexto desta ficção, porque confirma e indicia os principais traços que hão-de constituir o retrato psicológico da personagem que nela habita. É nesta perspectiva que devemos considerar, por exemplo, o 'quarto - escritório' onde Jorge, em *Os Fidalgos*, trabalha incessantemente na recuperação da sua casa de família, ou, ainda a casa das pupilas, lugar de protecção para as raparigas órfãs. Também o quarto de Carlos Whitestone, cuja originalidade espelha de algum modo a instabilidade emocional do seu ocupante, deve ser considerado sob semelhante ponto de vista ou até a própria Herdade, estrategicamente localizada em frente ao velho solar da Casa Mourisca, lembrando assim o verdadeiro valor do trabalho e a riqueza que este permite gerar. Poderíamos mencionar também a sala de aula de Margarida, cujas paredes escondem a sua paixão de infância, bem assim como a tristeza e a melancolia de um temperamento tão particular, ou ainda a própria loja de João de Esquina, o famoso tendeiro de *As Pupilas*, um tipo social, ímpar, no contexto da ficção do romancista tal como teremos ocasião de o referir.

A propósito da integração da personagem dinisiana no contexto que a rodeia, parece-nos oportuno relembrar as palavras de H. Buescu:

> A descrição de ritos populares e campestres [...], de episódios sociais [...] e até mesmo políticos [...], ou de cenas do quotidiano contemporâneo [...] pontua o tecido narrativo de forma sistemática, abrindo lugar à reflexão sobre o modo como as personagens representam [...] seres cuja

> individualidade é também a medida de uma sociabilidade evidente e múltipla.[125]

Parece portanto impossível separar o destino individual de cada personagem do espaço em que se insere , numa forma de interacção que se exerce em sentido recíproco. Por este motivo, o casamento dinisiano surge como um acto de implicações sociais específicas, mais até do que uma simples opção de vida. Trata-se de um aspecto que persiste, no âmbito da ficção do romancista, de tal forma que condiciona a análise psicológica das personagens de maior relevo. Esta é a razão pela qual as opções discursivas incidem na apresentação preambular da personagem, para que ela seja dada a conhecer antes que se inicie a história propriamente dita, permitindo, de igual modo, o confronto entre a apresentação inicial e o retrato final, no qual serão, ou não, visíveis as transformações sofridas.

Enquanto médico e figura da ficção, Daniel nada mais ambiciona que transponha os limites estreitos da aldeia, confinada que está a um reduzido espaço, aspecto este que já foi aliás assinalado por M. A. Santilli[126]. A estreita correlação que existe, apesar de tudo, entre a comunidade rural e as figuras de ficção que a povoam é um aspecto a considerar na análise da ficção do romancista. A interacção do meio sobre a personagem leva regra geral à sua transformação. É o que acontece com Daniel das Dornas ou ainda com Henrique de Souselas na segunda crónica de aldeia de Júlio Dinis.

O narrador, em virtude do conhecimento ilimitado que possui de tudo e de todos, encontra-se em posição de explicar a intranquilidade de

---

[125] «Ler Júlio Dinis», In *Op. Cit.*, p. 63.

[126] «"As Pupilas do Senhor Reitor": de romance português a novela brasileira», *Via Atlântica*, 1, Março de 1997, p. 70 «Todos parecem ter sido criados para esse mundo. Nenhuma ambição vislumbram para além desses limites. sua visão de vida não ultrapassa as fronteiras de aldeia. O próprio Daniel vai ao Porto, para os estudos, mas o objectivo é tornar-se médico do seu aglomerado humano.»

Daniel, como se o desculpasse perante tamanha inadaptação aos hábitos da aldeia, às formas de sociabilidade rural, para ele estranhas em virtude dos hábitos citadinos que adquiriu. A instância narrativa afirma com segurança que todos naquela assembleia aceitavam as liberdades usuais nas desfolhadas, à excepção de Daniel, cujo nervosismo era visível no comportamento manifestado:

> [...] não conservava, no mesmo grau que os seus companheiros, a tranquilidade de espírito e a frieza de ânimo, com que os outros contavam ao sair dali dormir um sono sossegado e livre de pesadelos.
> Todos poderiam receber duma rapariga um abraço e esquecê-lo logo depois; Daniel é que dificilmente conseguiria afazer-se a isso. (*As Pupilas*, p. 176).

O narrador conclui em jeito de desculpa, que tendo sido tomado, uma vez mais, pela imaginação, «o estouvado rapaz» se esquecera de que Clara era a noiva do irmão.

Retrato adulto

Após uma elipse de vários anos, Daniel regressa à aldeia com a idade de 23 anos. O retrato físico, então organizado pelo narrador, corrobora os atributos já enumerados na infância, tornando-se uma expansão predicativa dos mesmos: 'esbelto', 'delicado', 'um tipo setentrional', apreciado pelas mulheres e 'conhecedor das belezas femininas'. Esta última característica que compõe o retrato do rapaz, torna-se um traço distintivo do seu carácter namoradeiro.

A atitude selectiva do narrador, na caracterização omnisciente que faz da figura, converge, desde o primeiro momento que sobre ele se debruça, para a imaginação poderosa que domina a personalidade do rapaz. Essa mesma imaginação, segundo nos faz crer, é como já vimos, a verdadeira responsável pelos actos irreflectidos que comete em

diversos momentos da intriga, facto que o narrador considera uma atenuante no julgamento do seu comportamento.

A posição de superioridade do narrador relativamente a Daniel revelando a seu respeito muitos pormenores, nomeadamente sobre aquilo que sabe não só da sua própria pessoa, dos seus comportamentos, mas também do que o rapaz sente e da sua maneira intrínseca de ser, favorece a simpatia do leitor por esta figura, o qual acaba por descobrir que Daniel não é afinal um mau carácter. A simpatia pela figura fica também a dever-se ao facto de se tratar de uma personagem, de cuja inferioridade nos apercebemos, não só através do que sobre ele diz o narrador, mas também pelas "crises de consciência que manifesta.

Também o leitor ocupa uma posição de superioridade relativamente a Daniel, na medida em que sabe mais do que esta personagem, sobre quem o narrador faz incidir tantas das suas intrusões. Os comentários que tece, por exemplo, acerca da imaginação poderosa que possui deixam antever o papel que a esta caberá no desenrolar dos acontecimentos e na responsabilização também dos actos e comportamentos de Daniel, de repercussões evidentes no futuro. Como o próprio narrador esclarece, 'amava a imaginação'; não é por acaso também que por ela quase chega a perder-se. É, por conseguinte, na imaginação fantasiosa do rapaz que devem buscar-se as razões do seu temperamento instável. É igualmente neste sentido que converge a caracterização feita pelo narrador, favorecendo a constância de um percurso de sentido essencial para a apreensão da personagem e para a legibilidade do próprio texto.

O olhar expressivo de Clara fitando-o, é suficiente para activar a fantasia febril de Daniel. Num momento de focalização interna da

personagem, reitera o seu perfil psicológico, auto-caracterizando-se, implicitamente:

> Se ela soubesse que, enquanto o fitava assim, mal na doença o deixava pensar! O enleado era agora Daniel. [...] quase nem tinha consciência do que fazia. Sem olhar, sentia que a vista de Clara se fixava nele - porque há fenómenos assim - e sentindo-o - desgraçada natureza a sua! - em vez do médico impassível [...] que devera ser, já não era senão o estudante de vinte anos, com toda a sua ardente imaginação. (*As Pupilas*, p. 116).

Outro aspecto que reforça a caracterização de Daniel é o confronto estabelecido com o velho médico João Semana. A opinião que este formulou sobre o jovem médico recém - chegado à aldeia - e que num desabafo partilha com o reitor - pode ser considerada, pelo tom enigmático que esconde, uma afirmação de carácter premonitório, que a sabedoria própria da idade avançada lhe proporciona:

> Que me há-de parecer? [...] Bem e mal! / [...] o rapaz é talentoso e nas cidades talvez fizesse figura; mas para aqui não serve. [...] diz-me lá tu se aquele corpo franzino, aquela pele de mulher, pode aturar metade, a quarta parte, a décima parte do que eu tenho aturado. (*As Pupilas*, p. 101).

O positivismo de Daniel ressalta do paralelo que se estabelece com a figura do velho cirurgião da aldeia. "Sentinela avançada do progresso", foram estes os termos com que M. A. Santilli[127] se referiu a Daniel e que revelam bem a postura científica moderna do jovem médico. Neste sentido, ele representa efectivamente o 'homem novo', cuja formação científica é reconhecida até no pequeno meio para onde vem exercer a profissão. O aspecto é tanto mais acentuado quanto mais intenso é o confronto desta personagem com a do velho médico João Semana e com o empirismo que o caracteriza.

A oposição de eixos semânticos como o da idade, que ressalta do confronto de ambos os médicos, traz consigo outras implicações, como,

[127] *Op. Cit.*, p. 71.

por exemplo, o paralelo que se estabelece entre a prática tradicional da medicina, de que João Semana é o fiel representante, e o cientificismo das modernas teorias, que estão na base da formação académica de Daniel. Este antagonismo reforçado, aliás, em diálogos diversos, está na origem de alguns conflitos gerados entre os adeptos da medicina tradicional, como João da Esquina, o tendeiro de quem já temos falado, o qual não se quer com um médico 'com as esquisitices da moda', tal como se lhe afigura ser Daniel.

Complexidade de carácter

O comportamento aparentemente inverosímil de Daniel, no que respeita o esquecimento dos episódios da infância, nomeadamente aqueles que directamente se relacionam com o convívio com Guida, tem sido salientado por diversas vezes como um aspecto frágil da ficção dinisiana. O mesmo comportamento torna-se efectivamente um pouco insólito se comparativamente pensarmos no reencontro entusiasta e saudosista de Daniel com Joana, a criada de João Semana, que o viu crescer, e à qual o ligavam inúmeras recordações. O diálogo travado entre ambos, assinalando esse reencontro, dá bem conta do ambiente de entusiasmo em que decorreu.

A facilidade com que convergem na memória do jovem médico episódios decorridos na sua infância na aldeia, contrasta, efectivamente, com o esquecimento em que andam outros. De forma análoga, Daniel recorda pequenos incidentes que viveu no passado e que o Reitor e João Semana, por exemplo, presenciaram. Apesar disso, e um tanto paradoxalmente, não se recorda de Margarida, aquela com quem passava a maior parte do tempo em criança, senão muito vagamente. No entanto, as falhas de memória do rapaz são por diversas vezes reforçadas, quer implicitamente através da 'corrente de pensamentos' que revela as dúvidas e hesitações que o assaltam, quer por meio de diálogos que mantém com outras personagens da diegese, quer, ainda, por esclarecimentos prestados pelo próprio narrador. A construção da personagem procede, na verdade, de forma coerente, constituindo-se ela própria em factor de coerência. A legibilidade do texto nunca é, por conseguinte, ameaçada.

A primeira vez que temos conhecimento de que Daniel é confrontado com a memória de Margarida acontece quando, já regressado à aldeia, Pedro o convida para ir conhecer a sua noiva. O

nome de família da rapariga começa por não lhe dizer muito. Logo em seguida, o narrador presta uma 'desagradável, mas “conscienciosa” declaração':

> [...] que Daniel não tinha não tinha tal ideia das filhas do Meadas. Enquanto esteve no Porto, e até nos curtos intervalos de férias que passara na terra, vivera ele muito estranho à vida do campo, [...] a imagem de Margarida andava por aquele tempo, tão desvanecida já na memória de Daniel, que nem o nome, [...] lhe pode avivar os traços (*As Pupilas*, p. 82).

O mesmo narrador reitera a sua ideia justificando que a vida na cidade não se compadecia das recordações mais simples vividas na aldeia. Por isso, só uma vez, afiança a mesma fonte, em que Daniel passava perto daquele que fora o local do idílio infantil, lhe veio à ideia a imagem da pequena pastora, já quase esquecida; "lembrou-se dessa vez de perguntar por ela", para "nunca mais renovar a pergunta". Depois de longa digressão de carácter explicativo, o narrador está finalmente autorizado a aceitar, desculpando, o esquecimento de Daniel. A mesma intrusão serve ainda para preparar a cena em que efectivamente se dará o reencontro entre Daniel e Margarida, e, consequentemente, sublinhar o grande desapontamento que a rapariga sente por não ter sido reconhecida.

A cena em que Daniel é confrontado com o bilhete escrito por Margarida e dirigido a João Semana, pedindo-lhe que visitasse Álvaro, o velho mestre, que se encontrava muito doente, reforça na narração o esquecimento de Daniel. Um pouco surpreendido com o estilo delicado que a carta deixava transparecer, confirma, não obstante, a mesma atitude de esquecimento. É a criada de João Semana quem o interpela declarando: "Bem digo eu, que o menino já se esqueceu de todo da sua terra." (*As Pupilas*, p. 112).

Os motivos que terão levado Daniel a desejar conhecer Margarida, não foram, porém, as saudades da infância, ficando, antes, a dever-se à imaginação febril que possuía[128]. Daí a razão de algum desapontamento quando, na visita a Álvaro, em vez de Margarida, percebeu que era, afinal, Clara quem o esperava. Os devaneios que consigo levava são, imediatamente interrompidos; à presença física de Clara fica a dever-se a interrupção súbita das cogitações a que se entregava, facto que não só reforça , por um lado, os atributos da rapariga como, por outro, serve para denunciar a imediatez das reacções de Daniel, a quem os pensamentos vagos não consumiam durante muito tempo.

Com o desenrolar dos acontecimentos, isto é, à medida que vão sendo mais frequentes os encontros com Clara, Daniel parece, por um lado, redobrar a intensidade dos seus afectos, por outro, a eventual curiosidade, que demonstrou em conhecer Margarida, desvanece-se definitivamente no íntimo do jovem médico.

Foram as condições 'singulares' da entrevista nocturna com Clara, segundo as palavras do narrador, como que desculpando o rapaz, que o terão induzido a adoptar os procedimentos que efectivamente adoptou, exacerbando-se ao máximo a sua imaginação, o seu comportamento acabou por ser inteiramente reprovável:

> As palavras ganharam fogo e em breve animava-o já o entusiasmo impetuoso dos vinte anos. Esquecia-se que viera para justificar-se, e ia agravando a culpa. (*As Pupilas*, p. 213).

Por outro lado, também Clara, cuja natureza psicológica se assemelha em tantos aspectos à de Daniel, sentira a influência das condições particularmente envolventes que dominaram o encontro dos

[128] Num momento de focalização omnisciente, o narrador explica os sentimentos do rapaz, admitindo que a carta de Margarida lhe falara à imaginação, «Achou-a tão singular, na sua simplicidade, para ser escrita por uma rapariga da aldeia, que não pôde eximir-se de fantasiar um tipo de romance, o qual logo suspirou por conhecer», cf. *As Pupilas*, p. 114.

dois. A sua imaturidade encontra equivalência na infantilidade do comportamento de Daniel; todavia, nem um nem outro, segundo o narrador insiste, possuíam afinal má índole[129]

Uma vez mais são acentuadas as relações de homologia entre o temperamento de Daniel e o de Clara, procedendo a narração à focalização alternada do tratamento de uma e de outra figura, de forma a reforçar o confronto de ambas, implicando o cruzamento dos seus destinos. O narrador assegura, quase de imediato, que os momentos de impasse, que traduzem a perturbação emocional das personagens, são logo ultrapassados em virtude da nobreza de instintos que, com determinação, afiança possuírem.

Daniel não é todavia o único herói dinisiano que manifesta este tipo de comportamento. Imaginação idêntica é activada por Maurício, o protagonista algo imaturo e inconsequente, mas de bom fundo, de *Os Fidalgos*. É Berta quem activa em Maurício as reminiscências da infância que ambos viveram na Casa Mourisca. É a recordação do passado e da vivência dessa época de inocência que, supostamente, à maneira dinisiana, farão despertar no rapaz outro tipo de atitudes e de comportamentos. Essa imaginação desperta nele, numa primeira fase, fantasias e sonhos que constrói em torno da figura de Berta, quando esta, já mulher, regressa à casa paterna.

A atracção de Maurício por Berta encontra paralelo, uma vez mais, em comportamentos adoptados por outras figuras da ficção dinisiana. Idêntico fascínio é exercido, como vimos, por Clara sobre Daniel, e ainda pela morgadinha sobre Henrique de Souselas. Este último, ao reconhecer na prima da aldeia o requinte e a cultura da mulher citadina, não consegue evitar devaneios e conjecturas a que a imaginação pródiga que

[129] «[...] os instintos nobres de Daniel só por momentos se deixavam adormecer com as insidiosas carícias da fantasia; pouco bastava para os acordar vigorosos.», cf. *As Pupilas*, p. 213.

possui o conduz. O mistério que envolve Madalena, a própria morgadinha dos Canaviais, torna-se um estímulo para a atracção que por ela nele vai despertando.

O carácter recorrente das intrigas dinisianas, assentes de forma geral em histórias de estruturas muito idênticas, foi já por diversas vezes criticado no contexto da ficção do romancista[130]. Este é também o motivo por que podemos falar de um sistema de personagens tão homogéneo, no seio do qual se estabelecem relações frequentes de homologia e de paralelismo, mas também de antagonismo. A sua concepção obedece efectivamente a uma estrutura comum, tornando-se este um dos aspectos individualizantes da ficção dinisiana.

Da mesma forma que Maurício se sente atraído por Berta, Henrique por Madalena e Daniel por Clara, também Carlos em *Uma Família* sucumbe aos encantos de certa máscara, que conheceu no baile de Carnaval, tecendo em redor da mesma uma série de fantasias e de pressuposições bem elucidativas da impressão intensa que a mesma efectivamente nele deixara. Neste ponto, o apelo à imaginação de Carlos é motivado por outros estímulos, de natureza diferente das razões de Daniel, de Maurício ou mesmo de Henrique, uma vez que é uma máscara, elemento assumidamente fantasioso, que activa o exercício dessa imaginação, já de si mesma pródiga.

Assim, Carlos Whitestone é levado a desenhar alguns castelos no ar, que a realidade do seu mundo epistémico acabará por deitar por terra: Cecília, a filha de Manuel Quintino, a personalidade que a máscara misteriosa ocultava, revelar-se-á *grosso modo* uma mulher como todas as restantes que povoam o universo da ficção de Júlio Dinis. A activação da

[130] A propósito do carácter uniforme da intriga dinisiana, veja-se H Buescu, (introd.), *Uma Família Inglesa* [de] *Júlio Dinis*, Ed. Comunicação, 1985, p. 19; a autora adianta que tal aspecto apenas revela a extrema coesão temática e ideológica que desde sempre pautou a obra do romancista.

recordação daquela máscara exerce aliás uma influência notável sobre o mecanismo psicológico e do subconsciente de Carlos - é ela que, permitindo ao jovem rapaz as 'excursões do pensamento' nas asas da fantasia, o faz paradoxalmente aspirar a um amor verdadeiro, por uma companhia feminina que soubesse conduzi-lo à constituição de uma família.

Voltando a Daniel, e procurando avivar o seu bom fundo, o narrador acentua que o mesmo se terá comovido perante as ténues recordações que a *Cantiga da Cabreira* suscitaram na sua memória ingrata. Cantada por Clara na esfolhada[131]; a semelhança que vagamente pressentiu com a voz da pequena pastora de outrora, despertou-lhe, ainda que de forma algo inconsciente, memórias há muito já esbatidas.

As parecenças que vislumbrou entre uma voz quase apagada da sua memória e a de Clara, ali presente, fazem Daniel fixar a atenção na rapariga. A imagem concreta da rapariga tem contudo mais força que a recordação ténue de Guida, a qual por este motivo se desvanece, logo em seguida, perante a imediatez das sensações que Daniel experimenta no momento da desfolhada. O aspecto concreto do cenário que o rodeia, animado das figuras com as quais convive, particularmente Clara, levam-no a esquecer recordações de peso do tempo de criança. A simples presença de Clara, pela sua exuberância, torna ainda mais apagada a existência de Margarida. Só mais tarde, numa fase da vida para si nova, em que experimentou pela primeira vez o arrependimento verdadeiro, se proporcionou a Daniel escutar, uma vez mais, a cantiga da sua infância. Simplesmente, desta vez, ela surtiu o efeito de lhe fazer efectivamente recordar aquele tempo.

[131] «A letra e a música desta cantiga ou chácara popular comoveram intimamente Daniel, despertando-lhe memórias amortecidas, avivando-lhe imagens quase apagadas, entre as quais uma, mais suave que todas o enlevava. Era a da pequena Guida, da sua companheira de infância, a quem tantas vezes ouvira aquela simples canção, que falava também de uma guardadora de rebanhos, como ela era», cf. *As Pupilas*, p. 174.

Personagem complexa, por conseguinte, Daniel caminha tal como a maioria dos heróis masculinos para o aperfeiçoamento, verdadeira meta dinisiana. A tendência para a auto-análise reflecte o processo de mudança em curso, cujo início, segundo pensamos, deve fixar-se no episódio que a cena da fonte retrata. Recuando um pouco na história, a atitude que Daniel manifestou depois da cena da desfolhada, apesar da sua duração fugaz, é pelo menos já um indício da capacidade de reflexão e de reconsideração da personagem; assim sendo o mau comportamento que caracteriza a figura surge desde logo associado a uma capacidade de reabilitação que a narrativa nunca deixa de sugerir.

Na cena em que o reitor repreende Daniel em virtude das visitas frequentes à filha de João da Esquina, as quais, acrescente-se, não subscrevem qualquer tipo de intenção mais séria da sua parte, Daniel, num momento de auto-caracterização reconhece os aspectos frágeis do seu temperamento, salvaguardando todavia a seriedade com que perspectiva a instituição do casamento. Em diálogo franco com o Reitor, admite:

> De ordinário não me canso muito a calcular consequências, antes de dar um passo qualquer. Caminho de olhos fechados em muitos actos da vida e sobretudo quando só eu lhes posso vir a sentir os efeitos maus. Mas há uma coisa em que não me costumo a pensar levianamente. É no casamento. (*As Pupilas*, p. 151).

Quanto à fase da vida do jovem médico em que prestou várias visitas à família dos Esquinas, para depois a votar ao esquecimento (e simultaneamente às más línguas), o narrador pronuncia-se acentuando o carácter namoradeiro de Daniel e a sua reputação de libertino aos olhos da aldeia, (*As Pupilas*, p. 153), opinião que a atitude dos aldeãos na desfolhada corrobora, dificultando-lhe a entrada na roda. Numa perspectiva simbólica, o facto de Daniel ficar de fora desse círculo festivo (mas também de representação social), reitera as divergências que a

comunidade reconhece nele e que à primeira vista parece não querer aceitar. De entre todos os presentes que aí se encontram, apenas Clara parece disposta a facilitar por assim dizer a sua integração na roda, convidando-o, a sentar-se junto de si.

De modo semelhante, também a opinião de Pedro confirma o fraco juízo que a comunidade aldeã faz de Daniel, a ponto de suspeitar que, se soubesse da sua presença na festa, tal facto pudesse esfriar os ânimos dos potenciais participantes da mesma, principalmente do numeroso elenco feminino, que em tais ocasiões afluía sempre a este tipo de festividades rurais. Uma vez terminada a desfolhada, Daniel experimenta apenas um vago e confuso remorso, como se resultasse de um procedimento semi-inconsciente, pensando em desculpar-se perante a rapariga no dia seguinte, pelo comportamento mantido. Perante a manifestação de semelhante intenção, o narrador procede como que à reabilitação da figura, chamando a atenção para o fundo bom que Daniel afinal também possuía, num momento de focalização omnisciente.

O segundo momento de auto-análise ocorre depois do encontro na fonte, quando Daniel afirma 'reconhecer nele um mau princípio' (*As Pupilas*, pp. 194) e o romancista poderia ter aproveitado esta ocorrência para exercer uma análise mais aprofundada sobre os acontecimentos e os comportamentos em causa. Não o fez contudo; a personagem prossegue efectivamente admitindo as suas culpas, sem questionar seriamente o tipo de comportamento adoptado e as consequências sérias que daí poderiam advir: A questão da corte que faz à cunhada é um procedimento complicado que passa impunemente na crítica do ficcionista, tal como aqui já referimos e conforme Oscar Lopes chamou a atenção para o facto[132].

[132] Cf. *Supra*.

Achando-se a sós, Daniel censura arrependido o seu comportamento que, no íntimo, reconhecia ser verdadeiramente indigno. Começando sob a forma de um simples monólogo, na acepção tradicional, que evidencia o desejo de auto-análise da personagem, Daniel revela-se ao leitor. Desapontado com as conclusões a que chega, não consegue evitar a auto-censura que assim decorre com alguma severidade como o provam os termos utilizados: 'procedimento infame', 'volúvel', 'imprudente', 'inconsiderado' e paixão vil'. Reconhece ter chegado a altura de se fazer 'outro homem', de pôr cobro a essa 'mobilidade' que caracteriza o seu temperamento. É porque julga ter demonstrado um comportamento inqualificável que Daniel toma a resolução de solicitar um derradeiro encontro com Clara.

Começando o narrador por afirmar o desprezo que Daniel votava, naquele momento, à sua própria consciência, e depois de referir o estado de vigília em que se encontrou, durante grande parte da noite (aspecto que se destina a enquadrar de forma verosímil os momentos longos de meditação que vão tomar conta da figura), a caracterização do estado emocional do rapaz procede através do recurso à cena. Perante um Daniel inquieto, que se movimenta no quarto de um lado para o outro, gesto que pretende acompanhar a agitação interior que o dominava, somos em seguida confrontados 'directamente' com os seus próprios pensamentos, exteriorizados, de início, sob a forma de um solilóquio, não pronunciado e que teoricamente pretende ocorrer sem a intervenção da instância organizadora da narração, o que naturalmente não chega a verificar-se (tal como o sublinhado indica), reforçando, por conseguinte, uma das características do monólogo dinisiano:

> Têm razão os que desconfiam de mim - *pensava ele* - [...] Que subtis distinções ando eu a marcar por aí, entre o meu proceder e o de muitos miseráveis que me causam tédio e desprezo? [...] Vejamos. Pois não é infame o meu procedimento? [...]
> *Depois continuou com mais exaltação*:

> [...] É tempo de me fazer outro homem. [...] Este meu temperamento é duma mobilidade! Pequenas causas fazem-lhe perder o equilíbrio, [...] Será pois isto em mim um mal incurável? É verdade que os médicos falam de certos estados nervosos, [...] (*As Pupilas*, p. 202-203, sublinhados nossos).

A capacidade de auto-conhecimento intensifica-se e culmina na cena do encontro nocturno. Acreditando então na vileza do seu carácter, Daniel reconhece ter escutado uma voz interior, que o impelia ao suicídio, segundo afirmação do narrador, que neste momento domina inclusivamente o pensamento da personagem. A situação ilustra bem um dos momentos em que essa mesma omnisciência se exerce de forma algo abusiva, já que o narrador parece ter-se apoderado da mente de Daniel, devassando-a ao divulgar as suas intenções e os seus pensamentos mais íntimos. O recurso a este tipo de monólogos é pois sintomático do processo de mudança que está em curso, ou na iminência de acontecer, remetendo para uma alteração substancial de comportamentos; instituindo-se por assim dizer num índice revelador de maturidade.

No contexto da ficção do romancista, verificamos que só muito excepcionalmente os momentos de reflexão, protagonizados pelas personagens de maior relevo, ocorrem no início da narrativa. Consoante se processa o desenrolar da intriga e o desempenho da personagem multiplicam-se as ocorrências de introspecção. À medida que a personagem evolui, como parece ser evidente no caso de Daniel, ela adquire maior capacidade de reflexão, optando o romancista por traduzi-la através do recurso ao monólogo tradicional, ao sonho, ou até mesmo ao solilóquio convencional pronunciado a sós em voz alta.

Um dos momentos de caracterização indirecta de Daniel, quanto a nós, bastante significativo, procede da conversa que tem com o reitor depois da iminência de um desenlace fatal, a que a cena do encontro

nocturno com Clara poderia ter conduzido. Dando-se a conhecer, Daniel confessa a sua recente descoberta, nomeadamente a inclinação que sente por Margarida. Apercebe-se subitamente de que o movem sentimentos genuínos, facto que leva o reitor a desconfiar dos sentimentos do rapaz, mostrando-se relativamente aos mesmos bastante sarcástico, tendo em conta os antecedentes típicos do seu comportamento.

O tom zombeteiro do padre reforça, por conseguinte, a inconstância do carácter do rapaz, pelo menos até àquele preciso momento da história. Por isso, mostra alguma renitência em acreditar nas confissões de Daniel e na afirmação dos seus novos propósitos, desconfiando da honestidade dos seus sentimentos.

Em momento anterior da história, após o encontro na fonte, Daniel havia já reconhecido ser absolutamente indispensável modificar-se, pelo que a conversa em causa, entre ele e o reitor surge como uma continuidade temática, um reforço que empresta à narrativa coerência e legibilidade, tal com temos vindo a acentuar. A coerência com que vai sendo configurada progressivamente a figura releva da compatibilidade que se afigura existir entre o mundo possível do texto narrativo e os próprios conteúdos semânticos que constituem a personagem Daniel.

É pois a partir do momento em que surgem os primeiros sinais de arrependimento que o rapaz mostra não ter mais dúvidas quanto à genuinidade dos sentimentos que nele despontam. Afirma conhecer o seu próprio coração, assegurando saber que está na presença da mulher amada. Doravante o seu comportamento vai traduzir a sobreposição do traço 'constância' / 'estabilidade' ao de 'inconstância' / 'instabilidade', denunciando a ocorrência de alterações profundas por que passou.

Tal como tantos outros heróis da ficção dinisiana, as sucessivas crises de consciência em que Daniel mergulha servem a intenção de

ilustrar as diversas etapas que conduzem à sua transformação num homem novo. Assim, também Carlos Whitestone cresce interiormente, contando para tal com a ajuda da irmã, a qual funciona como uma espécie de voz da consciência, chamando à razão sistematicamente o estouvado rapaz. Também em *Os Fidalgos,* verificamos semelhante mudança de comportamentos protagonizada por Maurício, quando aconselhado por Berta, passa a encarar a vida de forma mais séria e ponderada. Em *A Morgadinha,* vamos também encontrar percurso semelhante no traçado de um dos seus heróis, Henrique de Souselas; ao restabelecimento físico desta personagem corresponde também o amadurecimento do seu carácter. Uma vez mais, também, coube a uma mulher o sucesso de tal transformação; trata-se de Cristina, a qual, comparativamente a Jenny, pode também ser considerada outra mulher - anjo, tipo de figura feminina a que o romance dinisiano nos vem desde sempre habituando.

Os traços antagónicos, que marcam a maioria das personagens masculinas acima mencionadas, tais como volubilidade / estabilidade, emoção / razão, infantilidade / maturidade, inconsequência / responsabilidade, entre outros, servem para preparar (e até mesmo justificar) a ocorrência de conflitos interiores, que vão desenrolar-se com frequência naquelas personagens. Este é também o motivo pelo qual a previsibilidade quanto ao futuro das figuras masculinas redunda de certo modo numa incógnita consideravelmente maior, comparativamente ao destino que espera as mulheres da ficção de Júlio Dinis. A constância dos comportamentos da grande maioria dos elementos que integram este último grupo não levanta dúvidas, regra geral, quanto ao que o destino lhes reserva. O elevado índice de previsibilidade, que as caracteriza, e que decorre da estabilidade de comportamentos, não encontra paralelo

na maioria dos protagonistas masculinos, à excepção de Jorge em *Os Fidalgos*.

Os narradores dinisianos procedem, aliás, como se pretendessem evidenciar que a constância das qualidades e dos atributos femininos servem para conduzir e reencaminhar as figuras masculinas. Por isso, julgamos que cada mulher funciona, no âmbito do universo ficcional do romancista, como ponto de ancoragem de uma personagem masculina em particular, isto é, todas elas têm ou terão à sua responsabilidade uma figura do sexo masculino, cujo destino poderão encaminhar. A nosso ver, todos os heróis dinisianos têm, por conseguinte, a sua sorte vinculada a uma personagem feminina.

Arrependimento e remorso

Existe contudo, a nosso ver, uma diferença essencial entre Daniel e os restantes heróis, que acima mencionámos. Consiste a mesma no facto de o amadurecimento de Daniel ficar a dever-se ao reconhecimento dos próprios erros que cometeu. O arrependimento que nele geram ganha intensidade à medida que a história progride e o desempenho da personagem se processa. Daniel das Dornas não tem nenhum 'anjo', por assim dizer, que sobre si exerça um ascendente positivo. Quando muito, se esse ascendente existe, ele coincide, ainda que de forma indirecta e inconsciente na mente do rapaz, com o tempo da infância, em que a pastora Guida de alguma forma o protegia, ensinando-lhe a verdade dos sentimentos e dos afectos.

O processo de autognose de Daniel passa, por conseguinte, pela redescoberta de Margarida, isto é, através do reconhecimento do significado dos tempos da infância. Podemos admitir que a memória deste período do passado tivesse permanecido de forma adormecida na mente de Daniel, mais exactamente no seu subconsciente, despertando

lentamente aos primeiros sinais reveladores da bondade da rapariga e do seu carácter exemplar que o seu comportamento para salvar a honra da irmã ilustrou. Só assim podemos também entender verdadeiramente a razão por que Daniel não se mostrava de todo insensível cada vez que, por exemplo, escutava alguém cantar as melodias que haviam marcado a sua vivência de menino, ou seja, quando escutava alguém cantar precisamente a “Canção da Cabreira”, que afinal lhe era familiar.

É com todo o cuidado que o narrador procede à caracterização de um 'novo' Daniel profundamente arrependido. Assim, o remorso que experimenta após a cena do encontro nocturno com Clara é reforçado pela transfiguração física que se opera na sua fisionomia. As expressões utilizadas são particularmente significativas da alteração do seu estado de espírito, denotando uma turbação interior profundamente vivida - 'desfigurado', 'pálido', 'angustiado', 'torturado''. Quanto mais se apercebe da gravidade da situação que causou, tanto mais se auto-recrimina, chegando inclusivamente a pensar em suicídio, como já referimos. Pelo menos assim no-lo assegura o narrador, na forma de caracterização directa[133]. Por isso o reitor vai encontrá-lo no alto de um penhasco. O diálogo que entre ambos se estabelece dá conta da profunda depressão em que se encontra:

> Sr. Reitor, não se ocupe de mim. Repare que está falando com um miserável. Não creia que me pode regenerar pelo arrependimento. Eu sou relapso. A minha alma fraca sabe sentir, mas não sabe vencer-se. Sabe sentir, disse eu? Nem isso. Em mim já se apagou todo o sentimento moral. (*As Pupilas*, p. 219)

As atitudes posteriores de Daniel relativamente ao que consideramos ser o momento de maior intensidade dramática da acção - a cena do encontro nocturno com Clara – reiteram de forma constante a

alteração do seu comportamento. Assim, e divergindo da atitude despreocupada e atrevida, que adoptou na cena da fonte, desta última vez, vamos encontrá-lo cheio de remorsos e sinceramente arrependido, assumindo todas as culpas pelos actos praticados. Daniel terá inclusivamente pensado, a certa altura, revelar toda a verdade do sucedido a Pedro - ou seja, que não fora Margarida, mas não à regionalização! Clara quem com ele se encontrara – de tal forma era intenso o seu mal estar. Uma vez mais é o narrador quem garante ser verdadeira a intenção manifestada por Daniel[134]; a partir deste momento também o padre acredita na sua índole boa, muito embora tenha a consciência de que o coração do rapaz se assemelhava a um 'terreno movediço, como o das areias'.

Instituindo-se no foco da narrativa, no momento em que revê o irmão pela primeira vez, depois do encontro quase fatal, Daniel dá a conhecer o que lhe vai no íntimo, emprestando ao acto da narração forte sentido de verosimilhança:

> Repugnava-lhe afectar maneiras de quem perdoa, quando força interior o impelia a ajoelhar, e a confessar-se culpado. Por mais de uma vez esteve para revelar tudo, susteve-o o olhar que o reitor, (...) nunca dele desviava. (*As Pupilas,* p. 250).

A alteração de comportamento de Daniel passa, portanto, pela manifestação de hábitos até então nele pouco frequentes e de sentimentos que aparentemente desconhecia, tais como, por exemplo, a timidez. Os traços que outrora o haviam caracterizado, tais como

---

[133] «Daniel estava excessivamente pálido e com o rosto desfigurado pela vigília e, mais ainda, pelas angústias de espírito, que naquela noite o torturavam. Olhava [...] numa espécie de fascinação o abismo, [...] que o impelia ao suicídio», *As Pupilas*, p. 218.

[134] «Pedro, cheio de remorsos, abraçava Daniel, e este que com mais razão os estava sentindo, a custo podia suportar estas provas de arrependimento de uma culpa imaginária», *As Pupilas*, p. 250. O constrangimento que Daniel sentia perante o sentimento de culpa (na realidade infundado) de Pedro é um indicador da alteração do comportamento daquele.

'destemido', 'atrevido', 'irreflectido', não faziam mais parte do novo retrato que emerge aos poucos, revelando outro Daniel [135].

As circunstâncias em que volta a encontrar Margarida - junto do leito em que morria o seu velho mestre - influem consideravelmente na condição emocional de Daniel, já de si extremamente fragilizada, e ainda agravada pela forma como a rapariga o rejeitara, agora que o rapaz não tinha dúvidas quanto ao que verdadeiramente sentia por ela.

A redundância da caracterização reforça, uma vez mais, a coerência que envolve figura de Margarida, isto é a compatibilidade que a instância narrativa se empenha em investir entre a delineação do mundo epistémico da personagem e o seu próprio conteúdo semântico. Condoída com o sucedido (a agonia em que vai encontrar o seu velho mestre), a tristeza de Margarida intensifica-se naquele preciso momento e a sua aflição genuína não deixa de incomodar Daniel, já profundamente perturbado.

Verificamos ocorrer neste momento da diegese uma inversão dos papéis desempenhados por Daniel e Margarida. A partir de agora é ele quem insiste em invocar os tempos da infância [136], tratando-a, aliás, pela primeira vez e de forma consciente, pelo diminutivo que empregava em criança , sinal de que verdadeiramente revivia aqueles tempos passados na sua companhia. Pela primeira vez na história ficcionada, temos conhecimento de que Daniel confiava nos seus próprios sentimentos. Mostrando consciência da transformação sofrida, é o próprio Daniel quem confirma a existência do homem novo que em si mesmo reconhece, e que a oposição entre o 'antes' e o 'agora' denuncia com nitidez:

---

[135] «Lutando entre a paixão e o respeito, entre o amor que sentia nascer em si veemente como nunca, e um vago enleio de timidez, novo, para ele, Daniel não podia tirar os olhos daquela saudosa figura, [...], que lhe parecia quase sobrenatural.», *As Pupilas*, p. 263.

[136] «Será preciso que lhe lembre o tempo passado? será preciso que lhe fale da infância, Guida! da infância que passámos juntos?», *As Pupilas*, p. 264.

> Alguma coisa se passou no meu coração, que me fez outro homem. Acabou o louco sonho de dez anos, que andei sonhando. Despertei ontem. Agora sou o mesmo Daniel, que daqui partiu, deixando na aldeia alguém que do alto dos montes olhava com tristeza para a estrada, que o constrangeram a seguir (...) Guida, não me perdoará as loucuras deste sonho mau? Não mas perdoará em nome do passado? (As Pupilas, p. 264).

A representação do subconsciente

A importância da intervenção do subconsciente em Daniel é outro aspecto que deve ser assinalado, na medida em que constitui um dos processos de atribuição de relevo à figura em causa, nomeadamente através da preocupação manifestada no tratamento da sua dimensão psicológica. Algumas destas manifestações traduzem-se através da realização de movimentos automáticos, uma técnica a que o romancista recorreu, aliás, por diversas vezes.

De entre a ficção principal de Júlio Dinis, é no entanto o romance *Uma Família*, conforme já assinalado anteriormente, aquele que traduz maior preocupação na abordagem do funcionamento da mente humana, focando as relações que se estabelecem entre o subconsciente e o consciente, privilegiando o tratamento de temas como sejam a escrita automática, o sonho e outras manifestações da mente humana, numa tentativa de explorar a profundidade da “máquina” humana, nas suas facetas mais complexas e obscuras. O monólogo dinisiano surge, como lembrou J. do Prado Coelho[137], para ilustrar a prevalência de uma "ideia fixa", que um sentimento de natureza amorosa normalmente vem provocar. Este é um dos aspectos que justifica a velocidade lenta do romance dinisiano. De acordo ainda com a fonte acima referida, o mesmo tempo lento serve, entre outros aspectos, a intenção da caracterização psicológica da personagem, a qual se traduz por sua vez:

[137] «O monólogo interior [...]», In *Op. Cit.,* p. 131.

> [na] observação do papel da imaginação no desabrochar do amor; [na] notação dos movimentos maquinais que traem o subconsciente; [nos] sonhos e longos "monólogos interiores", pelos quais o romancista dá a conhecer o estado de alma, as obsessões das suas criaturas [...][138].

Na opinião de I. Pires de Lima, terá sido, inclusivamente, *Uma Família* o primeiro romance que valorizou a intervenção do subconsciente, mais exactamente na explicação de certas atitudes comportamentais, que marcaram determinadas personagens desta crónica que o romancista subintitulou 'da vida do Porto'. Carlos, o protagonista masculino, é uma figura permanentemente entregue à reflexão, denunciando portanto perturbação e inquietação interiores. Ilustrando de forma clara, em determinados momentos da narração, o desdobramento da sua personalidade, podemos considerar Carlos, de entre o sistema de personagens dinisiano, como o ente de ficção que, no âmbito da sua interioridade, representa com maior objectividade a conexão que se estabelece entre os dois domínios da mente humana, bem como a natureza difusa das fronteiras que os separam.

A impressão profunda que lhe ficou de certa máscara feminina que conheceu no baile de Carnaval, deixa Carlos durante essa mesma noite numa atitude de perfeito alheamento. Entregue apenas aos seus pensamentos e recordações, a imaginação apodera-se dele durante o período de relativa instabilidade emocional que se segue. Uma vez mais, o narrador de *Uma Família* encarrega-se de organizar a história, falando em seu próprio nome e praticando diversas intrusões que alternam com as descrições dos vários estados de espírito do rapaz. O narrador recorre a uma série de pormenores que ajudam a criar a atmosfera propícia e verosímil, no âmbito da qual a consciência de Carlos irá revelar-se, concretamente através de movimentos de escrita automática:

---

[138] *Idem*, p. 127.

> A luz *amortecida* difundia no aposento *soturna* claridade, e o silêncio era tal, que Carlos ouvia-se respirar.
> De repente, como que tentando sair daquele estado, afastou de si o livro com vivacidade.
> Vergou a cabeça para trás [...], e passou a mão pelos olhos, *á maneira de quem desperta de um sonho*. [...] caiu de novo na mesma abstracção de que saíra.
> Foi porém *só* a mão esquerda que se encostou à cabeça *desta vez*, enquanto que a direita pegou em uma pena e pôs-se a desenhar e a escrever *à toa* [...] (*Uma Família*, p. 171, sublinhados nossos)[139].

Ainda no mesmo romance, existe uma outra personagem que frequentemente se entrega ao deambular dos seus pensamentos. O carácter de Manuel Quintino, o velho guarda-livros da família, é outra figura cuidadosamente construída. Os momentos de ansiedade e de conturbação interior que vive, e que são aparentemente intensos, são retratados, do nosso ponto de vista, com extraordinária verosimilhança, ilustrando que esta é, sem dúvida, uma das técnicas de carácter discursivo, que o romancista cultivou com maior êxito, dotando a sua escrita ficcional de pioneirismo e de originalidade.

Vivendo um momento de particular e intensa angústia, a absorção e o alheamento em que se encontrava, relativamente ao mundo que o rodeava, eram completos, perdendo inclusivamente a consciência dos seus actos. O deambular de Manuel Quintino pelas ruas da cidade, para ir ao encontro da filha, assume do nosso ponto de vista proporções dramáticas consideráveis, encontrando na marcha automática que o impele a prosseguir uma forma de representação de um realismo notável (*Uma Família*, pp. 210 - 212).

Vale a pena recordar nesta altura o retrato de Manuel Quintino, elaborado inicialmente pelo narrador, em situação de focalização

[139] Na longa intrusão que se segue, o narrador dá a sua interpretação relativamente ao sucedido, mostrando ser bom conhecedor destes mecanismos que actuam na mente humana e das circunstâncias que os geram, cf. *Uma Família*, pp. 173 - 174.

omnisciente, pela intensidade da caracterização do seu estado emocional, nomeadamente através das inúmeras notações sensoriais que reúne. Contudo, a presença da instância narrativa parece apagar-se para dar lugar ao ponto de vista interno da personagem em questão, a qual se institui o foco da narrativa, ilustrando de forma dramática as sensações e os sentimentos que, naquele momento, invadem a sua interioridade. Uma vez mais, ainda, podemos aperceber-nos da presença do médico e do homem de ciência que Júlio Dinis também foi:

> O *atordoamento de cabeça* aumentava; a energia muscular cedia [...] os *ouvidos zuniam-lhe* cada vez mais; diante dos olhos passavam-lhe, de quando em quando, faíscas, manchas avermelhadas, nuvens de sangue; ouviu o *bater das fontes e das carótidas*; *furtava-se-lhe o chão* debaixo dos pés; andava e não se sentia andar; já não tinha poder de regular os movimentos, [...]
>
> As luzes da iluminação pública apareciam-lhe coloridas de vermelho. A perturbação de vista aumentou; *tudo girava* [...]; os objectos tornavam-se-lhe indistintos, [...] teve de parar para não cair. (*Uma Família*, p. 211, sublinhados nossos).

O narrador de *Uma Família* procura fundamentar o comportamento desta personagem com o rigor e a lógica que lhe autoriza a formação cientificista e positivista, que tudo leva a crer que possui. Por isso, alguns momentos antes da ocorrência a que fizemos referência, a instância narrativa enuncia com clareza a lei psicológica que justificará o comportamento do velho guarda livros[140], numa espécie de antecipação a que não é estranho o tom premonitório das suas declarações.

Uma vez mais estamos perante uma atitude que aproxima Júlio Dinis da postura pioneira e experimentalista, adoptada pelos romancistas

[140] Segundo o narrador deste romance «A estabilidade do pensamento está intimamente dependente da proporcional intensidade das ideias que sobre ela actuam. Agitem um pensamento e deixem-no depois entregue a si, sem novas acusações a solicitá-lo; a ideia mais grave lhe determinará a posição de equilíbrio», cf. *Uma Família*, p. 205. Veja-se ainda, a este propósito, J. Prado. Coelho, «O monólogo interior em Júlio Dinis», *Op. Cit.*, p. 133.

naturalistas de épocas posteriores à sua, e que denuncia, por parte do autor de *Uma Família*, uma mentalidade inovadora, que se traduz em opções tematico-ideológicas efectivamente sem precedentes na nossa literatura de ficção. O monólogo que acontece vem exemplificar a lei psicológica previamente enunciada pelo narrador, profundo conhecedor que é, como pretende demonstrar, da natureza humana. Tal facto traduz, o interesse do romancista na análise psicológica dos comportamentos humanos e o desejo de conhecer melhor o funcionamento de alguns de seus mecanismos. A opção de Júlio Dinis reveste-se ainda de maior significado se, tal como sublinhou o seu maior biógrafo, não esquecermos que o tempo em que o romancista escreveu é anterior às descobertas da psicanálise e de Freud[141].

Note-se agora, relativamente à activação do subconsciente em Daniel, que o mesmo transparece também através de movimentos de escrita automática, os quais remetem para momentos da vida da personagem, em que a razão não controla, nem explica o comportamento e atitudes manifestados. Consciente desta problemática, que o romancista aliás abordou, numa atitude pioneira, podemos considerar, uma vez mais, que é precisamente o narrador de *Uma Família*, quem vem explicar o fenómeno circunstanciadamente:

> Esse outro princípio ou motor, que nos domina as acções, quando a consciência as não regula e dirige, parece ter como a alma uma memória também. Exerce-a sobre as particularidades insignificantes que acompanharam qualquer acontecimento de importância para o nosso destino. (*Uma Família*, p. 172).

Voltando a *As Pupilas* e ao seu protagonista, sabemos que pouco tempo depois do regresso à aldeia, e estando ainda pouco afeito à forma tranquila e indolente como a vida aí decorria, Daniel experimenta alguns momentos de tédio intenso, perante o morno viver do campo; na ausência

[141] Cf. *Supra*.

de livros para ler, ou ainda de tinta para escrever, o rapaz deixa-se envolver por um certo entorpecimento, que o narrador retrata muito pormenorizadamente, como aliás é seu hábito, sempre que prepara por assim dizer o ambiente onde vão desenrolar-se os acontecimentos. Subitamente, escreve na portada da janela uma série de palavras, aparentemente destituídas de nexo, pelo menos é assim que a instância da narrativa interpreta, de forma abreviada, comentando o sucedido. Este procedimento acentuando, por um lado, o carácter ficcional da narrativa, reduz, por outro, a distância que separa o narrador do próprio leitor[142].

2.2.2. Os Tipos Sociais e a capacidade de representação realista

Mais do que qualquer outro período da nossa história literária, o Realismo e o Naturalismo exploraram com bastante ênfase um determinado tipo de personagens - designadas por tipos sociais -, na medida em que reflectiam as preocupações e os valores de uma certa época. Representam figuras fortemente contextualizadas do ponto de vista fundamentalmente socio-cultural, fazendo a configuração de um espaço social particular, através dos seus tiques e hábitos, por vezes acentuados de forma algo exagerada:

> [...] o tipo pode ser entendido como personagem-síntese entre o individual e o colectivo, entre o concreto e o abstracto, tendo em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certas dominantes (profissionais, psicológicas, culturais, económicas, etc.) do universo diegético em que se desenrola a acção, em conexão estreita com o mundo real, com que estabelece uma relação de índole mimética;[143]

[142] Depois de fazer referência à agitação e nervosismo de Daniel, o narrador transmite as palavras desconexas que aquele escreveu, abstendo-se da interpretação do fenómeno: «Coge-Çofar - Sumatra - Telescópio - Manon Lescaut. O *oculto* fio lógico que encadeava estas quatro palavras na mente de Daniel, é um mistério que *eu não sei* decifrar», cf. *As Pupilas*, p. 141, sublinhados nossos.

[143] C. Reis e A. C. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, p. 391.

Espécie de “personagem abstracção”, como se lhes referiu C. Reis[144], elas representam por assim dizer os lugares comuns, quer de uma profissão, quer de uma atitude cultural ou tipo de mentalidade, quer, ainda, de um tipo de educação. Surgem, por conseguinte, intimamente associados aos grandes temas acolhidos pelo Realismo e pelo Naturalismo, ilustrando procedimentos e ocorrências frequentes nessa sociedade em ruptura, como era a do último quartel do século XIX, marcada por contradições profundas. Assim, grandes temas como a corrupção, o oportunismo e o arrivismo, entre outros, encontram nestes tipos sociais formas de ilustração condignas de certos tipos de comportamento.

A criação dos tipos sociais dinisianos provou ser uma das causas que contribuíram para que os romances de Júlio Dinis perdurassem na memória colectiva. Dotados de considerável realismo, construídos na mais estreita verosimilhança, estas figuras, tão originais, impuseram-se sem dificuldade, tornando possível a identificação do leitor com elas e com o universo que representavam. Caracterizadas com traços precisos e de forma mais sucinta, diversamente do que verificámos suceder com os protagonistas, elas tornam-se imagens mundanas do quotidiano da época. É aqui que reside a sua verdadeira capacidade representacional. Caracterizados de forma extremamente objectiva, (na maioria dos romances dinisianos, a caracterização inicial dos tipos fica a cargo do narrador, em situação de omnisciência), os tipos sociais prendem desde logo a atenção do leitor pela intensa impressão de vida que neles podemos encontrar. Por outro lado, contribuem ainda para uma melhor compreensão das alterações sofridas pelas personagens principais,

[144] «O Realismo e o Naturalismo», *Introdução aos Estudos Literários*, Videograma nr. 10, Universidade Aberta, 1996.

exteriorizando e testemunhando de forma significativa a evolução daquelas.[145]

Procedendo à configuração de determinado espaço social, os tipos emprestam verosimilhança ao texto narrativo, para além de traduzirem também a cosmovisão do próprio escritor. Os tiques e hábitos que possuem corroboram os traços de carácter que a instância narrativa por vezes enuncia de forma directa; noutros casos, é o próprio desempenho da figura, no âmbito da história ficcionada, que nos conduz à percepção desses hábitos.

Muito embora seja lícito reconhecer ainda alguma insipiência na criação de alguns tipos dinisianos, é certo que outros possuem já as características mencionadas, que permitem distingui-los relativamente às restantes personagens, enquanto figuras cujas atitudes e comportamentos são já padronizados.

Perto da genialidade de alguns tipos criados mais tarde por Eça, os de Júlio Dinis não passam na prática por assim dizer de meras intuições ou experiências (alguns dos quais, contudo, bastante melhor conseguidos do que outros, como veremos), não obstante a clarividência com que os pensou e de alguma forma projectou. A necessidade que sentiu de através deles encontrar formas de representação para a sua ficção, é todavia um aspecto que, do nosso ponto de vista, deve ser destacado como uma forma do pioneirismo da escrita literária dinisiana, ímpar no seu tempo.

Os tipos sociais são, por conseguinte, figuras que activam o signo da ideologia que o narrador (mas não só), instituído pelo escritor, se propõe transmitir. Podemos assistir, entre outros motivos, à condenação da falsa religião, representada por beatas e missionários, falsos devotos, responsáveis por uma vivência da religiosidade pautada por extremo

[145] Veja-se a este propósito B. Hochman, *The Character in Literature*, pp. 163 e segs.

fanatismo; somos ainda confrontados com o espírito interesseiro e oportunista que avilta o 'negóciozinho' da família dos Esquinas, cujos membros são todos dotados de um carácter pragmático e de instintos fortes de sobrevivência. Temas como o caciquismo político e o oportunismo encontram em outras figuras da ficção dinisiana formas de representação curiosas. Pensamos concretamente no caso de outros dois romances de Júlio Dinis, tais como *A Morgadinha* e também *Os Fidalgos*. Destes e de outros aspectos ocupar-nos-emos em seguida.

Marcados, por conseguinte, por uma ideia dominante, um traço fundamental e individualizante, os tipos dinisianos apresentam qualificações restritas, disso se ressentindo a sua própria constituição, contrariamente ao que verificámos suceder com as personagens principais. As características dos tipos não se alteram e o seu comportamento não está, portanto, sujeito a qualquer tipo de evolução. De natureza estática, os tipos dinisianos são, pois, à semelhança do que sucede com outros, facilmente reconhecidos, até mesmo pela caracterização tipificada de que são alvo.[146]

O Reitor

Muito embora afirme não haver desigualdade verdadeira entre os homens, senão a que separa o homem honrado do mau, ele próprio tem consciência das diferenças que existem entre aqueles de quem se ocupa no pequeno universo aldeia[147]; por isso pede esmola para os pobres, visita os doentes, acode, enfim, àqueles que mais necessitam.

A solução dos problemas que estão na origem das desigualdades sociais, e que Júlio Dinis não interroga a fundo, como já aqui foi sublinhado, passa por uma resolução pontual dos mesmos,

[146] Veja-se para o efeito Rimmon-Kenan, *Op. Cit.*, pp. 40 e segs.

precisamente, através da esmola e da caridade, que o pároco e outras figuras, vão praticando. A generosidade é, segundo o narrador, um traço intrínseco ao temperamento deste padre. A respeitabilidade de que goza no seio da pequena comunidade aldeã autoriza-lhe este tipo de intervenção; trata-se de mais uma figura exemplar, que representa os códigos estritos da moralidade. Enquanto entidade mediadora, a ideologia que professa aponta sempre no sentido do Bem e para a verdadeira felicidade, objectivos que considera estarem ao alcance de todos.

O carácter enérgico do reitor, decidido a não compactuar com as injustiças sociais (nem com os egoísmos humanos), é revelado na cena da taberna, através da modalidade de caracterização indirecta. Chegado a este local de reunião, que tanto ele como o narrador conotam de forma negativa, a presença do velho padre, 'apoiado na grossa bengala de cana', não obstante o grupo numeroso que ali se reunia, impõe-se de modo inquestionável; segundo o mesmo narrador, acabam todos por abandonar o local, ostentando vergonha e, por outro lado, reconhecendo o mal feito. Forçando os frequentadores da taberna a contribuir com esmolas para as causas que defendia, procurando com elas remediar a pobreza de alguns paroquianos, o reitor canalizava normalmente, segundo os seus próprios critérios e de acordo com a realidade aldeã que mostrava conhecer, os lucros desta forma assim reunidos.

As visitas de rotina que efectua pela aldeia, e de que o narrador nos dá conta, são um bom exemplo da actuação e da política de solidariedade do Reitor às camadas mais desfavorecidas da sociedade, a que hierarquicamente presidia. Incluindo o próprio dono do estabelecimento - que na perspectiva do reitor é um dos principais culpados de todos os que ali perdem ao jogo e no vinho - a todos

---

[147] M. A. Santilli, «"As Pupilas do Senhor Reitor", de romance português a novela brasileira», *Op. Cit*., p. 71.

presentes exige uma contribuição. Os elementos reunidos em semelhante assembleia (e em outras que a história de *As Pupilas* recria), têm consciência da posição social que ocupam, na estreita organização social que a aldeia retrata, e é por este mesmo motivo que se sentem mais ou menos compelidos a colaborar, obedecendo, como não podiam deixar de o fazer, ao Reitor. M. A. Santilli, assinalou a este propósito o seguinte:

> O sacerdócio exercido pelo reitor enseja o elogio da caridade. Os pobres recebem os óbolos dos mais afortunados sob o mesmo título com que o bom padre os obtém: de esmola, numa aceitação tácita a um condicionamento de tipo providencial. A pobreza se presta, mesmo, a evidenciar a generosidade dos mais ricos[148].

À prática religiosa exercida pelo Reitor, que encontra na solidariedade humana uma forma de expressão convincente, opõe-se, como já vem sendo usual no contexto do sistema de personagens dinisiano, a figura da Beata, severamente condenada pelo narrador e da qual nos ocuparemos adiante. A questão da falsa religião constituiu, aliás, um tema que o romancista privilegiou, denunciando sempre com bastante convicção os instrumentos por meio dos quais a mesma actuava, designando-a o narrador, depreciativamente, por 'velha praga farisaica'.

As intervenções *ex machina* através das quais o Padre surge normalmente em cena, espécie de força providencial que está sempre presente no momento em que é preciso[149], revelam também a funcionalidade da figura, isto é, a de tentar repor a ordem e o equilíbrio moral, na pequena comunidade que dirigia, na qualidade de mentor espiritual. Esta é a razão principal que legitima a sua autoridade.

Relativamente às mesmas aparições inesperadas do Reitor, ao longo dos momentos mais intensamente vividos por alguns dos

---

[148] M. A. Santilli, *Op. Cit.*, p. 71.

[149] Este é um aspecto que já foi por diversas vezes criticado no contexto de *As Pupilas*, como sendo um factor que retira credibilidade à ficção, fragilizando-a, tornando-a por vezes inverosímil.

protagonistas (razão de ser de algumas críticas também já movidas ao romancista), devemos acrescentar que é o próprio narrador da história quem, dotado dos poderes que a omnisciência que lhe confere, justifica a lógica que as comanda. Sentindo o peso da missão que lhe estava confiada, as intervenções providenciais, que se verificam durante as ocorrências de maior intensidade dramática da história, parecem estar pois justificadas[150].

Assim sendo, não é difícil aceitar que procurasse proteger Clara da corte que Daniel lhe fazia, facto de que, aliás, se havia apercebido. Em virtude da preocupação que começou a afligi-lo, decide trazer Clara e Daniel mais vigiados. Por isso os surpreende na cena da fonte, repreendendo ambos, mas principalmente Daniel, com determinação e severidade. São motivos idênticos que o guiam mais tarde a outro lugar, onde Daniel se encontrava, para impedir uma possível tentativa de suicídio. O Reitor aparece uma vez mais a tempo de poder remediar a situação, que sem a sua intervenção poderia ter tido outro desfecho.

Existem nos restantes romances dinisianos outras personagens que podemos designar de 'providenciais', com um estatuto equivalente àquele que é desempenhado pelo Padre de A*s Pupilas*. Assim é, por exemplo, a baronesa Gabriela, em *Os Fidalgos,* a figura que organiza a felicidade de todos os que a rodeiam. Apercebendo-se dos sentimentos existentes entre Jorge e Berta, os protagonistas da história, tudo faz para que possam conviver mais de perto, manipulando e conduzindo o desenrolar dos acontecimentos, conforme a sua vontade, como se dela quase dependessem inteiramente. De forma idêntica podemos considerar Jenny, em *Uma Família,* ou ainda a própria morgadinha, no romance do mesmo nome, quando constatamos a capacidade que ambas possuem para manipular o curso dos acontecimentos, sempre direccionados em

[150] Veja-se a este propósito *As Pupilas*, pp. 202 e segs.

função do final feliz, tipicamente dinisiano. Jenny, para além de anjo do lar, é-o, mais ainda, relativamente ao irmão, procurando defendê-lo do seu próprio estouvamento e inconsequência. Atentas e observadoras, tanto uma como a outra, elas estão habilitadas a orientar a felicidade dos que lhes estão mais próximos e que, segundo nos parece, lhes terá sido intencionalmente confiada.

O Lavrador

O pai de Pedro e de Daniel representa a escalada social efectivamente conseguida; pertence, no âmbito deste pequeno círculo aldeão, ao grupo dos mais abastados. O seu percurso de sucesso é prova de que o trabalho recompensa. Trata-se pois da figura através da qual o romance corporiza o elogio do trabalho, temática cara a Júlio Dinis, como sabemos. De entre o léxico das personagens dinisianas, ela não é todavia a única; para referir apenas outro exemplo igualmente significativo, lembramos Tomé da Póvoa, o dono da próspera «Herdade», em *Os Fidalgos*. O caminho que percorreu lembra em certos aspectos o de José das Dornas

O lavrador modelo de *As Pupilas* representa o êxito alcançado pela nova burguesia nascente. A importância social conquistada pelo esforço do trabalho, impunha-se numa sociedade que procurava pôr termo a valores tradicionais, que se identificavam com o velho mundo arcaico, em pleno colapso. Foi sobre esta nova classe emergente que assentou a responsabilidade de regeneração económica a partir da qual resultaria a imagem de um Portugal novo.

É no último romance que escreveu que presenciamos a ascensão económica da família de Tomé da Póvoa, a qual unicamente por via do

trabalho conseguiu ampliar o seu património consideravelmente[151], alcançando uma vida desafogada financeiramente, depois de muito esforço. Tomé realiza não só o sonho de poder enviar a filha para ser educada na cidade, como ainda é ele quem materialmente vai poder ajudar Jorge, o fidalgo mais velho da Casa Mourisca, na reconstrução e recuperação da propriedade familiar.

É com a introdução de José das Dornas que o narrador de *As Pupilas* inicia a história que vai contar, de uma forma muito tradicional[152], fazendo a *sua* apresentação prévia, logo no início, seguida de uma curta biografia na qual, desde o primeiro instante, ocupam lugar de destaque os dois filhos. Feitas as apresentações iniciais, a figura do lavrador será progressivamente caracterizada, à medida que se justificam as suas intervenções em cena, as quais não sendo decisivas para o desenrolar da acção, remetem para a capacidade de representação da narrativa e do tipo em causa. Como homem prático e de acção que é, o desempenho desta figura é extremamente verosímil e humano, no desvelo que manifesta pelos filhos, na preocupação relativamente ao futuro e à educação que lhes há-de dar, nas soluções concretas que encontra para a resolução dos problemas familiares, a que uma viuvez precoce o forçou.

A caracterização de José das Dornas é tanto mais eficaz quanto procede através do confronto com outra figura também ela muito típica, mas totalmente diferente; trata-se do tendeiro João da Esquina, algo carismático e ímpar no contexto do sistema das personagens dinisianas.

---

[151] À semelhança de José das Dornas, também ele era "o tipo mais completo de fazendeiro que pode desejar-se", saudável, laborioso, 'liso de contas', exemplar chefe de família, cf. *Os Fidalgos*, pp. 24.

[152] «José das Dornas era um lavrador abastado, sadio, e de uma tão feliz disposição de génio, que tudo levava a rir; [...]», um pouco adiante, prossegue o narrador «Eram dois estes filhos - Pedro e Daniel [...]», caracterizando alternadamente ora um, ora outro, veja-se *As Pupilas*, pp. 5 e 6.

As divergências que entre ambos se acentuam, resultam de dois modos de ser distintos, duas formas diferentes de estar na vida, duas concepções de família diversas.

A cena em que José das Dornas dialoga, ao balcão da loja, com o dono da mesma, é bem ilustrativa dos traços de carácter, quer de um, quer de outro. Assim, o lavrador, sabendo do regresso próximo do filho, achava-se tão satisfeito que decidiu ir pessoalmente comunicar o facto a João da Esquina. Contudo, este, atarefado como estava sempre com os fregueses, pensava apenas no lucro das vendas que podia realizar, mostrando-se pois pouco disponível para escutar as histórias do pai de Daniel. A autenticidade dos sentimentos do lavrador, exteriorizada por alguns sinais de impaciência, assim posta em confronto directo com o espírito interesseiro de João da Esquina, assinala, do nosso ponto de vista, esse antagonismo estrutural que separa os dois homens, e que o narrador vai tacitamente elaborando ao longo da cena em causa[153].

O comportamento modelar do lavrador (não obstante a sua grande jovialidade e alegria que se traduzem na pronta adesão relativamente aos hábitos campestres), tanto do ponto de vista familiar, como social - trata-se de uma figura respeitada em toda a aldeia - permite que também ele possa ser considerado um ser 'excepcional'. A cena do beija-mão a Margarida, no largo do pelourinho, gesto com o qual pretende provar publicamente que acredita na inocência da rapariga, atesta efectivamente a franqueza do seu temperamento, mas também a sua idoneidade moral, reforçadas ainda mais com as palavras que na altura proferiu (*As Pupilas*, p. 256).

A simplicidade de José das Dornas, que em parte advém da educação rudimentar que recebeu (trata-se na verdade de uma figura rude, pouco culta e sem pretensões algumas), torna-se mesmo um dos

[153] Veja-se a este propósito *As Pupilas*, pp.61 e segs.

traços mais aliciantes do seu carácter, que o narrador confirma reiteradamente.

O tendeiro e a família

Os momentos de maior humor e comicidade, que a ficção retrata, estão, efectivamente, confiados ao desempenho de João da Esquina e, em menor escala, também aos restantes elementos que representam a sua família, como sejam a Sra. Teresa de Jesus, sua mulher e a menina Francisca, filha única do casal. A construção do tipo social que o tendeiro representa, figura caricata tantas vezes elogiada pela crítica[154], procede, uma vez mais, através dos contrastes que evidencia relativamente ao lavrador José das Dornas, tal como já afirmámos. Como chefes de família que ambos são, é precisamente no âmbito da ética familiar que as divergências surgem de forma mais acentuada.

Do primeiro encontro travado entre ambos, que acontece quando o lavrador vai até à loja apenas para dar a notícia do regresso do filho, ressalta logo o espírito pragmático, típico desta figura, sempre a somar distraidamente as parcelas dos livros de assento, facto para o qual o narrador chama a atenção por diversas vezes. O diálogo travado entre ambos traduz-se em alguns momentos cómicos, como quando finalmente consegue ser ouvido pelo tendeiro, o lavrador, socorrendo-se das modernas teorias médicas e científicas, que encontraram em Daniel um adepto entusiasta, assegura ao seu conterrâneo que a ascendência de ambos (e do homem em geral), tem origem no macaco, que entre este e aquele outro não existe por assim dizer grande diferença (*As Pupilas*, cap. xi).

[154] Lembramos a crítica dura de Andrade Ferreira ao romance, aqui já referida em outro lugar, todavia, a propósito da criação do tipo social que João da Esquina representa foi bastante elogiosa, Veja-se "Joaquim Guilherme Gomes Coelho", *Literatura, Música e Belas-Artes,* vol. I, Porto, [1871], p. 146.

A incredulidade e desconfiança profunda que João da Esquina manifesta relativamente ao novo médico ficam pois desde logo esboçadas, ao mesmo tempo que remetem, por outro lado, para a distinção entre a prática empírica de João Semana e o espírito cientificista e experimentalista da medicina moderna que Daniel representa. Pensando para consigo próprio, num solilóquio pronunciado a meia voz, o merceeiro concluía:

> [...] para mim não serve o doutor. Se ele diz que não há doenças, que há-de cá vir fazer? E depois, pode pôr-me em dieta de vidro moído e cebola albarrã ou outra coisa assim e mandar-me correr a quatro pelos montes. [...] Quero-me com o João Semana, que é homem sério, e não tem destas esquisitices da moda. (*As Pupilas*, p. 65).

Este é o motivo que explica porque não foi Daniel inteiramente bem recebido quando da primeira visita, que fez como médico, àquela família (*As Pupilas*, cap. xxi). Conhecendo como julgava que conhecia as teorias revolucionárias "e nada tranquilizadoras" de Daniel, a conversa do tendeiro começa num tom levemente sarcástico, para logo se tornar deveras cómica. Surpreendendo o jovem médico com a pergunta que o fez logo suspeitar da sanidade mental do seu interlocutor - se o julgava a ele, João da Esquina, parecido com algum macaco, o diálogo que se segue impõe-se pelo tom bem-humorado de que se reveste, em parte devido à perplexidade de Daniel perante o interrogatório a que é sujeito, e que sabemos resultar da conversa anteriormente travada entre João da Esquina e seu pai.

Lembramos que estes serão alguns dos momentos que os filmes irão explorar de forma recorrente, em virtude da comicidade inerente ao desempenho desta figura, na rábula que representa, dando origem a duas interpretações assinaláveis, como havemos ainda de referir.

Apesar de tudo, o tom em que termina a primeira consulta de Daniel à família dos Esquinas é completamente diverso daquele em que

começou, sendo desde logo substituída a desconfiança inicial, manifestada pelo representante máximo da família, pela amabilidade e pela cortesia, só aparentemente inusitadas. A súbita mudança de atitude, a que não foi alheia a intervenção perspicaz da sua mulher, dotada de um agudo 'sexto sentido', consoante a opinião emitida pelo narrador, traduz a visão prática que ambos têm da vida, a par de considerável sentido de oportunismo.

Devemos neste momento sublinhar o ascendente que a Sra. Teresa de Jesus exerce sobre o marido. Chamando-lhe regularmente a atenção para as oportunidades aliciantes de um bom negócio, de que ela se apercebe, sempre, em primeiro lugar, a função que desempenha na história esta "gorda e rubicunda matrona" para usar a expressão do próprio narrador, pode resumir-se à de instigar, ora o marido, ora a filha, a procederem de acordo com o que considera ser vantajoso, para além da receptividade solícita com que acolhe todos os mexericos e más-línguas da aldeia, após a interrogação sistemática, aparentemente ingénua «Então, que há de novo?»

A perspicácia e vivacidade que caracterizam a Sra. Teresa, aliadas a um raciocínio pragmático, permitem-lhe levar o marido a fazer exactamente aquilo que pretende, tal como passar a considerar Daniel um potencial partido para a filha casadoura, nem que para o efeito seja forçado a tomar arsénico, tal como Daniel lhe recomendou. É ela ainda quem o incita a procurar José das Dornas em virtude do 'namoro' ocorrido entre Daniel e a filha e ainda dos falatórios que daí resultaram.

Os motivos que levaram João da Esquina a visitar, por seu turno, o lavrador, longe de terem que ver com o orgulho e a vaidade paterna, faziam, ao invés, parte de um plano cuidadosamente preparado, que arquitectara em conjunto com a mulher, com a intenção única de fazer com que o jovem médico, um partido promissor, viesse assim a desposar

a 'menina Francisca', ou a Chica do Esquina, como outros mais displicentemente lhe chamavam, pondo na distinção do nome certo tom depreciativo e irónico, na opinião do narrador, acerca da "filha única deste bem talhado par" (*As Pupilas*, p. 123).

Emprestando à visita toda a solenidade que pôde, o narrador não hesita em comentar, com o direito que a posição de omnisciência lhe confere, num tom ligeiramente trocista, o aspecto soberbo da figura que trajava segundo o mais absoluto rigor aldeão aspecto que os filmes irão explorar cuidadosamente:

> Tomando certos ares de gravidade e de importância, em grande parte devidos a uns estupendos colarinhos, engomado acessório daquele vestuário típico, dobrou o Sr. João da Esquina a esquina, donde lhe vinha o nome, [...] em direcção à casa de José das Dornas. (*As Pupilas*, p. 131)

Quanto à loja da família dos Esquinas, ela era "o ponto de reunião da mais escolhida sociedade da terra", segundo a opinião irónica do narrador. A representação deste espaço concreto no âmbito do universo diegético ficcionado, empresta verosimilhança ao mundo rural configurado pela narrativa, tornando-se o lugar, por excelência, onde ocorrem os falatórios e as más línguas, típicas afinal de todos os pequenos lugares da província. Por isso, a loja é cenário de encontros e reuniões que remetem para momentos da sociabilidade rural, gozando por conseguinte, de um estatuto único.

O facto de aí se vender de tudo um pouco, ilustra o espírito prático e materialista do tendeiro, interessado na sua promoção e na da restante família, não olhando a meios para atingir os fins. O diálogo em que juntamente com a mulher, conspira acerca do futuro da filha (*As Pupilas*, cap. xxii), procurando fazer-lhe um casamento vantajoso, é um bom exemplo das atitudes interesseiras que caracterizam estas duas figuras da história. É precisamente por este motivo que o narrador os coloca em evidência, ridicularizando-os quase sempre que os chama à cena para

intervirem. Está implícita na ironia com que retrata os três membros, que constituem a família dos Esquinas, a crítica que pretende mover-lhes, facto que reitera a extraordinária semelhança que verificamos existir entre os membros deste curioso agregado familiar[155].

O mesmo tom irónico serve para o narrador caracterizar a filha do referido casal, ressaltando, de entre os vários traços que constituem o retrato físico da menina, o facto de ser trigueira:

> Ingrata para com esta cor maravilhosa, que, tingindo certos tipos fisionómicos, como o dela, é de efeitos surpreendentes, tinha porém a fraqueza indesculpável de não ser corada!
> Era ideia fixa na menina Francisca; uma conversação de um quarto de hora [...] bastava para a fazer avultar (*As Pupilas*, p. 125).

O retrato físico da rapariga é completado apenas com mais uma referência, desta vez à cor negra dos olhos, cujo brilho, segundo o narrador, deu ao rapaz "deveras que pensar". O que efectivamente importa destacar, não se poupando o narrador a esforços, é um certo apoucamento, típico de a figura, cuja existência é destituída de outros objectivos que não o de, vagamente, casar. Na verdade, a falta de horizontes da M.ª Francisca ressalta, tanto mais se a compararmos com Margarida ou com Clara, mulheres que trabalham e que são independentes.

Do diálogo que a mãe trava com a filha, em que especula acerca das vantagens que poderiam resultar, para a família, de um bom entendimento entre ela e Daniel, ressalta o laconismo, o desinteresse e a falta de desembaraço da rapariga, atitudes totalmente opostas ao comportamento vivo e matreiro típico da mãe, tal como o narrador pretende realçar.

---

[155] Foi precisamente este motivo que nos levou a tratar as três figuras em conjunto, uma vez que existe um forte cumplicidade entre elas, no sentido em que partilham pontos de vista muito próximos quanto à forma de encarar a vida.

Desde o primeiro encontro que teve com a filha do casal, que também Daniel se apercebeu de que a esperteza e o raciocínio não faziam parte dos atributos da rapariga. Contracenando com o Reitor, admite que apesar da beleza, a menina é oca, "como uma bola de sabão" (*As Pupilas*, p. 151), característica que ela mantém sempre, até ao fim, da história já que se trata de um tipo social, um figura de natureza estática, que não sofre qualquer evolução e de cujo comportamento nos apercebemos sem dificuldade, uma vez que as ideias e pensamentos que possui são transparentes e deles temos conhecimento directo.

O médico da aldeia

À semelhança do que sucede com o Reitor, e da forma como vive a vida em função dos outros, a filantropia, que João Semana também encarna, procede da forma como concebe a prática médica, isto é, exerce a sua profissão exclusivamente como uma forma de caridade, sem olhar a qualquer tipo de recompensa material. A sua satisfação é alcançada pelo simples cumprimento do dever, pelo menos é nestes termos que o narrador se lhe refere, reiterando, por diversas vezes, como uma das principais virtudes do cirurgião, o espírito verdadeiramente filantrópico que possui.

O retrato físico que o narrador dele tece está por certo na origem da inspiração que motivou a aguarela de Roque Gameiro; esta serviu por sua vez para inspirar o retrato físico da personagem nos filmes de que ainda nos ocuparemos. O cuidado que a instância narrativa pôs no enquadramento da figura, relativamente ao meio em que se insere, o espaço que percorre no preciso momento em que o narrador vem ocupar-se dele, a localização temporal precisa, a alusão a uma estação concreta do ano, são auxiliares significativos para a compreensão da energia e vitalidade que, apesar da idade, João Semana ainda possuía.

Transcrevemos o trecho do romance, apesar de longo, na medida em que julgamos que ele é responsável por tantas outras imagens da personagem, derivadas desta que foi o seu modelo, e que a representação literária portanto instituiu. Por outro lado, os pormenores da descrição foram, tal como veremos, cuidadosamente aproveitados na construção da personagem fílmica contribuindo para a constituição do efeito de pessoa, por conseguinte:

> Era meio dia, um *meio dia de verão, ardente*, asfixiante, calcinador, a hora em que tudo repousa [...].
> Os caminhos e *os campos estavam desertos*; povoadas e fumegantes as cozinhas, [...]
> Mas quem estendesse a vista pelo extenso lanço de estrada a macadame, [...] descobriria *o vulto de um cavaleiro*, caminhando a trote e envolto [em] densa nuvem de poeira, [...]
> Trajava com toda a singeleza [...] Um *fato completo de linho cru*, *botas amarelas* [...] à prova de todo o tempo, *chapéu de palha de abas* descomunais, tudo abrigado daquele sol canicular por uma *enorme umbela de paninho* vermelho, rival em dimensões de uma tenda de campanha, [...] (*As Pupilas*, pp.93 - 94, sublinhados nossos).

A descrição e respectiva contextualização deste tipo social, que a ficção literária concretamente recriou, parecem ter funcionado, do nosso ponto de vista, como uma espécie de guião (empregamos aqui o termo numa acepção equivalente à da própria linguagem cinematográfica), o qual esteve na origem das numerosas imagens visuais que recriaram pictoricamente o tipo que esta figura representa. São numerosos os pormenores realistas invocados pelo narrador, esses “pormenores inúteis” a que Barthes fazia alusão, tal como vimos, e não deixa de ser curiosa a forma como a mesma instância organiza a apresentação do velho médico, partindo de observações gerais, para posteriormente se concentrar nos aspectos particulares, primeiro, numa alusão concreta ao aspecto físico da figura e, em seguida, fornecendo indicações quanto ao seu desempenho profissional.

Note-se que a técnica de elaboração de retratos em Júlio Dinis, procede, tal como temos vindo a demonstrar, de uma cuidadosa construção narrativa; à localização temporal, segue-se a correspondente contextualização espacial, logo seguida, do enquadramento da figura, inicialmente vista de um plano afastado, para finalmente sofrer um 'enquadramento' em plano mais aproximado, que permite a visualização de uma série de pormenores concretos e da inferência de outros tantos, que envolvem a qualificação subjectiva do médico da aldeia.

O referido procedimento técnico assemelha-se a determinadas opções 'discursivas' que o cinema frequentemente introduz, quando pretende, por exemplo, mostrar certa personagem. Este foi um dos motivos pelo qual já foi afirmado que os romances de Júlio Dinis serviram, eles próprios, como planificações objectivas, e pormenorizadas para a realização dos filmes[156], contendo todas as informações necessárias para uma adaptação bem sucedida.

A projecção, que a figura do velho cirurgião alcança na história, resulta, em larga medida, do confronto que o narrador começa por estabelecer com o seu colega, mais novo. Os ideais e convicções científicas professados pelo jovem médico opõem-se aos de João Semana na medida idêntica em que empirismo e cientificismo se situam também em pólos opostos.

O empirismo da medicina praticada por João Semana, céptico por assim dizer relativamente à ciência moderna[157], leva-o a aceitar, sem

---

[156] Tal como veremos no capítulo seguinte, António Lopes Ribeiro referiu este aspecto particular dos romances de Júlio Dinis, relativamente à adaptação sonora realizada por Leitão de Barros, o qual tendo beneficiado desta facilidade, teve o seu trabalho consideravelmente simplificado na óptica daquele outro realizador, cf. *Infra.*

[157] É o que podemos perceber do diálogo que ilustra a oposição entre a 'casuística inflexível do velho prático' e as teorias modernas de Daniel: «Quando [lhe] citava um autor em voga, ou se referia a uma descoberta notável, ou a um medicamento novo, João Semana encolhia os ombros, sorrindo. 'Tudo isso é muito bonito [...] mas não me serve para nada. Era o que me faltava se eu que mal tenho tempo para dormir, me punha agora a ler essas coisas todas. [...] Eu penso que lá por fora [...] há fábricas de moléstias

conflito, as opiniões do barbeiro da terra, o qual, à primeira vista, tanto percebe de barbas, como de doenças. Contrariamente a Daniel, 'o novo adepto da ciência hipocrática', expressão que o narrador utiliza para o designar (*As Pupilas*, p. 58), cujo espírito e formação científicas o impedem por isso mesmo de aceitar os pareceres do barbeiro da terra no campo da medicina, sabemos que João Semana reparte precisamente com ele as consultas aos doentes da terra[158], numa convivência pacífica e sábia, que os anos de experiência no exercício da profissão, naquele pequeno meio, lhe aconselhavam como sendo desejavelmente a mais sensata.

O retrato que o narrador tece do velho clínico, octogenário, acentua o seu lado trabalhador e dedicado, qualidades sugeridas pelo próprio nome. A conotação semântica do apelido deixa supor que o trabalho é exercido, ininterruptamente, durante todos os dias da semana:

> *Erguia-se com estrelas*, [...] e montava a cavalo, para começar *o giro clínico* que lhe tomava o dia quase todo; e nunca reprimia a velocidade da sua pacífica e bem intencionada azémola, [...] se parava era à porta dos doentes ou a ouvir alguma consulta, à qual, *até a cavalo, respondia*, [...] Quem o quisesse ver morto, era condená-lo à inacção, privá-lo daqueles sóis ardentíssimos e chuvas excessivas, a que, havia mais de meio século, andava sujeito. (*As Pupilas*, pp. 77 - 78, sublinhados nossos).

Se João Semana é constantemente associado ao desempenho de tarefas sociais e médicas, o mesmo já não sucede com o jovem médico que Daniel representa. À excepção de um número de cenas muito restrito, tais como as consultas ao velho mestre e as visitas domiciliárias à família dos Esquinas, movidas pelo impulso apenas de ver Francisquinha, a actividade clínica de Daniel é, perto da de João Semana, praticamente nula. Por isso, o narrador designa também o velho facultativo por

---

novas, que felizmente por lá se gastam também; cá à aldeia não chegam: [...] Há-de ver que na prática, a coisa reduz-se a muito pouco'; [...]», *As Pupilas*, pp. 78 -79.

[158] Veja-se a este propósito M. A. Santilli, *Op. Cit.*, p. 72.

"cirurgião dos pobres", não apenas como encargo oficial, mas porque assim lho ditava o coração, "que lhe não deixava presenciar um infortúnio qualquer, sem simpatizar com o que sofria, e sem empregar os meios para o aliviar" (*As Pupilas*, p. 78). Tal como foi já afirmado acerca da postura de Daniel, relativamente à prática da medicina, e contrastando com a atitude de João Semana: «seus únicos instantes de euforia parecem motivar-se pela evolução da ciência e não pelo exercício da medicina»[159], afirmação esta que nos parece muito pertinente e enriquecedora quanto ao processo de construção do aspecto profissional em Daniel.

O positivismo deste face ao empirismo do velho cirurgião, que a narrativa reitera em diversos momentos da acção, relevam de duas atitudes estruturalmente inconciliáveis, na óptica do narrador[160], uma vez mais em situação de omnisciência. Numa intrusão claramente manifestada, conclui precisamente que «Era o antagonismo permanente entre a teoria e a prática, revelado em uma das suas multiplicadíssimas manifestações» (*As Pupilas*, p. 79). A cena do regresso do médico recém formado à aldeia, ocasião que José das Dornas aproveita para festejar, adepto como se considerava de todos os pretextos possíveis para os festejos, os quais reforçam a caracterização do génio folgazão que possuía, ilustra pois, a nosso ver de forma pertinente, aquele antagonismo profundo. A aceitação e a tolerância que João Semana manifesta (e com ele toda a comunidade ali reunida), relativamente aos 'conhecimentos médicos' do barbeiro, contrasta com a difícil

[159] M. A. Santilli, *Op. Cit.*, p. 74.

[160] No primeiro encontro que travam depois do seu regresso à aldeia, Daniel, depois de um longo discurso acerca das vantagens da ciência moderna, não consegue dissimular o seu desapontamento perante a exclamação desconcertante, na sua perspectiva, de João Semana: «Isso tudo é muito bonito, mas você para cá virá [...] e então falaremos», *As Pupilas*, p. 79.

condescendência com que Daniel suporta as opiniões daquela figura, que considera ser um "colega de contrabando".

Uma vez mais, Daniel parece ser o único que destoa no cenário rural e no contexto daquela pequena comunidade, pela posição discordante que assume com relação ao estatuto do barbeiro e que não procura sequer disfarçar. Num momento de inconfundível ironia, Daniel não hesita mesmo em ridicularizá-lo, perante a assembleia ali reunida. Numa chamada de atenção brusca, e desabrida deixou desnecessariamente ferida a susceptibilidade do outro, causando ainda algum incómodo a todos os presentes ali reunidos.

Se, por um lado, João Semana tem fraca participação na intriga de *As Pupilas*, uma vez que a sua presença não é verdadeiramente necessária para o desenrolar da história, não desempenhando no âmbito da mesma qualquer função de relevo, o mesmo não se pode dizer de Daniel, cujo protagonismo é na verdade evidente por todos os motivos já referidos. A actuação à margem dos acontecimentos do velho cirurgião, levará ao apagamento da figura do médico, particularmente sentida no caso do filme sonoro, tal como veremos ainda.

A presença do ancião funciona, pois, com relação a Daniel, como um modelo de comportamento, particularmente no que respeita a questões de moral. A intransigência que manifesta nesta matéria, segundo o narrador (*As Pupilas*, p. 153), não deixa dúvidas quanto à idoneidade que possui e que o factor idade vem reforçar ainda mais. Lembramos contudo que esta última repreensão de João Semana não chegou verdadeiramente a concretizar-se, uma vez que foi interrompida pelo aparecimento do Reitor, o qual tomando, uma vez mais, o controlo da situação, e com a intenção de salvaguardar a reputação de Clara, em virtude das circunstâncias comprometedoras em que se dava o encontro,

resolveu apaziguar os ânimos do seu velho amigo, inventando outras razões, que teriam levado os três a reunirem-se ali, àquela hora.

Um outro aspecto que a narrativa literária não deixa de sublinhar é o anticlericalismo de João Semana, retratado em parte através do modo trocista e irónico como convive com o Reitor, sem que isso comprometa, contudo, a amizade que os une. Em diversas intervenções breves, mas de tom humorístico, João Semana não poupa julgamentos críticos relativamente à classe social que o padre representa, à Igreja, de modo geral, e às práticas religiosas vigentes. Este é ainda um aspecto que se perderá nas adaptações cinematográficas de que nos ocuparemos, principalmente no caso da versão sonora.

As histórias de frades dominados pela gula, que o velho cirurgião vai contando sistematicamente, à medida que a narrativa se processa, são regra geral idênticas e cumprem sempre o mesmo objectivo, que consiste precisamente em ridicularizar os falsos apóstolos da religião e outras 'pragas farisaicas', para empregar o mesmo termo do narrador. Estas piadas de João Semana acontecem preferencialmente em presença do Reitor, o qual não se mostra, todavia, ofendido porque não se identifica nem com as histórias contadas, nem com o tipo de padres que aí são retratados[161].

Outro exemplo que ilustra a condenação da falsa religião, ocorre em *A Morgadinha*, (romance onde esta crítica assume proporções bastante mais amplas e também mais dramáticas), através da criação de tipos sociais específicos, como sejam o do missionário e o da beata, sendo particularmente bem conseguido o retrato desta última figura. O fanatismo de ambos, ilustra o ponto de vista dinisiano na crítica que o

[161] Algumas destas histórias, como a do frade franciscano, cuja principal preocupação e tristeza resultavam da conclusão a que chegava quando olhava o quadro da Última Ceia e via, segundo ele, doze pessoas à mesa e tão pouco para comer, vão servir para caracterizar, nos filmes, a figura de João Semana, através de procedimentos especificamente cinematográficos, como teremos ainda oportunidade de tratar.

narrador veicula, dirigida a certa visão e prática absurdas da religião. Este é também o motivo por que, comparativamente, à beata de *As Pupilas*, a de *A Morgadinha* alcança maior projecção, ela própria ocasionando a alteração do curso dos acontecimentos na história ficcionada.

O mundanismo da figura de João Semana é ainda retratado através da relação que o mesmo mantém com a comida e que o narrador procura realçar de forma recorrente, quer mencionando o facto directamente, quer permitindo que o leitor presencie a hora da sua refeição[162].

A criada

A figura de Joana, a criada de João Semana, é caracterizada directamente pelo narrador como sendo 'a potência da terra que poucos ousavam afrontar' (*As Pupilas*, p. 247), imagem que sugere a figura de uma mulher forte e íntegra, como na realidade verificamos que é. A par do temperamento enérgico e decidido, que o narrador menciona, por altura da sua introdução na história, o destino da velha criada surge associado, desde o primeiro instante, ao do velho cirurgião, tendo por dever cuidar dele. A sua missão é afinal semelhante à de outras figuras femininas do léxico de personagens dinisiano.

O facto de possuir alguns tiques, que o narrador se esforça por acentuar, mencionando-os concretamente, é um outro aspecto que, do nosso ponto de vista, confirma a ideia do pioneirismo da escrita literária dinisiana, concretamente através da criação destas figuras. Sentindo a necessidade de criar os tipos sociais, emprestando assim maior

[162] Numa longa intrusão, o narrador pronuncia-se muito favoravelmente acerca da cozinha portuguesa e das velhas tradições nacionais neste campo, *As Pupilas*, pp. 104 - 105. A excessiva dedicação dos padres à comida é outro aspecto que a narrativa põem em evidência, através da atitude crítica de João Semana, implícita em alguns diálogos com o Reitor. Existe ainda outra criação do romancista, figura igualmente caricata, a qual ilustra este aspecto. Trata-se do procurador-geral da Casa Mourisca, Fr. Januário.

verosimilhança ao romance de costumes e de actualidade que cultivava e revelando, ao mesmo tempo, a forte intencionalidade mimética que continham, o romancista é confrontado com alguns impasses e hesitações próprios de quem trilha um caminho novo e não tem portanto, modelos a seguir. Assim, muito embora Joana seja alvo de um modo de caracterização indirecta, dado que somos quase sempre confrontados com o seu desempenho em cena, por vezes, o narrador deseja prestar outros esclarecimentos, no sentido de reforçar traços da figura, ainda que a mesma informação possa ser considerada pouco pertinente e, por vezes, até pouco natural. Tal é o caso do que sucede na cena em que dialoga com Margarida e em que desabafa sobre o comportamento de Daniel:

> Neste ponto [da conversa], a Sra. Joana fez *um gesto muito seu*: fungou ruidosamente, torcendo o nariz, fechando o olho esquerdo e prolongando o lábio inferior - conjunto de sinais fisionómicos, *que valia um discurso*. (*As Pupilas*, p. 157).

Carácter franco e sincero, tal como a amizade que a une ao seu patrão, Joana empenha-se verdadeiramente no seu bem estar, protegendo-o dos excessos de trabalho, a que a profissão o obriga, como nos é dado perceber na cena em que tendo o almoço pronto, realiza subitamente que, se não usar de algum estratagema, corre o risco de vê-lo ir embora, para atender talvez mais algum doente. O diálogo que com ele trava é ainda elucidativo da capacidade de persuasão que possui, levando João Semana a proceder exactamente como pretende[163]. Por

[163] Conhecedor da luta interna que no momento se travava em João Semana, o narrador afirma que o mesmo «ia-se deixando convencer. Aproximara-se pouco a pouco da cadeira, hesitando ainda na aparência, mas no íntimo resolvido já»; um pouco mais adiante, Joana prossegue, com idêntica insistência, e muito perto de ver realizados os seus intentos: «[...] Não, então se é para comer de afogadilho, mais vale fazer primeiro a visita. Assim nem lhe presta o que come. Eu guardo o jantar, visto isso.», sabendo de antemão, como o confirma o narrador, que naquele momento o apetite de João Semana estava de tal modo aguçado, que já não conseguia resistir ao cheiro da sopa, pelo que foi

outro lado, o narrador, conhecedor como era até dos pensamentos do velho médico, não tarda em interpretar, com certo humor, os sentimentos deste em semelhantes circunstâncias:

> Tais estorvos, à hora do jantar, eram da maior impertinência para João Semana. Doente, que lhe quisesse fazer a vontade, não devia adoecer a hora tão crítica (*As Pupilas*, p. 102).

Foi ainda a 'dedicação fantástica' que sentia por João Semana, para usar a expressão do próprio narrador da história, que a levou, de início, a ver em Daniel um rival do velho cirurgião. O mal estar passageiro que experimentou relativamente à presença de outro médico na aldeia só se desfez quando se encontraram. A forma como a instância narrativa se encarrega de transmitir esse constrangimento reforça a lealdade do carácter da boa mulher. Todavia, em virtude do 'poder das antigas afeições' que a ligavam a Daniel, esse mal-estar desfaz-se. A recordação do menino, que subitamente a presença de Daniel nela avivou, suplantou todas as dificuldades iniciais, que nos faziam supor que a conversa entre ambos não ia decorrer da melhor forma possível.

O retrato desta figura só fica completo depois do encontro que tem com a beata da aldeia e do qual resulta a percepção do antagonismo profundo que as separa. Os traços do carácter, quer de uma, quer da outra, são corroborados indirectamente através da actuação de ambas , quando se encontram na loja do tendeiro. Neste momento da narração, a beata procura difamar Margarida, incriminando-a face aos acontecimentos em que havia sido envolvida. Do diálogo travado e da carga emocional que as palavras de Joana transmitem, evidencia-se o

---

completo o êxito da táctica, para usar ainda as suas próprias palavras, *As Pupilas*, pp.104 - 105.

conhecimento e a confiança que deposita na pupila mais velha, bem como o seu génio intempestivo[164].

[164] «Mas na verdade que lá custa a uma pessoa estar a ouvir semiscarúnfias destas a porem a baba na fama de uma rapariga, de quem um só cabelo da cabeça vale por todas as beatas fingidas desta terra, [...] e por o tal padre também», *As Pupilas*, p. 248.

A beata

É num tom claramente depreciativo que o narrador se refere a esta figura, por quem nutre uma antipatia profunda. O retrato que elabora desta que considera ser uma "famigerada vergôntea deste viveiro de aspirantes a santas, que se estava organizando na aldeia" (*As Pupilas*, p. 244) reitera a opinião que a seu respeito formula.

Começando pela descrição física, a imagem que dela sobrevem é a de uma mulher feia, um ser desprezível, até do ponto de vista da indumentária usada. O mesmo retrato, introduzido no fim do romance, altura em que se dá a sua primeira e única (mas sintomática), intervenção em cena, repousa numa série de traços fortemente negativizados. A narração retrata o momento em que aparece na loja da família dos Esquinas, com a intenção firme de comentar, os acontecimentos desenrolados no quintal das duas irmãs. A forma como o narrador se lhe refere, nega-lhe qualquer hipótese de regeneração, o que, aliás, condiz com a natureza do tipo social, no qual não se verificam, regra geral, alterações, como já vimos.

> Era uma mulher *cor de cera*, muito *macilenta*, de *olhos meio fechados* e *sorriso de beatitude* nos lábios. Usava o cabelo curto, penteado para diante da testa, a qual ficava coberta por ele até às sobrancelhas; cingia-lhe a cabeça um lenço branco, posto à maneira de barrete; sobre o primeiro, outro de *cor escura*, atado por baixo da barba e puxado para diante até deixar-lhe o rosto *como no fundo de uma gruta*, [...] (*As Pupilas*, p. 243, sublinhados nossos).

A caracterização da indumentária revela-se importante na construção da imagem da beata, na medida em que a cor escura das suas vestes reforça o obscurantismo fanático em que vive, como se fosse um prolongamento da sua interioridade, também ela negra, tal como o narrador nos pretende fazer pensar. Também a forma como chama a atenção para o "comprido rosário", símbolo dos "preceitos de devoção

absurda" e das "falsas doutrinas", apregoadas por "gordos missionários" atesta o ponto de vista da instância narrativa neste domínio específico.

Na segunda crónica de aldeia que escreveu, o romancista apresentou-nos uma criação congénere à que retratou em *As Pupilas*. Não obstante uma certa afinidade de intenções que conduziram os narradores das duas história à abordagem de um assunto algo polémico, o retrato da segunda beata dinisiana revelou-se mais elaborado e com maior projecção, no âmbito do universo diegético da narrativa a que pertence. Trata-se da Sra. Catarina do Nascimento de S. João, de seu nome completo (e, intencionalmente, complexo), "ardente prosélita destes apóstolos de fé duvidosa", segundo o narrador (*A Morgadinha*, p. 83) [165].

O barbeiro

Representa própria personificação do ideal de barbeiro, segundo revela o narrador, numa perspectiva irónica. Na verdade, é-nos dado perceber, através da sua única intervenção, que a referida figura demonstra pouco entusiasmo pela profissão que exerce, parecendo, antes pelo contrário, sentir o apelo 'ao exercício' da medicina, de forma mais intensa. Este é o aspecto que fundamentalmente ressalta na cena em que se festeja, em casa de José das Dornas, o regresso do filho médico. Por outro lado, o facto de fazer parte daquela reduzida comitiva de boas vindas a Daniel, mostra também, embora indirectamente, o prestígio e a respeitabilidade de que este tipo social gozava no meio aldeão equiparável até ao de padre e ao de médico.

[165] A intervenção dos missionários manifesta-se também na esfera do poder político, ou seja, quando se opõem à aceitação da lei, que estabelecia que os enterros deveriam passar a fazer-se em cemitérios e não em igrejas, por questões de higiene pública fundamentalmente (cf. *A Morgadinha*, cap. xxii). Já em *As Pupilas*, o narrador referia a acção nefasta dos missionários: «Imbuindo o espírito das mulheres de preceitos de devoção absurda, afastam-nas [...] do lar doméstico, para as trazer ajoelhadas pelos confessionários e sacristias; com uma brava eloquência perigosa para quem não tiver o senso preciso para a achar ridícula [...]», *Idem*, p. 243.

Eis a imagem desta caricata figura, 'o colega de contrabando' na perspectiva de Daniel, na introdução que o narrador dele faz:

> O barbeiro entrou risonho, cerimoniático, afável, modesto, penteado, felino [...] todo mesuras, todo senhorias, todo humildades, todo delicadezas velhacas. (*As Pupilas*, p. 79).

O sacristão

Introduzido primeiramente em conversa travada entre a Sra. Teresa e uma comadre, na qualidade de potencial partido da menina Francisca, o sacristão é apresentado como o seu outro pretendente. Figura perfeitamente secundária, é fraca a sua intervenção na história. A sua esfera de acção está por assim dizer circunscrita à loja do tendeiro, onde ficamos a saber que aparece, de vez em quando, para a visitar, segundo informação do narrador, ou ainda para se entregar, com algum ânimo, aos falatórios da aldeia. A forma remediada como vivia, coloca-o em desvantagem nítida relativamente a Daniel e por isso é caracterizado como uma figura habitualmente enciumada, vil e despeitada.

Só bastante mais tarde, já perto do desfecho da história, o sacristão é apresentado por meio de uma dramatização cénica. No entanto, a sua actuação em nada vem alterar o curso dos acontecimentos, os quais se precipitam, nesta fase da história, para o desenlace final. Apesar de tudo, esta intervenção única é decisiva para a caracterização do tipo que o sacristão representa, dotando-o de traços particulares e por conseguinte de uma autonomia própria. Todo o desempenho do sacristão reitera a perspectiva do narrador previamente enunciada a seu respeito:

> Era este sacristão um rapaz de cara rapada, e tipo de velhacaria, sempre em olhares e suspiros diante da menina Francisca, em quem estes sintomas de afecto não encontravam demasiado agrado. (*As Pupilas*, p. 237)

Esta mesma figura foi recriada com algum engenho e originalidade num dos filmes que ainda nos ocuparemos; a mesma narrativa fílmica sugere inclusivamente o relevo que a figura não tem na narrativa literária.

2.2.3. Personagens secundárias

Pedro

O relevo da figura do irmão mais velho de Daniel é claramente subalternizado relativamente a este e também comparativamente ao protagonismo de que gozam as duas irmãs, com particular ênfase para o caso de Margarida. Várias são as técnicas adoptadas para que de tal nos apercebamos. Destacamos, por exemplo, o reduzido número de vezes em que Pedro aparece em cena, resumindo-se a sua intervenção ao episódio da desgarrada com as lavadeiras, o mesmo em que faz a corte a Clara, à cena da desfolhada, intervindo por assim dizer como simples figurante, compondo o cenário local, e, finalmente, ao momento chave a partir do qual os acontecimentos se precipitam para o desenlace final, a partir do episódio da entrevista nocturna.

A simplicidade do seu retrato psicológico, a passividade do desempenho que lhe foi confiado na história, a par da predominante caracterização directa, que a seu respeito o narrador empreende, e, ainda, o facto de a narração não vir encontrá-lo no tempo diegético da infância, tal como sucedeu com Margarida e Daniel, são aspectos que, entre outros, fazem de Pedro uma personagem de relevo bastante inferior relativamente aos dos restantes protagonistas. As próprias apresentações iniciais de que é alvo, constantemente a cargo da instância narrativa, elucidam, pois, a sua projecção, enquanto personagem secundária no desenrolar dos acontecimentos.

Num dos primeiros momentos da história, o narrador tecendo uma biografia da família do lavrador José das Dornas, em que procura explicar os antecedentes que enquadraram o crescimento dos dois rapazes, faz-lhe naturalmente referência. Esse retrato inicial, fixa-se na criança que Pedro foi, e constitui-se por inferência sistemática de traços antagónicos, relativamente a Daniel como já vai sendo habitual. As divergências entre os irmãos são profundas, desde o primeiro momento em que o narrador procede a um tipo de caracterização paralela, ocupando-se ora de um, ora de outro, tal facto torna-se evidente. A mesma caracterização assenta numa compleição física antagónica, a par de uma vocação profissional distinta e já claramente demarcada.

> Pedro era, de facto, o tipo da beleza masculina [...] A organização talhara[-o] para a vida de lavrador e parecia apontá-lo para suceder ao pai no amanho das terras [...] Assim o entendera José das Dornas, [...] preparando-o para um dia abdicar nele a enxada, a fouce, a vara, a rabiça e confiar-lhe a chave do cabanal, [...] (*As Pupilas*, p. 6).

Procedendo de uma forma que poderíamos classificar de exaustiva, o narrador constrói o retrato físico do rapaz quando garoto, por meio de uma analepse da infância. Depois do que ficou dito na apresentação inicial da figura, pouco mais restaria acrescentar no decorrer da narração. É o que efectivamente verificamos suceder, já que as restantes cenas em que Pedro surge, servem apenas para corroborar os principais traços que o constituem, tais como a relação harmoniosa que se estabelece entre ele e o meio circundante, com relação à família e, com relação à comunidade, ou seja, a vocação que desde cedo manifestou para a vida e trabalho no campo não oferece dúvidas desde o primeiro instante em que foi apresentado ao leitor.

A robustez física de Pedro é comparada à do pai, de forma reiterada, enquanto o retrato de Daniel, ao invés, se aproxima, pelos traços físicos que nele confluem, à constituição débil da mãe:

> Ver o pai era vê-lo a ele; a mesma expressão de franqueza no rosto, a mesma robustez de compleição, a mesma excelência de musculatura, [...] apenas um pouco mais elegante, porque a idade não viera ainda exagerara curvatura de certos contornos [...]. Conservava-se ainda correcto aquele vivo exemplar do Hércules escultural. (*As Pupilas*, p. 6)

Os traços que permanentemente se evidenciam em Pedro são, em suma, uma constituição física perfeita e o apego ao trabalho e à terra. É neste sentido que deve ainda ser considerada uma personagem transparente[166], já que podemos ter dele uma percepção imediata da sua interioridade, uma natureza simples e descomplicada. É por este motivo que dificilmente o encontramos em situação de meditação, ou em momentos de recolhimento propiciadores à auto-análise.

Diferentemente da caracterização de Guida e de Daniel, cuja vivência começa na verdade no período da infância, Pedro é introduzido na história já na idade adulta, constituindo a breve analepse ao passado, accionada pelo narrador, um procedimento tecnico-discursivo cuja intenção é explicativa, para além de, em nome da verdade da narração, objectivo que a ficção realista e naturalista perseguem, a configurar de forma mais verosímil. O narrador chama propositadamente a atenção para o momento da apresentação formal da figura[167], o qual ocorre somente no capítulo sétimo da narrativa, procurando justificar o papel secundário relativamente ao do irmão, alega que tendo a infância de

[166] Veja-se a este propósito B. Hochman, *Op. Cit.*, p. 125 ; note-se que é diferente a acepção em que V. Jouve emprega o termo. Na abordagem que este faz da personagem enquanto efeito da leitura considera que as personagens transparentes são aquelas cujos pensamentos o leitor conhece e que solicitam um tipo de abordagem afectiva, cf. *Op. Cit*., pp.176 e segs.

[167] «[...] vamos chamar ao primeiro plano da cena uma personagem que, contra os seus direitos de primogénito, temos até agora deixado oculta na penumbra dos bastidores. Falamos de Pedro, o filho mais velho de José das Dornas.», *As Pupilas*, p. 33. O retrato de Pedro feito pelo narrador, com bastantes pormenores e intrusões, prolonga-se até à p. 36, a partir da qual a caracterização procede de forma indirecta, sendo o leitor confrontado com a cena em que o rapaz faz a corte a Clara, que se encontra a lavar no rio, na companhia de um grupo de mulheres.

Pedro sido bem mais atribulada, em consequência da vida na lavoura, é por isso mesmo, menos digna de figurar num romance. Todos estes procedimentos tematico-discursivos colocam a personagem nitidamente num segundo plano.

A construção do retrato de Pedro prossegue, por parte do narrador, sem nunca perder de vista o termo de comparação - que é Daniel - à custa do qual resulta, aliás, a própria imagem do filho mais velho de José das Dornas. À semelhança do que verificamos acontecer no cinema, em que a montagem paralela de cenas funciona como uma forma de impulsionar o avanço da acção, ao mesmo tempo que acentua as relações de semelhança ou de diferença entre as cenas assim confrontadas e as personagens envolvidas, também o romancista procedeu a um tipo de caracterização paralela, dizíamos, que serve do nosso ponto de vista intencionalidade semelhante:

> Enquanto que Daniel estudava o latim, [...] e se distraía [...] conversando a sós, no monte, com Margarida, Pedro trabalhava, dormia ou brincava [...] com os rapazes da sua idade, sem sentir outras aspirações, e achando-se até pouco à vontade junto das mulheres com quem nem sabia conversar. (*As Pupilas*, p. 33)

Resumindo em linhas breves a rotina de vida do rapaz até cerca dos dezassete anos, o narrador detém-se um pouco mais demoradamente nos dezoito, para assinalar uma mudança ocorrida no temperamento de Pedro, nomeadamente a tendência para o convívio com ao sexo oposto, o qual foi-se acentuando nele, tornando-o mais receptivo e sociável (cf. *As Pupilas*, p. 34).

Após uma elipse de dez anos, o narrador apresenta-nos finalmente o retrato do homem adulto, salientando a mesma compleição física exuberante que se adivinhava já da infância: vigoroso, sadio, de belas cores e músculos invejáveis (*As Pupilas*, p. 36). Nele se manifestam todas as características para as quais a instância da narrativa havia

chamado a atenção, em criança primeiro, e adolescente depois, ou seja, a dedicação à lavoura, o entusiasmo pelo trabalho e a integração perfeita no modo de vida da pequena comunidade rural. O enquadramento fácil da figura relativamente ao meio é-nos confirmado, de forma recorrente, na adesão sistemática às tradições populares e aos rituais festivos, próprios do campo, nos quais participa sempre.

A primeira cena em que vamos encontrar Pedro, e que supostamente retrata o momento em que começa a fazer a corte a Clara, ao mesmo tempo em que corta o milho, actividade que, segundo o narrador, o ocupava de momento, responde com idêntica prontidão às cantigas, para o qual o desafiavam as raparigas, que estavam do outro lado do rio, lavando a roupa, e entre as quais se encontrava, naturalmente, Clara. O próprio cenário, através das características rústicas que o narrador salienta, corrobora essa sintonia perfeita que presenciamos existir entre Pedro e a paisagem circundante[168].

As afinidades que se manifestam entre Clara e Pedro passam precisamente por essa forma simples como vivem a rotina rural do pequeno meio aldeão e que o discurso repetitivo do narrador acentua. A adequação e o gosto com que executam as tarefas laborais que lhes estão confiadas, aproxima também estas duas personagens no gosto que experimentam pelo trabalho, e que, por exemplo, no caso de Daniel, já não pode tão obviamente ser assinalado.

A propósito da transformação sofrida por Pedro, que atrás referíamos, a instância narrativa parece querer, a dada altura, interpelar directamente o leitor, quando na verdade o faz apenas relativamente a

[168] Veja-se a este propósito a descrição, feita pelo narrador, da ponte de pedra rústica, com dois arcos romanos, a qual enquadrava o rio, deixando perceber, no plano abaixo, o grupo de lavadeiras " de joelhos sobre as poldras", *As Pupilas*, pp. 36 e segs.

um destinatário intratextual da narrativa[169]. Trata-se neste caso de uma forma de acentuar o próprio acto da narração.

Pedro funciona pois como a vítima do comportamento instável e inconsequente do irmão e também da imaturidade do temperamento da sua noiva. Ele nada pode fazer para alterar o rumo dos acontecimentos uma vez que, sendo absoluta a confiança que depositava naqueles com quem mais proximamente convivia, trata-se, aliás, de um dos principais traços do seu carácter, Pedro nunca chega a aperceber-se da situação que a pouco e pouco vai envolvendo o irmão e a própria noiva. Apenas na própria noite da ocorrência, passando pela porta do quintal das raparigas, e julgando ouvir vozes, que vindas do interior lhe pareciam familiares, só então, dizíamos, se apoderou dele um sentimento estranho, de ciúme, que até então desconhecia. O mesmo sentimento é confirmado por Clara, que dá provas de efectivamente o conhecer atalhando à irmã que: «Pedro não é homem para se finar por ciúmes só por ver receber ou dar um abraço, em noite de esfolhada.» (*As Pupilas*, p. 167).

A simplicidade de Pedro, que é genuína, reforça a imagem do homem bom que o romance pretende veicular, e, de modo geral toda a ficção dinisiana, tornando-o um vector importante de transmissão da ideologia dinisiana. Trata-se ainda uma personagem que autoriza maior previsibilidade do que, por exemplo, Daniel ou mesmo Clara. Em virtude da linearidade do temperamento que o caracteriza, torna-se uma figura sólida, estável, de constituição inalterável, sem grandes projectos ou ambições, que não sejam aqueles que o imediatismo da sua vivência formula.

[169] «Querem saber como principiou nele a transformação a que aludo? Tudo veio naturalmente [...]», *As Pupilas*, p. 34. Este destinatário dentro da narrativa, é normalmente designado por narratário, ou seja, no âmbito do universo diegético, representa a entidade a quem o narrador se dirige.

Pedro representa uma constante no percurso de sentido desta ficção e é por isso também que devemos considerá-lo uma personagem plana; o seu comportamento não sofre alterações, que não possam ser previstas pela sua própria maneira de ser. Embora seja apresentado, fundamentalmente, como uma personagem de carácter simples, absolutamente oposto ao do irmão, destituído por assim dizer de densidade psicológica, Pedro demonstra em determinados momentos que se a 'vida' o surpreende negativamente, ele sabe como deve reagir.

No momento em que, é levado a desconfiar do irmão e, indirectamente, de Clara, perante factos concretos, que são colocados diante de si, Pedro explode numa reacção violenta, acompanhada de transfiguração exterior e interior: segundo o narrador, torna-se 'terrível', 'sinistro' e intempestivo, traços que vêm substituir um recorte temperamental usualmente tranquilo e pacífico. Ferido no seu amor próprio, o ciúme e a desconfiança apoderam-se dele, roubando-lhe a lucidez de raciocínio. A instância narrativa chega mesmo a apresentar os factos como se admitisse a possibilidade de entre ambos ocorrer uma luta fratricida. o que efectivamente não se verifica. A transfiguração física reforça então a alteração do estado de espírito de Pedro. Uma vez mais, é o narrador quem actualiza o retrato "do pobre rapaz":

> [...]levou *maquinalmente* a mão ao gatilho da espingarda e ficou à espera, [...] era *terrível o* seu *olhar* naquele momento!
> [...] passavam-lhe pelos olhos *como que nuvens de fogo*. Correu para este visitador nocturno com a *impetuosidade*, de que o animava a *raiva* e, apontando-lhe ao peito a espingarda, *gritou com um rugido aterrador* [...] (*As Pupilas*, p. 207, sublinhados nossos).

Álvaro

Figura de apagada intervenção na história, julgamos que a sua presença se justifica, em parte, pela necessidade de explicar a cultura 'intelectual' adquirida por Margarida, cuja vontade de saber lhe havia sido

incutida precisamente pelo velho mestre, tendo pertencido a este os seus primeiros livros de estudo. Foi também Álvaro que despertou nela a vontade de ensinar. Sob outro ponto de vista, é a pobreza em que vive que permite às raparigas, ao pároco e ainda a João Semana o exercício da caridade, num espírito de entre ajuda fraterna, que o romancista procurou evidenciar em toda a sua.

É o narrador, através da sua omnisciência, quem constrói o retrato do passado de Álvaro através de uma analepse ao passado. Tendo deixado a aldeia ainda criança, foi viver para a cidade, de onde regressou, muitos anos depois, completamente pobre. Referindo-se-lhe como sendo um 'desgraçado', no momento em que a história vem encontrá-lo, a instância narrativa resume, em poucas linhas, a sua 'longa história'. Eis como organiza essa informação num breve sumário: «Um dia acolheu-se à aldeia, a viver vida de privações e de miséria, um destes desgraçados, [...]» (*As Pupilas*, p. 48). Esta compressão textual[170], que se traduz numa apresentação acelerada dos acontecimentos, é usual na configuração de personagens de relevo secundário, tornando-se um dos modos de a narração relativizar a sua importância[171].

Os adjectivos que conotam a penúria da vida actual de Álvaro derivam de áreas semânticas próximas, tais como 'desespero', 'infelicidade', 'pobreza' ou ainda 'desgraça'. O retrato do velho mestre fica completo com a descrição, uma vez mais a cargo do narrador, da casa onde vive, a qual funciona como uma extensão metonímica da personagem, corroborando todos os atributos que a configuram - "[Era] uma das casas de mais miserável aparência que havia naquele lugar. O

[170] A expressão é utilizada por S. Rimmon-Kenan, *Op. Cit*., p. 53 e segs.

[171] Recorde-se a forma como é vivido o passado dos protagonistas, nomeadamente através do tempo diegético da infância propriamente dito, sendo o mesmo período da vida dos protagonistas tratado com algum pormenor.

interior [...] não contradizia o aspecto de fora. Era uma casa de pobre" (*As Pupilas*, p. 71).

Ainda relativamente a esta personagem, devemos acrescentar que ela é a única que parece conhecer o segredo de Margarida, isto é, a razão de ser da sua tristeza e melancolia, muito antes de outras, tais como o reitor e a própria irmã, os quais só mais tarde acabam por se aperceber dos motivos que a rapariga escondeu sempre de todos. A idade avançada, a par do conhecimento que tem da vida, aliada à capacidade de observação, fazem de Álvaro uma presença respeitável e única neste universo diegético, eventualmente só comparável à figura de outro ancião, cuja presença se impõem de forma igualmente respeitável - o Tio Vicente -, o ervanário de *A Morgadinha*.

E finalmente, saliente-se uma vez mais a ideia de que a personagem é efectivamente uma categoria de relevo no âmbito da ficção dinisiana. É em torno dela que se estrutura, a nosso ver, a própria narrativa, não obstante a maior ou menor projecção com que foram configuradas.

São, ainda, vectores importantes de transmissão de ideologia e de subjectividade. O romancista apoiou-se nestas criações, 'filhas da sua imaginação', para fazer valer a intenção didáctica e moralizadora, que na verdade subjaz não só aos romances, mas a toda a sua escrita literária. Parece-nos oportuno, lembrar a este propósito, o juízo formulado por H. Buescu:

> Persuasivamente porque didacticamente, Dinis propõe um *mundo a fazer* que considera possível e até bem provável; um mundo de que, na sua óptica, a utopia está longe, porque está justamente ao nosso lado e ao nosso alcance. A censura, tantas vezes produzida, de um idílio a resvalar para a idealização, para a utopia e a falta de conformidade com o real é, a meu ver, supremo paradoxo de leitura em relação ao universo textual de

> Júlio Dinis: se ele escreve sabendo que esse mundo não existe ainda, pelo menos de forma sistemática, o certo é que escreve também porque acredita na viabilidade próxima dessa existência.[172]

Criteriosamente construído, apesar do número elevado de elementos que o constituem, o léxico de personagens dinisiano, a par de acentuada homogeneidade de opções estetico-ideológicas accionadas pelo narrador, remete para num momento de pioneirismo, revelador da maturidade literária alcançada pelo romancista. O empenho que Júlio Dinis pôs na configuração deste elemento importante da narrativa, de que alguns dos seus escritos de reflexão estetico-doutrinária são testemunho, revela que a questão foi longamente ponderada, e mesmo, ensaiada em escritos que ficaram incompletos e que podem ser considerados preparatórios da sua ficção romanesca. De igual modo, também a forma como projectou a constituição da interioridade de determinadas personagens é bem elucidativa de que Júlio Dinis não tratava os assuntos de afogadilho, nem perfilhava tão pouco pontos de vista ideologico-discursivos convencionais.

[172] H. Buescu, «Ler Júlio Dinis», *Op. Cit.*, p. 64.

PARTE III

REPRESENTAÇÕES FÍLMICAS

1. O DISCURSO FÍLMICO: UM SISTEMA SEMIÓTICO DIFERENTE

> Eu tenho por costume procurar ler, através das obras, os pensamentos dos autores; [...] toda a minha atenção se fixa nas personagens que o autor parece tratar mais do coração. É a essas que ele encarrega de exprimir os seus próprios sentimentos; é pois nas acções e nas palavras destas que eu procuro descobri-los. (Júlio Dinis)

> 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. (Leitão de Barros)

1.1. Contar *mostrando* - a significação da imagem visual

Ainda que se trate de *As Pupilas do Senhor Reitor*, não podemos em boa verdade julgar tratar-se da mesma obra aquela que lemos no romance escrito por Júlio Dinis e a que vemos nos filmes, de que nos ocuparemos.

Muito embora o cinema apresente *grosso modo* algumas convenções comuns à literatura, e ao romance em particular, tais como sejam as categorias do discurso, o tempo, o modo e a voz (salvaguardadas as diferenças que existem e que são consideráveis), ou ainda as personagens, os acontecimentos que as envolvem e os diálogos

que entre si travam, não podemos deixar de considerar o cinema como um sistema semiótico complexo, bastante diferente do literário.

Mesmo que os diálogos sejam transpostos com a maior fidelidade possível do romance para o filme, mesmo que as personagens correspondam inteiramente à descrição dada pelo narrador da ficção literária, para mencionar apenas estes dois aspectos, a percepção que o espectador tem do filme, da história e das personagens que nele figuram, relativamente à que o leitor tem do romance, é forçosamente distinta, porque nem uma descrição literária deve ser considerada um quadro, no sentido pictórico e visual do termo, nem o inverso é verdadeiro[1].

Na década de sessenta Barthes chamava a atenção, para o facto de a obra literária compreender elementos não pertencentes especificamente ao domínio da literatura, como seja por exemplo certa forma diegética:

> [...] citarei pelo menos um, porque o desenvolvimento das comunicações de massa permite encontrá-lo hoje de modo incontestável, nos filmes, nas bandas desenhadas [...], noutros lugares que não o romance: é *a narrativa, a história, o argumento*, aquilo a que Souriau chamou, a propósito do filme, a diegese. Existe *uma forma diegética comum* a artes diferentes, [...]. No entanto, perante o elemento de efabulação que partilha com outras criações, a literatura possui um elemento que a define especificamente: a sua linguagem; [...][2]

[1] Não cabe, todavia, no âmbito deste trabalho, a problematização de questões tão vastas e complexas como as que resultam do confronto da Literatura com o Cinema; existe já uma bibliografia considerável sobre o assunto, figurando alguns títulos nas referências bibliográficas. Circunscrevemo-nos ao estudo da personagem nos filmes realizados a partir da ficção de Júlio Dinis, recorrendo apenas àquelas categorias da narrativa que directamente a constituem, tal como procedemos anteriormente no capítulo dedicado à análise da personagem romanesca.

[2] R. Barthes, «A análise retórica», In *O Rumor da Língua*, Lisboa, 1987, p. 105 (sublinhados nossos).

Estamos pois perante dois tipos distintos de discurso,[3] que utilizam diferentes linguagens, uma de natureza verbal, que encontra na palavra a sua expressão e conteúdo, a outra fundamentalmente icónica, que tem na imagem o principal veículo de transmissão de conteúdos. Reportam-se todavia em face de uma adaptação a uma forma diegética comum.

O parecer que em seguida transcrevemos é de V. Nemésio, um romancista que esteve sempre atento à questão complexa da transposição do romance para o ecrã:

> Não sou cineasta, nem sequer cinéfilo, - pois creio que para se ter direito a este título é preciso estar pelo menos duas horas por noite às escuras e ter em dia os signos e constelações de Hollywood. [...] Creio que o verdadeiro romance cinematográfico tem de ser concebido fotogenicamente e escrito em celulóide[...][4].

No seu entender, os realizadores precisavam de ir buscar algum ponto de partida para a ficção cinematográfica, daí o recurso aos romances. Quanto ao resultado obtido, o filme, refere-se-lhe como sendo mais recriação do que propriamente de transcrição do modelo literário que lhe esteve na origem. defendendo que a versão cinematografada se traduz numa proposta que é diferente do romance literário - há sempre variantes de situações, incidentes alterados, omitidos ou acrescentados -, conclui que o cinema deve ser capaz de interpretar, em linguagem cinematográfica, uma ficção literária, mas "respeitando [o] livro como integridade acabada", ainda que recorrendo, inevitavelmente, a meios

---

[3] Veja-se a este propósito a oposição discurso /história, C. Reis, A. C. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 3ª ed., pp. 189 e segs.

[4] Consiglieri Sá Pereira, «Os grandes inquéritos do *Animatógrafo* - Quais os romances portugueses próprios à adaptação cinematográfica?, *Animatógrafo*, 2ª série, Lisboa, nr. 9, 6 de Janeiro de 1941, pp. 9, 15; de entre os autores que foram chamados a participar neste inquérito, podemos destacar Aquilino Ribeiro, Júlio Dantas, Ferreira de Castro, Gaspar Simões e de Agostinho de Campos, o qual sugere também que se faça a adaptação do romance de Eça *A Cidade e as Serras*. Segundo V Nemésio, a escolha deverá recair sobre *As Pupilas* e sobre *Amor de Perdição*, filmes efectivamente realizados na data em questão.

próprios. Os filmes produzidos a partir de *As Pupilas* respeitaram substancialmente estes pressupostos e, por isso, garantiram no seu tempo salas cheias: “De mais a mais, que se pode esperar de tão frágil romance, senão uma espécie de filme-opereta?”[5]

Quando recordamos momentos de um filme ou de um romance, a primeira evidência que se impõe é a memória que guardámos desta ou daquela personagem e só então recordamos a intriga. Este foi outro aspecto que nos levou a ponderar sobre a natureza da personagem fílmica[6], em virtude de reconhecermos a sua importância no contexto da ficção fílmica, tal como o que havíamos verificado relativamente à personagem romanesca. Os dois tipos de imagens são todavia (e necessariamente), diferentes.

Ao sermos confrontados com uma imagem fílmica, realizamos de forma mais ou menos consciente, que representa uma selecção determinada do espaço da história, circunscrita num determinado enquadramento rectangular, com dimensão própria. Contudo, à medida que os acontecimentos se sucedem, temos tendência a esquecer esse enquadramento, que assim vai cedendo lugar à memória que nos fica, antes, das personagens e da intriga, que é o mesmo que dizer da própria história.

Comparando a imagem da ficção literária com a sua congénere fílmica, S. Chatman concluiu que a primeira é 'de natureza figurativa e

---

[5] *Idem*, p. 11.

[6] Os termos fílmico e cinematográfico, embora afins, são empregados em acepções diferentes. Assim o fílmico está englobado no cinematográfico; trata-se de um conceito mais limitado, que assenta, segundo C. Metz, no pressuposto do discurso significante localizável. A semiologia do filme consiste precisamente na análise do facto fílmico, ou seja, estudar o texto e o discurso fílmico como qualquer outra semiologia. O fílmico comporta pois o filme enquanto texto, isto é, enquanto discurso significante e objecto da linguagem. O cinematográfico compreende o antes, o depois e o durante do filme; é também objecto de estudo para o semiólogo, pois consiste na abordagem de uma série de códigos (som, iluminação, cenários, ângulos de filmagem, etc.), os quais se combinam em discurso, cf.C. Metz, *Linguagem e Cinema*, São Paulo, 1980, pp. 11-12.

elástica', ou seja, somos simplesmente confrontados com o estritamente necessário para que possamos compreender a história no desenrolar da acção; no filme, porque estamos particularmente interessados em seguir os acontecimentos, os pormenores revestem-se de importância secundária. Além disso, o facto de qualquer visionamento, em circunstâncias normais, não permitir interrupções (a não ser a do intervalo tradicional, quando existe) e ser, ainda, condicionado por um tempo de duração limitado, impede que nos apercebamos de todos os pormenores representados no ecrã:

> Whereas in novels, movements and [...] events are at best constructions imaged by the reader out of words, that is, abstract symbols which are different from them in kind, the movements on the screen are so iconic, so like the real life movements they imitate, that the illusion of time passage simply cannot be divorced from them.[7]

A pobreza da imagem visual comparativamente à literária é uma questão para a qual chamaram a atenção estudiosos[8] diversos, no sentido em que aquela não necessita da cumplicidade do espectador para poder concretizar-se. O apelo à imaginação do leitor é, por isso, no contexto equivalente, mais intenso. A incompletude do retrato literário, por exemplo, obriga-o a proceder a empréstimos do mundo empírico, diversamente do que sucede no caso do retrato fílmico, cuja imagem, para além de imediata, se apresenta de forma integral e analógica. A imagem mental que o leitor concebe resulta de actividades realizadas no âmbito da percepção e da cognição, distintas das exigidas ao espectador, cuja passividade é, por isso, mais acentuada.

---

[7] S. Chatman, «What novels can do that films can't [...]», In W. J. T. Mitchell (ed.), *On Narrative*, London, Chicago, 1981, p. 126. Veja-se do mesmo autor, ainda, *Coming to terms*, *[...],* Ithaca /London, 1990, pp. 156 e segs.

[8] A propósito das condições de percepção da imagem visual e da imagem mental veja-se D. Cohn, *La transparence Intérieure [...]*,1981, pp. 41 e segs. e ainda V. Jouve, *L' effet - personnage*, P.U.F., 1991, pp. 41-44.

É verdade pois que a imagem da personagem fílmica não desperta o imaginário da mesma forma como o faz a da personagem de um romance. A decepção que experimentamos, não raramente, perante a imagem visual[9], de uma personagem ou de um espaço determinados, resulta, precisamente, do desfasamento que se institui entre a percepção imediata que temos e a imagem mental que havíamos construído ao longo da leitura. Partimos naturalmente do pressuposto que o espectador conhece o modelo literário que esteve na origem da película adaptada.

É verdade que, se o sentimento de desilusão se instala é porque o objecto que visualizamos não está à altura da ideia que dele formámos durante o processo da leitura[10]. O facto de não ter sido aquela a forma como imaginámos certa personagem reflecte a natureza da própria imagem, que justamente não se imagina, antes se vê e vê-se pelos olhos de outrem. A diferença está em que a imagem do filme é de natureza predominantemente óptica. Diferentemente dos objectos descritos num romance, aqueles que visionamos nos filmes, por exemplo, sendo imagens visuais, são perfeitamente determinados, pelo que, se essa representação concreta não corresponde à que concebemos na nossa imaginação, podemos experimentar algum desapontamento. É pois a imprecisão dos 'contornos' da imagem mental, perante a objectividade da sua congénere visual, que provoca o efeito de desilusão[11] no momento do confronto.

A sobresignificação da imagem literária é outra realidade que não parece suscitar dúvidas. A "intelectualidade" que a caracteriza, ou seja, o facto de tudo nela significar, resulta precisamente da sua fraca

---

[9] A propósito desta questão veja-se A. Hernandez Cardoso, «Da narrativa literária à narrativa fílmica», In C. Reis (coord.), *Leituras d' 'Os Maias' [...],* Coimbra, 1990, pp. 123-131.

[10] W. Iser, *The act of reading*, *[...],* 5ª ed., Baltimore /London, 1991, pp, 137 e segs.

[11] *Idem*, p. 138.

determinação objectiva. É verdade que, por exemplo, no retrato literário nenhum pormenor é dispensável, fazendo-se a sua construção progressivamente ao longo da leitura[12]. Se o leitor vai procedendo relativamente à construção da personagem, por meio de sínteses sucessivas, o mesmo não acontece pois com o espectador, a quem a imagem icónica se oferece imediatamente.

Alguns estudiosos das questões da narrativa, e, por conseguinte, também da narrativa fílmica, consideram que o cinema não descreve, mas simplesmente "mostra"[13]. Sabemos que a variedade e o número de objectos que a câmara pode mostrar é ilimitada; todavia, aquilo que capta aparece, desde logo, de forma 'pronta', não importa, por exemplo, que enquadramentos ou ângulos de filmagem tenham sido escolhidos para o efeito, nem a distância a que aqueles objectos foram filmados.

A forma do objecto, a cor, a textura são aspectos que desde logo são apreendidos, na sua totalidade e é por isto que o cinema, de forma muito própria, apresenta. Socorrendo-se de um número considerável de processos e técnicas, mais ou menos especializados, e que varia consoante a modernidade que o próprio cinema vai conquistando, apresentam-se ao realizador uma série de opções que poderá seleccionar para concretizar a descrição, ou melhor, a 'mostração', para utilizar o termo introduzido por A. Gaudreault[14]. Desde a iluminação, que se traduz em jogos de luz e sombra, aos tipos de montagem específicos, à escolha de planos determinados e de ângulos de filmagem, estamos, apenas, perante algumas 'ferramentas' de que o cinema dispõe, enquanto meio de expressão muito sofisticado e particular[15].

---

[12] V. Jouve, *Op. Cit.,* p. 44.

[13] S. Chatman, cf. *Supra*.

[14] Cf., A. Gaudreault, F. Jost, L*e récit cinématographique*, Paris, 1990, pp. 24-25.

[15] Veja-se a propósito da descrição e do tratamento do espaço S. Chatman, *Story and Discourse [...]* Ithaca /London, 1978, pp. 96 e segs.

Os objectos descritos verbalmente, dizíamos, só podem ser apreendidos progressivamente, à medida que a descrição se concretiza; O simples facto de o narrador da ficção literária incluir a referência a pormenores com a intenção de caracterizar um objecto - esses pormenores 'inúteis' a que Barthes[16] se referia na explicação do “efeito de real”, próprio da ficção narrativa -, é sinal evidente de que se aproxima um momento de descrição ou de pausa narrativa. Já no filme, por maior que seja, por exemplo, o número de planos aproximados, ou de pormenor, conjugados com um tipo de montagem sintética e particular, não podemos afirmar, com segurança, nem apenas tendo como base estes procedimentos, que foi intenção do realizador introduzir uma pausa descritiva (com todas as restrições que o conceito implica, no âmbito específico do discurso cinematográfico), ao invés de prosseguir simplesmente a narração dos acontecimentos[17].

Consoante a maior ou menor duração dos planos, no caso dos filmes, podemos inferir se estamos, ou não, perante um momento de descrição. Também por este motivo podemos afirmar que, só aparentemente, o filme pode pois ser destituído de intencionalidade narrativa. O número de planos relacionado com o mesmo objecto pode sugerir exactamente semelhante efeito. Efeito idêntico pode também ser conseguido através dos movimentos da câmara. Contudo, devemos acrescentar ainda que estes procedimentos só funcionam se unicamente articulados com outros; é muito pouco provável que, empregados separadamente, suscitem o efeito 'mostrativo' desejado.

[16] «O efeito de real», In *O Rumor da língua*, pp. 131-136.

[17] S. Chatman, *Op. Cit*., p. 220.

> [...] In its essential visual mode, film does not describe at all but merely presents; or better, it *depicts*, in the original etymological sense of that word: renders in pictorial form[18].

Assim, enquanto por um lado a palavra, como signo da expressão verbal de um conteúdo, designa, por outro lado, a imagem mostra. Aquilo que uma simples sucessão de palavras não consegue dar, nem de forma imediata, nem plena, como sejam, a expressão fisionómica de um rosto, a cor dos olhos, do cabelo, a estatura de uma personagem, ou a manifestação de certos traços de temperamento, não se verifica relativamente à imagem fílmica. A noção de simultaneidade, que se verifica entre o acto de percepção e o visionamento do objecto 'mostrado', é um dos inúmeros aspectos que distinguem o cinema enquanto sistema semiótico particular[19].

A identificação física de uma personagem no cinema está à partida assegurada, pelo menos no tipo de filme de narração clássica, aquele em que se inscrevem precisamente as fitas de que nos ocuparemos. O comportamento que manifesta, bem como os diálogos que profere, completam, tal como sucede na narrativa literária, a constituição da personagem também no filme.

Considerando que a imagem icónica mostra de forma exaustiva e completa, ou seja, «que o filme nos dá a plenitude, sem a especificidade»[20], Chatman concluiu que a mesma não compreende pontos de indeterminação, pelo menos na acepção em que R. Ingarden os definiu no contexto da imagem literária, sugerindo a participação efectiva do leitor na constituição da imagem mental que atrás mencionávamos. Por mais pormenores que se acrescentem

[18] *Idem*, p. 124.

[19] F. Vanoye, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, 1979, p. 88; o autor defende a posição de que todo o plano /enquadramento da imagem é por conseguinte descritiva.

[20] S. Chatman, *Coming to terms*, p. 39.

relativamente ao vestuário de determinada personagem romanesca, por exemplo, permanecem sempre ‘espaços em branco’ que ficam por preencher e que exigem uma cooperação estreita, mas intuitiva do leitor nesse sentido. Por isso, existe também uma maior cumplicidade da sua parte na construção da personagem romanesca, do que por parte do espectador na construção da personagem fílmica. Recordem-se as palavras de Chatman a este respeito:

> [...] The film image, as a sign or group of signs [...] *exhausts* the total potential of visible descriptive details. There is no "hole": the image is complete, of a single piece. [...] Film gives us plenitude without specificity. Its descriptive offerings are at once visually rich and verbally impoverished[21].

Contrariamente à imagem mental construída a partir da palavra, a sua congénere fílmica é conceptualmente pobre, mesmo se visualmente rica. Note-se, todavia, que se a personagem no ecrã não for também completada ou construída de modo redundante, por diálogos ou por qualquer outro aspecto, ou técnica no âmbito do especificamente cinematográfico, que torne perceptível a sua constituição, actuação ou intenções, podemos não conseguir reconhecer suficientemente bem esse momento 'de mostração', o qual por sua vez teria sido determinante no processo de caracterização da referida personagem.

Procedendo, pois, romance e filme de dois sistemas de enunciação distintos, não parece ser difícil aceitar que é grande o poder de expressão que atribuem à imagem icónica:

> [...] Because of its high iconicity, the cinema has left no scope for that imaginative activity necessary to the reader' s visualization of what he reads[22].

---

[21] *Idem*, p. 39.

[22] B. McFarlane, *Novel to film*, Oxford, 1996, p. 27.

É bem verdade que a construção do sentido do romance repousa, fundamentalmente, na palavra e/ou em grupos de palavras, que obedecem a uma linearidade sequencial, ou seja, para apreendermos o sentido de determinada cena ou acontecimento é preciso seguir a orientação de signos, muitas vezes ambíguos. Eles vão comandar, por sua vez, a linearidade da narrativa. Com a continuação da leitura, as ideias vão-se consolidando através, como já dissemos, de construções mentais de ordem retroactiva e proactiva que o leitor realiza.

O filme clássico, de natureza fundamentalmente narrativa, assenta também na referida linearidade, mas apenas enquanto resultado da função de causalidade, expressa em sequências de causa - efeito e de estímulos, entre os quais se contam a motivação do espectador. É por isso que não faz sentido ver um filme, fotograma-a-fotograma, já que o ritmo da imagem é irreversível, tal como lemos um romance, capítulo a capítulo.

Pode acontecer que parte da informação que percepcionamos directamente da encenação, tenha escapado à intenção inicial do realizador, em virtude das escolhas a que procedeu na orientação espacial seleccionada. Sabemos que o filme se projecta no espaço, muito mais do que o próprio romance, que constrói a sua história e a sua factologia no tempo. Com efeito, porque a imagem icónica é rica na variedade de pormenores que apresenta, os quais vão requerendo globalmente a nossa atenção (na medida em que normalmente não é autorizada a paragem da projecção, por exemplo), podem escapar ao espectador (como certamente escapam), aspectos particulares de determinado plano ou enquadramento. Sucede inclusivamente e com alguma frequência não vermos na imagem o que a narração pretendia que víssemos, quando a concebeu e até mesmo filmou, em virtude de o apelo à complexidade espacial no filme ser muito mais intenso e

globalizante do que o apelo à linearidade já referida. Este é um dos motivos por que McFarlane considera ser grande o desafio que se coloca ao realizador na concepção da encenação[23].

A propósito da perspectivação que o cinema faz do espaço, F. Stanzel, outro estudioso das questões da narratologia, com particular incidência, todavia, no campo do romance, afirmou que se, por um lado, o cinema tem facilidade suficiente no tratamento do espaço, em virtude da utilização da imagem visual que o reproduz de forma análoga, também tem, por outro, maior dificuldade na expressão da subjectividade das personagens, ou de qualquer outro tipo de sentimento ou conceito abstracto, característica que já não se verifica no romance.[24]

Se o espaço da história é, no filme, analógico, quer dizer literal é por isso que todos os parâmetros que com ele se relacionam devem ser claramente especificados[25], pressuposto este que qualquer narrativa verbal dispensa, uma vez que a recriação que faz do espaço desemboca na referida representação mental, fruto da construção do leitor.

Em suma, é fundamentalmente porque apresenta e mostra que o filme descreve, não sendo possível evitar semelhante tendência. Cada objecto que surge no ecrã, está, à partida, e em virtude do meio de expressão utilizado, saturado de 'adjectivos' da ordem do visual que o completam qualificando-o. Por isso Chatman sustenta que o ‘efeito de real’ de Barthes é intrínseco ao cinema e que o filme suscita uma intensa ilusão realista, em virtude do excesso de realidade que nele conflui e que

---

[23] I*dem*, p. 28.

[24] A propósito de os pontos de indeterminação não encontrarem paralelo no filme e de não poder omitir-se aqui informação sobre o espaço ou o retrato físico de uma personagem, o autor conclui que os romances em que predomina a focalização omnisciente são os que podem ser adaptados ao ecrã com maior facilidade, assegurando uma estreita proximidade com o original, cf. F. Stanzel, *A Theory of Narrative*, Cambridge, 1988, pp. 85 e segs.

[25] S. Chatman, *Story and Discourse*, pp. 96 e segs.; a propósito da definição de espaço na narrativa literária, cf. *Idem*, p. 104.

as próprias imagens veiculam[26]. Daí que muitos pormenores mostrados sejam até irrelevantes do ponto de vista da intriga.

A não obrigatoriedade do pormenor descritivo caracteriza, portanto, a narrativa literária, mas não a cinematográfica. Por isso, um filme não deve mostrar simplesmente que 'determinada personagem foi passear', por exemplo, uma vez que em torno deste pressuposto surge, num instante, uma diversidade de outros aspectos, tais como a necessidade imprescindível da localização espacial, do cenário, do vestuário que usa, da expressão fisionómica do momento e toda uma série de dados complementares, mas intrínsecos à natureza da imagem.

Inversamente, a ficção romanesca pode ser vaga, e até omissa, na caracterização que faz de determinada personagem. A narração pode, inclusivamente, se for essa a opção da instância narrativa, manter o leitor na ignorância da existência de certa personagem ou de qualquer outro aspecto ou acontecimento relevante para a intriga obedecendo a uma qualquer opção estratégica da narrativa. Lembramos que, por exemplo, a apresentação do filho mais velho do lavrador José das Dornas, em *As Pupilas*, no caso do filme silencioso, só se faz bastante tardiamente. A razão de semelhante escolha tem certamente que ver com a sua participação fraca no desenrolar dos acontecimentos e também com o tipo de caracterização a que é sujeito, em virtude de se tratar de uma figura secundária. O papel que lhe foi confiado não justificava com certeza que fosse apresentado antes, de acordo com a lógica estrita da narrativa.

Qualquer personagem que apareça no ecrã, directamente envolvida na acção, mas que não seja identificada e/ou apresentada previamente de alguma forma, quer por outras, quer por um narrador (não

[26] S. Chatman, *Coming to terms*, p. 40.

importa se em *voz off*[27]**,** ou se por meio de legendas, no caso do cinema mudo), transforma-se numa imagem vaga, indistinta e até mesmo destituída de significado, por mais atentamente que o espectador siga o filme. Chatman caracterizou por isso a indeterminação como sendo uma convenção unicamente da narrativa literária[28].

O facto de o cinema não descrever como o romance é um aspecto que diferencia, afinal, estes dois sistemas de enunciação distintos. É por isso que dificilmente pode aceitar a pausa descritiva, no sentido genettiano do termo; não é possível parar literalmente a acção do filme, para que a descrição aconteça. Algumas técnicas cinematográficas, tais como movimentos de câmara específicos ou a escolha de certos planos de enquadramento, tais como o *close up*, podem sugerir um momento de descrição, como efectivamente acontece; no entanto, não se trata verdadeiramente de descrição, nem no sentido literal, nem no sentido literário do termo.

1.2. A narração clássica: algumas categorias de relevo

Nos anos sessenta, C. Metz defendia que o filme não era uma linguagem, no sentido linguístico do termo, mas antes um outro tipo de sistema semiótico, com articulações próprias[29]. Todavia, na opinião de Chatman, aquele estudioso não conseguiu explicar, com clareza

[27] A narração em *voz off* remete para uma personagem que está fora do enquadramento, mas que se encontra num espaço contíguo ao do referido quadro, podendo o espectador escutar a sua voz, sem contudo ver essa personagem. Diferentemente o conceito de *voice over*, tal como o próprio termo sugere, remete para o enunciado verbal veiculado por um narrador invisível, situado em outro(s) espaço /tempo que não o(s) das imagens, cf. A. Gaudreault, F. Jost, *Op. Cit.,* p. 73.

[28] *Idem*, p. 41.

[29] C. Metz, «História /Discurso», In *O Significante Imaginário*, Lisboa, 1980, pp. 24 e segs.

suficiente, qual o contributo que os conceitos que tomou de empréstimo à linguística, como por exemplo, os de enunciação, história e discurso, entre outros, trouxeram, efectivamente, à narratologia fílmica. Por outras palavras, Metz não teria conseguido explicar de forma cabal e conveniente, em que medida o olhar mediatizador da câmara constituía efectivamente a narração, com base exclusivamente em teorias linguísticas[30].

D. Bordwell, cuja teoria sobre a narrativa fílmica Chatman[31], aliás, elogiou, alega, contrariamente a Metz, a não pertinência dos modelos e conceitos linguísticos, quando aplicados à análise do filme, enquanto enunciado, uma vez que não encontram equivalência no processo de enunciação fílmica: vejam-se as marcas do tempo, de lugar, ou mesmo a categoria de pessoa, que ilustra, não possuem paralelo no discurso cinematográfico.

As bases do processo enunciativo fílmico são, segundo Bordwell, o trabalho da câmara e a montagem[32]. Os elementos que constituem o sistema de enunciação fílmica são, pois, específicos do cinema. Assim, por exemplo, apesar de não possuir objectivamente tempos verbais, advérbios ou adjectivos, pode, não obstante, exprimir alterações temporais na história. Estas são até bastante evidentes, no caso do cinema mudo, como veremos, em virtude de este ter por hábito assinalar

[30] S. Chatman, *Coming to terms*, p. 124.

[31] Chatman concorda com a teoria de D. Bordwell, excepto quando este defende que o filme não tem nenhum agente equiparável ao narrador, sendo tal função desempenhada pelo espectador; o aspecto que mais choca Chatman é precisamente Bordwell aceitar a existência do acto de narração no filme, mas não reconhecer nele a existência da instância narrativa, assentando a sua teoria nas teorias perceptivas e cognitivas. Sendo uma construção do espectador, a narração é para Bordwell um processo dinâmico, cf. S. Chatman, *Coming to terms*, pp. 124 e segs.

[32] D. Bordwell, *Narration in the fiction film*, Univ. of Wisconsin Press, 1985, pp. 24 -26.

abundantemente na narração, como veremos, todos os desvios introduzidos relativamente à cronologia da história[33].

As escolhas diferentes que simultaneamente se apresentam aos realizadores e aos romancistas (através, por exemplo, dos narradores que instituem nas respectivas ficções), decorrem de aspectos do processo da enunciação. No entanto, e uma vez que se trata de sistemas de enunciação e de significação distintos, nem os processos da enunciação verbal servem ao realizador, nem o inverso é verdade. Assim, o leque de opções que se oferece ao cineasta varia entre um sem número de procedimentos e artifícios, que passam pela montagem, pela encenação (nomeadamente, os cenários e a indumentária que caracterizam a personagem*)*, pela iluminação, pelos movimentos de câmara, pelos ângulos de filmagem, som, entre muitos outros[34]. O sistema de enunciação fílmica é, por conseguinte, bastante mais complexo do que o do romance, na medida em que o realizador é confrontado, constantemente, com opções cinematográficas provenientes de códigos complexos que se entrecruzam, tais como a iluminação, a música e a fotografia, por exemplo.

Por outras palavras, o tipo de narração cinemática abarca, numa acepção mais abrangente, todos os códigos do cinema, como temos

---

[33] Veja-se a propósito do sistema de pontuação Chatman, *Story and Discourse*, pp. 80 e segs. E, ainda, F. Vanoye, *Op. cit*., pp. 74-76, o qual estabelece a distinção entre 3 tipos de procedimentos pontuativos: os de natureza demarcativa (que separam as diferentes articulações da narrativa), a pontuação rítmica (que estabelece a cadência e o fluir da própria narrativa) e a de natureza expressiva, traduzindo algumas intenções estilísticas. Existem, contudo, outros procedimentos pontuativos, tais como a *voz off*, de alguém que paralelamente narra, comenta ou descreve acontecimentos, cf., *Idem*, pp. 76 e segs.. e *Supra*.

[34] O sistema de enunciação fílmica compreende também o uso de determinadas técnicas de montagem, tal como a montagem alternada de acontecimentos, os quais se desenrolam simultaneamente, mas em lugares distintos, o *voice over* (cf., *Supra)*, o plano subjectivo, designado também por 'plano ponto de vista'/ *P. O V. shot,* por ser o da personagem, a relação dialéctica que se estabelece entre o que se passa no *ecrã,* e que percepcionamos de forma directa, e o que se passa fora dele, mas que podemos intuir, os efeitos sonoros, cf. McFarlane, *Op. Cit.,* pp. 200 e segs.

vindo a sublinhar. O acto de narração, de contar ou mostrar uma história, só se oferece, quer ao leitor, quer ao espectador, se, em qualquer dos casos, compreender o discurso enunciado, seja ele verbal ou fílmico[35]. Os estudiosos da narrativa cinemática estão, regra geral, de acordo quanto ao facto de considerarem que todos os códigos e técnicas do cinema significam, ou seja, funcionam do ponto de vista da narração, contando e mostrando. Ao trabalho da câmara, devem acrescentar-se também, e imprescindivelmente, os diálogos das personagens, a mímica, as distâncias e os ângulos de filmagem, a indumentária, a música, as legendas do cinema silencioso e a iluminação, entre outros aspectos[36].

Que a questão da enunciação fílmica parece ser de problematização complexa e totalmente diferente da sua congénere verbal, é pois um dado adquirido. Para além da dificuldade da abordagem de conceitos e de termos, como os que especificamente se relacionam com a instância narrativa do filme - cuja clarificação está longe de ser consensual -, e em virtude dessas mesmas questões estarem articuladas com outros paradigmas de ordem diversa (como a montagem ou a questão da perspectiva, por exemplo), estabelecendo formas de analogia diferentes com esses paradigmas, tudo isto são aspectos que não facilitam a tarefa da abordagem do filme, enquanto texto narrativo de forma simplista.

Se eventualmente formos tentados a estabelecer qualquer tipo de correlação entre a câmara - como instrumento mediatizante de um sujeito enunciador colectivo, que o realizador orienta - e o narrador literário, devemos fazê-lo com suficiente reserva. É verdade que em determinados

---

[35] R. Stam, *et alii*, *New Vocabularies in film semiotics,[...]*, London /New York, 1992, pp. 95-96.

[36] Segundo D. Bordwell, «[...] all materials of cinema function narrationally - not only the camera but speech, gesture, written language, music, color, optical processes, lighting, costume, even offscreen space and offscreen sound.», *Op. Cit*., p. 20.

momentos, quando a câmara mostra o que vê, pode ser, seguramente, equiparada ao narrador, no sentido em que este, por sua vez, também 'conta' o que sabe. Câmara e narrador são vectores que operam em esferas distintas, próprias de dois sistemas de enunciação diferentes. Note-se, por exemplo, que diversamente do estatuto ficcional de que goza o narrador, a câmara ocupa, sempre, uma posição objectiva de exterioridade relativamente ao universo diegético representado[37], pelo menos no contexto do cinema clássico, que é o que nos importa considerar, já que as adaptações cinematográficas que abordamos se inscrevem neste tipo de narração fílmica. Devemos ainda acrescentar que entendemos por diegese no filme a narração propriamente dita, o espaço ficcional representado e a dimensão temporal implicada na narrativa, isto é, as personagens, os acontecimentos e o espaço, em suma, o universo no qual a história[38] acontece.

A questão do narrador no filme revela-se, como assinalámos, algo polémica. É importante começar por distinguir entre o conceito de narrador cinemático[39] ou mega-narrador e o de personagem-narrador[40]. No primeiro caso, trata-se da noção mais abrangente, de narrador extradiegético, ou seja, que remete para a entidade responsável pela

[37] Veja-se McFarlane, *Op. Cit*., pp. 17 e segs.

[38] A propósito da definição de diegese no âmbito do filme, veja-se R. Stam, *et alii*, *Op. Cit*., p. 38.

[39] Veja-se também a propósito do conceito de narrador cinemático, *Idem*, pp. 103. Chatman insiste em que a noção não deve ser confundida nem com o trabalho feito pela câmara, nem com o conceito de autor implícito, cf. *Coming to terms*, p. 133.

[40] S. Chatman estabelece uma distinção entre o que considera ser o narrador cinemático e o tipo de narração em *voice over*, a qual se situa a um nível equivalente ao da narração feita pela personagem. Este tipo específico de narração, ou seja, uma voz que comenta e afirma à margem da história, não sendo uma personagem, mas fazendo parte do universo diegético, nada mais é do que um dos muitos artifícios a que o narrador cinemático recorre, pelo que não pode, por conseguinte, ser identificado apenas com este procedimento cinematográfico. A contribuição do *voice over* é, pois, momentânea, diferentemente do que sucede com o narrador da ficção literária, cuja presença se impõe de forma constante, cf. *Idem*, pp. 133 e segs.

narração do filme[41], enquanto um todo, decorrendo a sua actividade discursiva do próprio meio - o cinema. O estatuto de que goza é pois intrínseco ao da própria narração. Outros termos equivalentes para designar este que também podemos denominar narrador cinemático, e que ilustram bem a sua exterioridade relativamente ao universo diegético, são, por exemplo, 'fazedor de imagens', ''narrador íntrínseco'[42], ou, ainda, 'grand imagier''[43]. Este narrador intrínseco é pois a entidade responsável pela organização de toda a narração cinematográfica, cabendo-lhe instituir, por conseguinte, os outros narradores secundários ou personagens-narradores, aqueles que conduzem as narrativas intradiegéticas, encaixadas na narrativa principal, um pouco à semelhança do que sucede na ficção literária

O encaixe destas narrativas secundárias é portanto um procedimento também comum no discurso cinematográfico.. A "delegação narrativa", cuja orquestração global cabe, em primeira instância, ao narrador cinemático, prende-se com o facto de o cinema mostrar personagens em acção, logo, é necessário que as apresente a falar, em pleno exercício da função narrativa. Dito por outras palavras: «On peut considérer qu' au cinéma, un récit, qui est le fait d' un narrateur visualisé [...] n' est en fait qu' un sous-récit»[44].

---

[41] Recusando a noção de narrador, D. Bordwell rejeita também a de autor implícito; por outro lado, S. Chatman, defende que é precisamente o autor implícito quem delega no narrador aquilo que deve ou não contar, à semelhança do que verifica suceder na ficção romanesca; é dele que depende inclusivamente a possibilidade de instituir ou não outros narradores secundários, *Idem,* p. 133.

[42] D. Alan Black, «Genette and film [...]», *Wide Angle*, vol. iii, nrs. 3/4, 1986, p 22.

[43] A. Gaudreault, F. Jost, *Op. Cit*., p. 50, a propósito do termo, os autores esclarecem que é sinónimo de narrador implícito, espécie de mega-narrador, invisível, responsável por todo o discurso audio-visual, "celui qui 'parle' cinéma au moyen des images et des sons". Torna-se mais difícil mantê-lo invisível a partir do momento em que institui um outro narrador, explícito, intradiegético, que se coloca entre ele e o espectador, I*dem*, pp. 47 e segs.

[44] *Idem,* p. 49.

Relativamente à noção de narrador-personagem, o seu estatuto já é, dizíamos, intradiegético, ou seja, trata-se de uma personagem que, momentaneamente, foi instituída na voz narrativa que enuncia a sua história (ou a de outrem), funcionando a mesma, à semelhança do que sucede na ficção romanesca, como narrativa de encaixe.

Outra dificuldade com a qual somos confrontados relativamente à narrativa cinemática, consiste na possibilidade de identificar, ou não, as marcas que o narrador deixa eventualmente no discurso fílmico, ou, se antes pelo contrário a narração fílmica deve ser entendida como um tipo de enunciação sem entidade emissora individualizada, que é quase o mesmo que dizer um discurso sem narrador. Existem opiniões que defendem ser sempre possível identificar na narrativa fílmica os traços reveladores da instância da enunciação, tal como sucede na ficção romanesca, designadamente, através dos pronomes e dos tempos verbais[45]. Por outro lado, existem teorias que sustentam que a noção de narrador cinemático é irrelevante no âmbito da enunciação fílmica[46] e que contrariam portanto aqueles que defendem que toda a narrativa pressupõe a existência desse mesmo agente responsável pela sua apresentação e não pela sua criação. Esta última competência cabe, na opinião de Chatman, ao autor implícito[47]. Uma vez mais pode ser feita a correlação entre narrativa literária e fílmica:

---

[45] McFarlane, *Op. Cit*., pp. 106 –107. Recorrendo a conceitos provenientes da teoria da enunciação literária para a análise fílmica, certos críticos equiparam essas marcas no discurso fílmico com as que consideram congéneres na linguagem verbal, por exemplo, os movimentos de câmara, os ângulos de filmagem e as repetições de imagens são técnicas que podem marcar a presença da instância narrativa no filme, cf. *Idem*, p. 107.

[46] Mencionámos D. Bordwell, mas poderíamos ainda referir E. Branigan, *Narrative Comprehension and film*, London /New York, 1992 e, ainda, do mesmo autor, *Point of view in the cinema*, Berlin/ New York/ Amsterdam, 1984. Este autor condivide com D. Bordwell a noção de que é ao espectador que cabe a construção da fábula, através da 'leitura' que faz do filme, negando portanto o papel do narrador.

[47] Nem sempre Chatman defendeu esta posição. Em *Coming to Terms*, p. 116, reconsiderou a posição que previamente havia tomado em *Story and Discourse*, obra em que defendia que as narrativas ditas miméticas, cujo modo de representação era o

> Though film theory tends to limit the word "narrator" to the recorded human voice "over" the visual image track there is a good case to be made for a more general conception of "cinematic narrator". Films [...] are always presented [...] by a narrator or narrators. The overall agent that does the showing I would call the "cinematic narrator". [...] It is [he] that shows the film, though it may on rare occasions [...] be replaced by one or more "telling" voices on or off the screen[48].

Sustentando que o narrador cinemático, exterior, por definição, ao universo diegético, não pode 'ver' o que se passa na história (facto semelhante ao que se verifica com os narradores heterodiegéticos da ficção literária), Chatman restringe a capacidade de 'ver' apenas às personagens, as únicas entidades que participam, efectivamente, nos acontecimentos narrados. Daí ter introduzido a distinção entre os dois tipos de pontos de vista diferentes, designando o do narrador por *slant* e o da personagem, muito sugestivamente, por *filter*[49], já que implica a noção de percepção momentânea e subjectiva.

Relativamente à questão da perspectiva instituída no filme, podemos, a propósito da focalização omnisciente, estabelecer um paralelo com certo tipo de ficção romanesca, no âmbito da qual o narrador é dotado de um saber ilimitado. Se a instância narrativa do filme desejar (partindo do princípio que tem de haver sempre uma entidade responsável pela enunciação e/ou organização da narração fílmica), também ela poderá transmitir o conhecimento que tem do universo diegético, passando toda a informação de que dispõe, por exemplo, nos diálogos que as personagens travam entre si.

«mostrar», não contemplavam a existência de um narrador; revendo esta posição, posteriormente, considerou que todas as narrativas, inclusivamente aquelas em que predomina a dramatização cénica, têm forçosamente que ter uma instância narrativa.

[48] *Coming to terms*, pp. 133-134. Ainda a propósito da distinção entre narrador cinemático e narradores intradiegéticos ou secundários, veja-se *Idem*, p. 116.

[49] *Idem,* p. 120.

É normalmente quando começam que se pode falar, no contexto dos filmes clássicos, num tipo de focalização omnisciente, em que a aproximação da câmara ao local ou objecto pretendidos parece obedecer a uma vontade de o apresentar ou introduzir. Àquelas situações narrativas corresponde, por assim dizer, uma pausa, se assim lhe podemos chamar, uma vez que a acção propriamente dita ainda não começou porque ainda nada aconteceu. A opinião de Chatman é de que, naquele tipo de filmes não existe indicação de que o tempo da história tenha começado, não obstante já terem sido projectadas imagens[50]. São instantes preambulares aos da diegese narrativa, em que o 'agora', tempo da história, ainda não existe, e, por isso, muitos destes filmes começam com uma imagem panorâmica[51] sobre o mundo da diegese, em jeito de apresentação da mesma. O movimento da panorâmica pode pois ser equiparado a um momento de omnisciência narrativa.

E é com panorâmicas que efectivamente começam as duas primeiras adaptações cinematografadas de *As Pupilas*, de que nos ocuparemos; era assim, também, que começavam muitos filmes clássicos e também outros tantos romances do século XIX. Destacamos, entre estes, o romance *A Morgadinha*, que começa exactamente por descrever a aproximação de Henrique de Souselas à aldeia minhota, para onde se dirigia, mas também, *Os Fidalgos,* cujo início coincide com a apresentação, primeiramente em panorâmica afastada, depois em plano aproximado do outrora imponente solar da Casa Mourisca. Talvez por este motivo se tenha já dito, com alguma razão, que os romances de Júlio Dinis eram à partida autênticas planificações de filmes, com indicações

[50] *Idem*, p. 50.

[51] No movimento da panorâmica a câmara revela progressivamente uma paisagem «introduz-nos na intimidade do real, segundo uma continuidade dinâmica», como se a beleza daquela se insinuasse lentamente; este movimento de câmara, tal como o *travelling*, permite uma apreensão progressiva da realidade, veja-se H. Agel, *O Cinema*, Porto, 1972. pp. 57-58.

precisas para quem os quisesse adaptar ao ecrã[52], conforme veremos ainda.

O aspecto da adaptação fácil que os tais romances prometiam pode também ter funcionado como um incentivo que pesou nas escolhas que recaíram, tão insistentemente, sobre as obras da ficção maior de Dinis. Na versão sonorizada de *As Pupilas*, percebemos nitidamente que, logo no plano de abertura do filme, o movimento da câmara não é simplesmente gratuito, nem contemplativo, mas que a mesma se encaminha, de forma decidida, em direcção ao objecto que focaliza, ou seja, a pequena aldeia onde se desenrolará a história. De forma menos expressiva, contudo, o filme silencioso traduz também a aproximação da câmara à aldeia, definindo uma situação preambular que prepara deste modo o princípio da história, a partir da sua localização espacial exacta. Podemos inferir que é depois deste plano que a aldeia vai surgir, tal como na verdade acontece. Trata-se, afinal, de mais uma regra geral que o cinema clássico respeitou:

> Once the plot begins, it usually dominates; the general rule of classical cinema is to get the story clock going [...] and the audience expects that convention. [...]. If a film shows an actor, then [...] a sequence of objects, [...] we do not assume that the cinematic narrator has stopped the action to describe the landscape, but rather that the character is performing the story-relevant act of scanning the landscape[53].

Devemos ainda assinalar outra questão que nos parece importante, na medida em que caracteriza especificamente o discurso da ficção de Júlio Dinis e que se relaciona com as intrusões frequentes e as críticas judicativas dos diferentes narradores dinisianos. O cinema contemporâneo não contempla, regra geral, estas intrusões, todavia os

[52] A. Lopes Ribeiro, «"As Pupilas do senhor Reitor": o filme de Leitão de Barros [...], *Bandarra*, nr. 4, 6 de Abril de 1935, pp. 3, 7.

[53] S. Chatman, *Coming to terms*, p. 51.

filmes antigos faziam-no frequentemente, como é o caso das fitas do período do cinema silencioso e por certo algum cinema dos anos trinta e quarenta, mais didáctico e moralista. Remetem as mesmas para aspectos que coincidem com alguns objectivos da escrita ficcional dinisiana. Faziam-no através das legendas ou intertítulos (de carácter puramente narrativo, ou então reproduzindo os diálogos travados entre as personagens) e assim transmitiam um determinado tipo de ideologia[54], reflexo de uma visão própria do mundo.

A propósito dos comentários que o narrador efectua ao longo da história narrada, McFarlane considera que constituem um tipo de metalinguagem do romance, uma vez que, reflectindo sobre os acontecimentos ficcionados, ou sobre os diálogos e atitudes das personagens, a instância narrativa vai orientando a leitura do texto de ficção[55]. A situação é completamente diferente no caso da narrativa cinematográfica, onde dificilmente se pode aceitar um tipo de intrusão tão declarada como sucede, por exemplo, nas obras de ficção de Júlio Dinis, em que os narradores emitem constantemente as suas opiniões a propósito de tudo e de todos.

Comentários acerca dos estados emocionais das personagens, do que pensam ou sentem, ou ainda a expressão de vivências rotineiras são de realização mais complicada numa adaptação ao ecrã e não fazem certamente parte dos objectivos dos filmes comerciais, nem tão pouco os cineastas simpatizam com o uso abusivo do tipo de narração em *voz over*, uma das soluções encontradas para concretizar precisamente aquele tipo de intervenção. No entanto, as fitas mais antigas, e as do período silencioso, certamente, teciam facilmente comentários de natureza ideológica e moralista, em virtude dos intertítulos que

[54] Quanto mais sofisticados os filmes, menos são os comentários ou intrusões em *voz off* geralmente exercidos pelos narradores secundários, cf. *Idem,* p, 56.

constituíam, como sabemos, o seu suporte narrativo e modo de expressão privilegiados. A intenção didáctica que manifestavam, encontrava, pois, na linguagem 'fácil' das legendas um meio de expressão directo. Em contrapartida, na medida em que utilizavam legendas os filmes mudos não desenvolveram outras técnicas narrativas estritamente cinematográficas, e neste sentido elas transformaram-se num entrave à criação de uma linguagem própria para dizer o mundo em cinema.

A narrativa fílmica clássica, a que temos vindo a aludir, e com a qual se identificam, *grosso modo,* as adaptações cinematográficas dos romances dinisianos, valoriza preferencialmente a história[56] ou seja, o universo da acção, das personagens e do espaço, e, por este motivo, Metz considerou com razão que estes filmes se apresentam muito mais como história e não tanto como discurso[57]. Contudo, o mesmo cinema é, ao mesmo tempo, 'disfarçadamente' discursivo, 'mascarando-se de história' exclusivamente, tal como o romance do final de Oitocentos. Por outras palavras, podemos admitir que o filme clássico procurou disfarçar as marcas de enunciação, camuflando a situação narrativa, o que levou Chatman a designá-lo, bastante oportunamente, por 'filmes sem costuras', expressão que sublinha precisamente a ambição manifestada de não deixarem vestígios dos procedimentos discursivos que os constituíam, como se se contassem por si próprios, apresentando personagens e acontecimentos de forma mais "realista"[58]. É por isso que

---

[55] McFarlane, *Op. Cit*., p. 54.

[56] Empregamos o termo no sentido genettiano, ou seja, remetendo para o conteúdo da narrativa, dele se excluindo o discurso; a noção compreende os acontecimentos e as personagens; é neste sentido também sinónimo de *diegesis*, o mundo de ficção, em que os acontecimentos se desenrolam, cf. E. Branigan, *Op. Cit.,* p. 35.

[57] C. Metz, «História /Discurso», In *O Significante Imaginário*, p. 95.

[58] *Coming to terms*, pp. 154 e segs.

no filme clássico, a câmara é a entidade invisível do discurso, que, propositadamente, aparenta apenas constatar uma realidade.

Caracterizado por conseguinte como o cinema da transparência, a fita clássica tinha como um dos objectivos convencerem o espectador de que o que via no ecrã eram cenas tiradas da vida, ao qual se associava também certa função social que o caracterizava:

> [...] By combining the codes of visual perception, [...]with the codes of narration dominant in the nineteenth century, [...] the classical fiction film acquired the emotional power and diegetic prestige of the realistic novel. Indeed, in its dominant mode, the cinema prolonged the aesthetic regime and the social function of the nineteenth century mimetic novel[59].

Facilmente compreendido, este tipo de filme convida a uma interpretação simples. A ênfase colocada na história e no que acontece às personagens constitui a preocupação sobre a qual se centra. As figuras são delineadas com algumas características temperamentais, dotadas de traços e atributos que permitem distingui-las umas das outras, sendo o(s) protagonista(s), tal como na ficção literária, aqueles cujo retrato é mais cuidadosamente elaborado, e o seu desempenho evidenciado mais objectivamente. Envolvidas na resolução de problemas ou na perseguição de objectivo determinados, as personagens podem, eventualmente, ser colocadas em confronto umas com as outras. A história termina, contudo, e inevitavelmente, com o tradicional 'final feliz', porque os problemas iniciais são solucionados e a ordem é reposta no universo diegético. Fortemente marcado pela causalidade, este tipo de filme tem na personagem o seu principal agente, organizando-se a narrativa em seu torno:

[59] R. Stam, *et alii*, *Op. Cit*., p. 188.

> Of all modes, the classical one conforms most closely to the "canonic story" [...] normal for our culture. [...] The reliance upon character centered causality and the definition of the action as the attempt to achieve a goal are both salient features of the canonic format.[60]

No entanto, por mais que o cinema clássico tenha procurado apagar as marcas de uma enunciação, dificilmente conseguiu ser verdadeiramente transparente. Apesar de não revelar, de modo geral e abertamente, a presença de categorias como a de pessoa ou a do tempo, sabemos, por exemplo, que a linguagem cinematográfica pode sempre escolher ângulos de filmagem e/ ou enquadramentos determinados, favorecendo a interligação de planos, sugerindo deste modo que alguém conta ou mostra a história. Assim, por mais que se minimizem os efeitos dos códigos cinemáticos, eles estão, não obstante, sempre presentes ao longo da narração.

O cinema clássico, cujos códigos prevaleceram na maioria dos filmes até cerca dos anos sessenta, remete para a reconstituição de um mundo ficcional, marcado pela coerência interna, causalidade linear, realismo psicológico, continuidade temporal (e espacial), para referir apenas alguns dos aspectos mais característicos, que se aplicam com igual pertinência ao conjunto dos filmes dinisianos[61]. Tal como pudemos constatar nas adaptações estudadas, principalmente no caso das duas versões de *As Pupilas,* que analisámos mais profundamente, a continuidade narrativa vai-se construindo gradualmente, à semelhança do que também aconteceu na ficção romanesca. Quando somos confrontados com uma cena ou uma personagem nova, a narração procede, invariavelmente, do plano de conjunto ao plano médio, para chegar, finalmente, ao plano aproximado (e eventualmente ao plano de

[60] D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, p. 157.

[61] R. Stam, *et alii*, *Op. Cit*., p. 188; veja-se a propósito da narração clássica, D. Bordwell, *Op. Cit*., pp. 156 e segs.

pormenor), sugerindo o procedimento convencional da *mostração* clássica. Artifícios cinematográficos convencionais assinalam, metodicamente, a passagem do tempo, através do recurso a determinadas técnicas, tais como os *raccords*[62], ou acertos de movimentos entre planos, ou, ainda, os chamados planos de *insert* [63], cujo objectivo é disfarçar a descontinuidade narrativa, que o sistema de mostração fílmica, por vezes, mais abertamente, institui.

À semelhança do que sucedeu no romance oitocentista, o cinema clássico vai herdar características e preocupações deste, como a redundância, a coesão interna e a coerência, que serviam a ideologia realista, que estes filmes também sustentam, apostando, ainda, fortemente na linearidade e continuidade narrativas[64]. Uma vez que tudo explicam, assinalando-o na narração de forma visível, sabemos que procuram criar uma ilusão de verdade intensa, buscando igualmente a verosimilhança tal como a ficção romanesca.

Por isso, o filme clássico configura uma espécie de metalinguagem, na medida em que tudo o que acontece na própria narração é, repetimo-lo, cuidadosamente assinalado[65]. Assim, por exemplo, se comportar qualquer alteração relativamente à cronologia da história, esta será de imediato assinalada, quer através de um diálogo esclarecedor da situação, quer através de um tipo de montagem

---

[62] Trata-se da ligação feita entre dois enquadramentos de modo a garantir a continuidade narrativa, cf. R. Nobre, *Horizontes de Cinema*, p. 125.

[63] Trata-se de um plano autónomo, uma espécie de quadro interpolado, do tipo explicativo, que valoriza acentuadamente determinado pormenor e é mostrado de uma só vez. Acontece por exemplo no filme de L. de Barros, no plano pormenor que mostra a lavagem das mãos de Daniel em seco, pretendendo a narração ilustrar, assim, a intensidade dos sentimentos que o rapaz julga sentir por Clara. Veja-se a propósito da definição de plano de *insert* e dos restantes sintagmas narrativos do texto fílmico C. Metz, «La grande syntagmatique du film narratif», *Communications*, nr. 8, Paris, 1966, pp. 120-124.

[64] A propósito dos conceitos de coerência, redundância e legibilidade, cf. *Supra*.

[65] R. Stam, *et alii*, *Op. Cit.,* p. 189.

específico, quer ainda, no caso do cinema mudo, por um procedimento comum que é a introdução de determinado sinal de pontuação. Muitas destas hipóteses transformaram-se em opções seguidas pelos realizadores das adaptações dinisianas.

A causalidade construída em torno da personagem e da história, a par da configuração verosímil do espaço são pressupostos que denunciam a intenção realista do filme clássico. As cenas obedecem, para o efeito, à unidade de tempo, acção e espaço, verificando-se ainda a tendência da narração para um tipo de focalização omnisciente.

A manifestação da omnisciência empresta à narração um saber superior ao que qualquer das personagens possui[66], sendo também este o tipo de focalização que predomina nos filmes adaptados da ficção dinisiana. Esta tendência manifesta-se, mais compreensivelmente e com particular ênfase, no caso do cinema silencioso, em que as legendas realçam declaradamente este tipo de situação narrativa, que remete para a autoridade inquestionável de um narrador extradiegético.

Os momentos de omnisciência, mais claramente instituídos, coincidem com a abertura e com o final dos filmes, e é por isso que D. Bordwell se refere à narração como sendo 'aberta' nestes momentos, por ser menos disfarçada[67].

A omnisciência da câmara sugere que está sempre no ponto vital da experiência cognitiva, como se de um observador invisível, ou de uma entidade discreta se tratasse. A narração clássica está pois estreitamente conexionada com a noção de câmara enquanto sinónimo, de observador invisível[68] e é por este motivo que é justamente designada 'câmara-

[66] D. Bordwell, *Op. Cit*., pp. 156- 160.

[67] «[...] The opening and closing of the film are the most self-conscious, omniscient and communicative passages [bearing] traces of an overt narration. Once the action has started, […] the characters and their interaction take over the transmission of the information.» cf. I*dem*, p. 160.

[68] *Idem*, p. 161.

narrador'. A aproximação que faz relativamente ao objecto pretendido é normalmente dada através de planos sucessivos, que vão traduzindo essa aproximação, ou, no caso de se tratar do final do filme, o seu afastamento gradual do referido objecto, sugerindo que também a câmara abandona o local da acção, uma vez que está próximo o seu desfecho. Trata-se de um procedimento frequente, com que somos confrontados em algumas adaptações cinematográficas dos romances dinisianos.

Contrariamente ao narrador da ficção literária, a câmara ocupa sempre uma posição determinada, ou seja, existe sempre um ponto de vista, no sentido visual do termo, que é determinado pelo local onde ela foi colocada. Neste sentido, existe obrigatoriamente uma perspectiva determinada, intrínseca ao estatuto de narrador invisível, que se identifica com a câmara, que é o ponto especificamente situado no espaço de onde vê os acontecimentos. Já no romance, o narrador pode, por opção própria, não facultar a sua perspectiva, mas pode igualmente assinalá-la através de intrusões e da omnisciência. Mas, na verdade, não é determinante conhecer a posição que ocupa exactamente no momento em que organiza o discurso, para que o leitor possa apreendê-lo.

Outro aspecto para o qual chamaram a atenção F. Jost e A. Gaudreault prende-se, precisamente, com o facto de considerarem que é difícil apagar a presença do narrador implícito na enunciação fílmica, quando entre este e o espectador surge um narrador-personagem, ou seja, um narrador secundário, que toma a palavra para contar, por sua vez, uma história que encaixará na narrativa principal. Repare-se que, na ficção literária, quando é instituído um momento de focalização interna, o narrador cede, por assim dizer, a palavra à personagem, simulando apagar a sua presença no discurso e instituindo um momento de

dramatização cénica, em que a história aparenta contar-se por si própria.[69].

O ponto de vista de natureza óptica do narrador não deve portanto ser confundido com o ponto de vista perceptual e cognitivo de determinada personagem, em momento que poderíamos considerar equivalente ao de focalização interna de uma personagem no caso do romance. O ponto de vista subjectivo é também vulgarmente designado na terminologia de cinema por *point of view shot*[70].

A narração fílmica desenvolveu meios precisos para destacar os momentos em que o foco perceptivo /cognitivo recai sobre uma personagem particular, artifícios que não encontramos em boa verdade tão facilmente nos filmes adaptados da ficção de Júlio Dinis, realizados entre os anos vinte e quarenta, numa fase em que o cinema nacional não se caracterizava, relativamente aos congéneres europeu e americano, por um tipo de 'linguagem' cinematográfica mais dinâmico e arrojado[71].

Perante o que se considerou ser a insuficiência do termo focalização, em virtude de tanto servir para designar a restrição do ponto de vista da personagem, como para significar a perspectiva do narrador, e pela importância que se lhe atribuiu na configuração geral do discurso fílmico, e particularmente na construção da personagem, Chatman

---

[69] Cf., *Op. Cit*., pp. 50 -51.

[70] Para definição do termo veja-se D. Bordwell, *Op. Cit*., p. 60 e ainda E. Branigan, *Point of View in the Cinema*, pp. 103 e segs.

[71] Entre outras técnicas temos a montagem simples, por meio da qual num primeiro plano, a personagem olha para fora do *ecrã*, logo seguido de corte para o plano seguinte, onde se encontra o motivo /objecto para o qual a mesma olhava; o inverso é também possível. Outra possibilidade consiste em enquadrar uma personagem de costas ou de perfil, num canto qualquer do e*crã*, olhando na direcção oposta para o fundo do mesmo, o que permite que o espectador veja 'com' ela. A perspectiva subjectiva pode ser conseguida também se a câmara for colocada atrás da personagem, como se a seguisse com os 'olhos', cf Chatman, *Story and Discourse*, pp. 158 - 160. A técnica do campo/ contra-campo, ou seja, em que o plano da personagem que vê alterna com o seguinte, que é onde se encontra aquilo que via, serve também para introduzir a sua percepção subjectiva, cf. F. Vanoye, *Op. Cit.,* p. 151.

propõe a utilização de dois termos novos, sendo *filter* aquele que traduz precisamente a actividade mental, de 'filtragem', que a personagem faz de determinado acontecimento ou situação, ou de simples cognição, dentro do mundo da história. Por isso, repetimos, defendeu que só as personagens podem realmente 'ver', uma vez que só elas participam dos acontecimentos, porque só elas estão efectivamente dentro do universo diegético.

Slant, o outro termo proposto, traduz, por sua vez, a narração omnisciente por parte do narrador intrínseco. É o acto de narração, ou seja, de 'mostração' de acontecimentos ou de personagens, podendo a instância narrativa manifestar, tal como sucede no romance, determinada postura ideológica[72]. A actividade que este narrador intrínseco desenvolve, situada à margem da história, restringe-se a organizar a narração, configurando globalmente as diversas opções narrativas, o que ilustra bem como são distintos os campos em que operam estes dois tipos de narradores cinemáticos. É verdade também que o 'filtro' pressupõe sempre a mediação do *slant*, ou seja, a existência do narrador intrínseco é uma constante ao longo da narração, independentemente de, em determinado momento, alguma personagem poder vir a ser instituída por ele em foco narrativo.

Experimentamos frequentemente no filme clássico a impressão que o narrador cinemático, cujo comportamento pode ser facilmente identificado com o trabalho realizado pela própria câmara (e daí ser também designado, como já referimos, por ‘narrador-câmara’), procede como se mostrasse a história, ele mesmo, socorrendo-se, para o efeito, apenas, dos movimentos de câmara e dos ângulos de filmagem[73]. Tal é o que acontece nas primeiras tomadas de vista, com as quais os filmes

[72] *Coming to terms*, pp. 139 - 144.

[73] *Idem*, p. 157.

deste período normalmente abrem (ou fecham). Quando somos confrontados com a paisagem e o ambiente no princípio de *As Pupilas* de Leitão de Barros, podemos inferir, sem grande margem de erro, que aquelas vistas são mostradas pelo narrador cinemático, o 'fazedor de som e de imagem'. O longo *travelling* inicial, que abre a narração, conduz-nos, de forma decidida, por debaixo das folhagens do arvoredo, em direcção ao objecto visado, que é a pequena aldeia, a qual começamos por ver em plano muito afastado, num movimento de panorâmica.

A propósito da ideologia, que o narrador veicula de forma mais ou menos explícita devemos acrescentar que pode a mesma estar ou não, em sintonia com as atitudes perfilhadas pelas personagens, ou mesmo relativamente ao autor implícito, que é quem, segundo Chatman, institui por sua vez o narrador, o elemento transmissor de ideologia por excelência. É verdade que a narração do cinema clássico se caracteriza por ser fidedigna, não se verificando qualquer discrepância assinalável entre a mensagem que tanto o autor implícito, como o narrador veiculam. Por isso estes filmes não são regra geral marcados pela ambiguidade.

Importante também é a redundância que acontece na narrativa cinematográfica quando a narração opta por representar, por exemplo**,** determinado acontecimento, várias vezes e de forma diferente, podendo até ser mencionado mais de uma vez pelas personagens, respeitando contudo e sempre o mundo da fábula[74]. Pode existir ainda redundância entre o comentário da personagem (e, mais raramente, do narrador

[74]*Op. Cit*., pp. 160 e segs. Segundo Bordwell, a narração pode também recorrer ao retardamento do desenrolar dos acontecimentos, acrescentando à intriga outros vectores da acção, de natureza secundária, como determinados trechos cómicos, temas musicais, etc. O autor entende por fábula «a chronological cause-and-effect chain of events occurring within a given duration and a spatial field.», e por intriga (ou *plot*) «the actual arrangement or presentation of the fabula in the film », cf. *Idem*, pp. 49 - 50. A intriga é portanto independente do meio que a veicula, podendo existir, por conseguinte, tanto num romance, como num filme, como ainda em banda desenhada ou numa peça de teatro.

cinemático) e o acontecimento representado. Nos filmes do período do cinema silencioso, por exemplo, são as legendas que corroboram frequentemente a informação mais importante relativamente ao universo diegético. Daí o relevo que assumem no âmbito deste tipo de narração, pela síntese explicativa e função narrativa que consubstanciam. Acontece uma vez mais a narração ser redundante sempre que, por exemplo, a câmara mostrar quais os sentimentos que as personagens manifestam, e os mesmos serem explicitado também, não só através das palavras que trocam entre si, mas ainda através da composição da imagem, designadamente, no tipo de iluminação escolhido, no enquadramento das figuras, no(s) ângulo(s) de filmagem, na captação de movimento ou na ausência do mesmo. Podemos igualmente referir neste contexto o próprio desempenho dos actores.

Decorrendo da forma como manipula o tempo e o espaço, noções sempre subordinadas à relação de causa - efeito, prioritária no âmbito da lógica narrativa, o filme clássico vai construindo a intriga de maneira sólida e coesa, tornando-a inteligível, reforçando como já referimos a sua legibilidade, intenções estas que também encontramos implicitamente no romance dinisiano em virtude do trabalho realizado, fundamentalmente, pelo narrador. A construção lógica da intriga não deixa, no filme clássico, margem para ambiguidades; a cena é projectada de forma a mostrar ao espectador o que vai passar-se[75], cada cena está por sua vez em articulação com a anterior por intermédio de laços temporais, obedecendo a uma causalidade estrita, que as legendas, os diálogos, ou qualquer outra solução convencionada, logo tratarão de assinalar.

A intriga deve pois transmitir a informação da fábula, assentando, segundo Bordwell, na construção da 'cena clássica', ou seja, o começo de cada cena (integre a mesma, ou não, uma sequência mais ampla), deve

[75] *Idem*, pp. 162-163.

coincidir com o plano que apresenta a personagem, localizando-a no espaço e no tempo. À medida que os acontecimentos se processam e as personagens vão interagindo, os planos tornam-se menos distantes, ficando, sugestivamente, mais próximos da diegese, passando o enquadramento da personagem a dar-se, preferencialmente, através do plano americano ou plano médio[76], em conjugação com a música, os cenários, a iluminação e os movimentos de câmara. Toda a narração se articula no sentido de servir a construção da intriga, em primeira instância; neste que é certamente o pressuposto fundamental da narração clássica.

Uma vez que o filme narra, essencialmente, *mostrando*, enquanto o romance pode narrar e mostrar, consoante a modalidade de representação accionada, tem a imagem icónica, dizíamos, que ser completa quanto ao cenário que retrata, ao aspecto físico de uma personagem, à recriação de determinado ambiente; vimos já que a narrativa cinematográfica não comporta definitivamente a existência de pontos de indeterminação, sobretudo em relação à intriga, correndo o risco de, se assim não for, poder vir a ser rejeitada por opacidade ou inverosimilhança.

A facilidade com que o cinema mostra/ 'descreve' espaços e personagens, enquanto realidades objectivas e visualizáveis, é pois inversamente proporcional à dificuldade que apresenta para comentar as faculdades psicológicas e os estados emocionais das personagens. A narração cinematográfica, principalmente a clássica, esbarra portanto com alguns problemas quando pretende, por exemplo, transmitir a impressão que determinada personagem causa ao narrador intrínseco, ou

[76] No plano americano a personagem é enquadrada pelos joelhos, contrariando os americanos com esta opção a ideia convencional que a personagem devia ser enquadrada por inteiro. No plano médio, temos a personagem, em figura inteira, integrada no ambiente que domina o enquadramento, cf. L. de Pina, *Cinema para todos*, Lisboa, 1980, p. 70.

o modo como ele a julga do ponto de vista da sua interioridade. As palavras de McFarlane são elucidativas a este respeito:

> Certain functions of the narrating prose, such as establishing setting and physical appearance of characters, can be achieved through the film' s *mise-en-scène*. Other functions, such as those, which enable us, through the writer's tone to evaluate a character's speech, seem less immediately amenable to the camera's eye[77].

Manipulando a montagem, escolhendo determinada encenação, procurando um efeito sonoro particular, ou recorrendo a qualquer outro dos meios variados de que dispõe, o realizador pode conseguir adaptar e/ou representar algumas das funções que caracterizam a intenção narrativa da ficção romanesca. Assim, correspondendo à caracterização feita pelo narrador do tom de voz da personagem romanesca, a câmara pode, diferentemente, tentar destacar aquele aspecto particular da entoação da voz dela, focando o rosto em primeiro plano, deixando perceber determinada expressão fisionómica, ou então, mostrando a posição que a personagem ocupa no cenário, acentuando aspectos da encenação, que possam clarificar a razão da entoação adoptada ou, ainda, através da montagem, cortando, por hipótese, o plano em que se encontra aquela personagem para o imediatamente seguinte, em que se encontra outra, a qual responde à primeira com uma entoação particular, deixando intuir o contexto mais amplo em que a conversa decorre.

[77] B. McFarlane, *Op. Cit*., p. 17.

1.3. Acerca da adaptação: do romance ao filme

Devemos, neste momento, abrir um parêntesis breve com respeito a determinadas questões referentes à adaptação, mais exactamente no sentido do romance para o filme, bem como de certos aspectos que se evidenciaram do confronto resultante entre os sistemas semióticos distintos que romance e filme, respectivamente, integram. O ponto comum a ambos passa por conseguinte pelo conteúdo da narrativa, pela intriga, pela esfera da acção das personagens e do espaço em que circulam, elementos da história que o filme facilmente adapta, porque não dependem tanto do tipo de linguagem que os veicula. Dissemos já que o material que constitui a história de determinada narrativa, à qual também chamámos intriga, tanto pode ser verbalmente transmitido, como visualmente, por meio de imagens, ou seja, que estes conteúdos que comportam acontecimentos e personagens pouco dependem do meio através do qual podem ser manifestados e, por isso, termos igualmente concluído que a personagem não pertence a um sistema semiótico exclusivo.

A organização da intriga passa por contemplar uma determinada lógica narrativa assente em relações de causalidade, por uma certa representação temporal e por uma construção específica do espaço, em que os acontecimentos vão desenrolar-se. Por opção de estilo, a apresentação da intriga pode omitir deliberadamente determinados segmentos de informação, na forma como procede à construção da fábula, criando assim efeitos diversificados como a surpresa, o *suspense*, ou a simples curiosidade. O uso de técnicas específicas, que podem decorrer, por exemplo, da manipulação da ordem e da duração temporais, ou ainda da perspectiva, modificam a história deformando-a. É a perspectiva que controla a quantidade e o grau de pertinência da

informação veiculada, cabendo à narrativa fílmica, ou romanesca, organizar essa informação segundo critérios de redundância ou de retardamento, consoante o estilo a que obedeçam[78].

Um filme pode transferir, de um romance, um determinado espaço, ou seja, por exemplo, o campo onde decorre a desfolhada, a loja da família dos Esquinas ou ainda a casa do lavrador José das Dornas, para mencionar apenas alguns cenários mais significativos, retirados de *As Pupilas*. Contudo, a realização dos mesmos, nomeadamente, a sua concretização em termos físicos, atmosféricos e metafóricos (ou não), fica a dever-se à sonoplastia, à iluminação, aos ângulos de filmagem, aos movimentos de câmara, à cenografia representada, entre outros aspectos, em suma, à forma como o realizador trabalhou no sentido de criar aquela mesma ilusão de verdade[79].

A adaptação não se processa, todavia, de forma idêntica e homogénea relativamente aos diversos elementos que compõem a narrativa. McFarlane atribuiu um significado distinto aos termos "transferência" e "adaptação propriamente dita", considerando que são passíveis de transferência, apenas, os aspectos que procedem directamente do universo diegético, isto é, onde a narrativa acontece. São eles: a construção do espaço ficcional, ao qual pertencem personagens, acontecimentos, paisagens e a dimensão temporal em que estes se articulam. Quanto aos restantes aspectos, relacionados com o processo de enunciação propriamente dito, também devem ser adequadamente adaptados[80], já que entre os dois sistemas de enunciação não existem relações de homologia, como já vimos, apenas a possibilidade de equivalência entre alguns dos códigos e das categorias com que operam.

---

[78] *Idem*, p. 57.

[79] *Idem*, p. 130.

[80] *Idem*, p. 21.

Independentemente das conexões que possam vir a estabelecer-se entre os dois tipos de narrativas, de modo mais ou menos intencional, McFarlane sublinha que a adaptação, enquanto actividade criadora, traz sempre qualquer coisa de novo. O sentido da diferença, que assim se institui, entre o modelo literário e o filme adaptado, assenta também nas motivações, nas filtragens e no trabalho que o realizador empreendeu. O engenho e criatividade que demonstre, podem ser avaliados na forma como tratou os aspectos mais problemáticos, que não devem ser simplesmente transferidos e que resultam do processo enunciador. Mesmo que tenha decidido preservar intactos os conteúdos da obra que lhe serviu de modelo, o filme realizado torna-se sempre uma experiência nova e outra obra também.

Os componentes que realizam na narrativa as modalidades do fazer (personagens e acontecimentos, num espaço e num tempo determinados), são as que, segundo o autor, aceitam a simples transferência, em virtude do sentido implícito da sua funcionalidade. São as funções cardinais e os catalisadores, conforme lhes chamou Barthes. Os restantes, que requerem uma adaptação, implicam conceitos de ordem mais difusa, que não estão por conseguinte relacionados com 'o fazer' propriamente dito da narrativa, mas que, nem por isso, deixam de ser importantes para uma melhor compreensão da história. São, por exemplo, os dados de informação psicológica sobre as personagens aqueles que concretizam a criação de determinada atmosfera; trata-se, novamente na terminologia de Barthes, dos índices, que constituem a funcionalidade do ser[81].

[81] «[...] transfer will be used to denote the process whereby certain narrative elements of the novels are revealed as amenable to display in film, whereas [...] 'adaptation' will refer to the processes by which other novelistic elements must find quite different equivalences in the film medium, [...] when such equivalences are available at all.», cf. B. McFarlane, *Op. Cit*., p. 13.

Lembramos que as funções cardinais abrem alternativas com implicações directas para o desenrolar da história, os momentos de risco que a narrativa comporta. O conjunto das mesmas estrutura a narrativa sendo que as ligações que entre si estabelecem assentam em princípios lógicos (de causalidade) e cronológicos. Quanto aos catalisadores, embora consistam em pequenas acções e pormenores, complementam os momentos de risco (e portanto as funções cardinais), denunciando também a funcionalidade no contexto da narrativa. Finalmente, os informantes, a par dos índices, pertencem às funções integracionais[82], e embora de modo diferente daqueles, autorizam a transferência simples. Neste grupo cabem, por exemplo, os nomes, as idades e as profissões das personagens e ainda os pormenores referentes ao cenário. São, no seu todo, elementos de informação, com representação objectiva e de significação imediata e, por conseguinte, também facilmente transferíveis.

Quanto aos elementos que constituem algumas das categorias do discurso da narrativa, tais como o ponto de vista, a instância narrativa e a duração, requerem os mesmos adaptação e não simplesmente transferência, prevendo, todavia, Mc Farlane dificuldades na sua reprodução. As escolhas a que procede o romancista, quando institui, por exemplo, um certo tipo de narrador, o tempo da narração, ou ainda determinada perspectiva, não devem ser equiparáveis às possibilidades que se oferecem ao realizador. Este ver-se-á antes confrontado com escolhas relacionadas com os vários procedimentos possíveis de iluminação, de som, de montagem, ou de cenografia, que dependem, por exemplo, dos tipos de planos, dos ângulos de filmagem, dos enquadramentos, da posição da câmara e de outras técnicas especificamente cinematográficos.

---

[82] R. Barthes, «A Análise Estrutural da Narrativa», In *A aventura semiológica*, Lisboa, 1987, pp. 105-108.

A fidelidade ao modelo literário, que se verifica na grande maioria dos filmes clássicos adaptados de romances, não deve ser invocada como critério pertinente na avaliação empreendida. O contrário foi já inclusivamente afirmado, ou seja, que a questão importante é precisamente a da avaliação da infidelidade, relativamente ao modelo original[83]. Só assim pode ser estimada a criatividade colocada na criação de uma obra nova.

Mais importante do que o critério da fidelidade deve ser ainda a identificação dos aspectos que traduzem no filme a essência da obra que serviu de modelo e os vestígios da época em que se insere. Por isso, o tal conceito deve ser considerado como um dos factores que inibem o estudo eficaz da adaptação, para além de outros, como a tendência para o confronto subjectivo entre as duas narrativas e, principalmente, o pressuposto implícito (não raramente comum) da superioridade do romance relativamente à adaptação cinematográfica. Outro aspecto que importa sublinhar, no contexto da criatividade por parte do realizador, indissociável do sentido de que a obra adaptada é outra e diferente do seu modelo, é o modo como optou (ou não) por acentuar algum aspecto particular do universo diegético, seja ele uma personagem ou não

Relativamente a *As Pupilas* cinematografadas, é particularmente evidente a forma como os diferentes realizadores exploraram o lado etnográfico e folclórico do romance, recriando-o no ecrã, muito embora, tal como veremos, não tenham sido alheios a estes propósitos motivações de ordem predominantemente ideológica. Esta é uma das razões que, do nosso ponto de vista, aumenta o significado da tese defendida por McFarlane de que um filme não é simplesmente 'o' filme, em si mesmo, nem tão pouco 'a' mera adaptação. Ele é, essencialmente,

[83] J. M. Grilo, «O cinema não filma livros», *Discursos*, nrs. 11-12, Out.- Fev., 1995-1996, pp. 209-212.

o filme de *uma* época determinada. Neste sentido, as diversas versões de *As Pupilas* são filmes verdadeiramente circunscritos a épocas específicas e diferentes, não só no plano da cinematografia de então, mas, fundamentalmente, num contexto historico-cultural mais amplo, e é à luz destas imposições que os filmes devem na verdade ser vistos e analisados.

1.4. A Personagem no filme: algumas achegas

Se, relativamente ao conceito de personagem literária, a bibliografia existente nos pareceu escassa e limitada, conforme anteriormente assinalámos, podemos dizer, acerca da personagem fílmica, que ela se afigura por assim dizer inexistente[84].

Na opinião de Carcaud-Macaire, não é aconselhável transferir para o discurso fílmico o aparelho crítico construído para as análises literárias. Pensamos que a autora considera, concretamente neste caso, as grelhas elaboradas por formalistas e estruturalistas e que viabilizam a análise funcional. As tentativas para integrar, no âmbito da análise do filme, práticas comuns à análise do discurso literário são, portanto, redutoras, em seu entender. Não obstante, reconhece que as categorias que viabilizam a análise da personagem de ficção são igualmente operacionais no contexto de análise da personagem fílmica[85]. Alegando que o estatuto da personagem fílmica não consente uma definição

[84] As actas do congresso realizado sobre a personagem na Universidade de Toulouse-le-Mirail revelam que apenas uma comunicação, da autoria de M. Carcaud-Macaire, se debruçou sobre a personagem fílmica propriamente dita, pelo que as restantes consistem em estudos de casos particulares ou traduzem tentativas de abordagem mais teóricas e generalizadas, algumas das quais até na perspectiva semiótica. Os restantes estudos, à semelhança do que também sucedia com a análise semiológica da narrativa literária, abordam as questões da enunciação e da constituição do discurso, deixando de fora a categoria da personagem, só eventualmente referida com relação à interpretação ou ao desempenho no âmbito da acção.

[85] M. Carcaud-Macaire, «Sur le personnage de film» In *Le personnage en question, actes du IVème. Colloque du S.E.L*. , Toulouse, 1984, p. 313.

imediata e consensual, à semelhança do que P. Hamon enunciou relativamente à personagem romanesca, no âmbito de uma teoria semiótica, a autora justifica o seu ponto de vista remetendo tal facto para a complexidade e heterogeneidade do discurso fílmico, constituído por material icónico, verbal, sonoplástico e por outro, ainda, estritamente cinematográfico, cujos códigos mais pertinentes temos vindo a referir na construção da narrativa clássica.

Sabemos que a imagem fílmica transmite uma impressão de verdade intensa com um sentido de actualidade inquestionável, relacionando-se com aspectos da ordem social, cultural e ou da ideologia, entre outros. Neste sentido, e diferentemente do que sucede no romance, o filme organiza-se enquanto discurso que "reunifica fragmentos descontínuos", todavia de natureza empírica. A estreita conexão (ou mesmo identificação) que se estabelece, assim, entre a personagem fílmica (tanto mais que é o actor, enquanto suporte humano que 'lhe dá corpo') e aspectos da realidade dificultam a apreensão da categoria enquanto noção operatória e enquanto efeito de leitura, que o discurso fílmico procura também criar[86].

O facto de existir um actor por detrás de cada figura é outro elemento imediatamente tangível que importa ter em conta no contexto da abordagem da personagem fílmica. 'Dando corpo' à personagem, o actor torna-a de imediato identificável. O corpo e a voz do actor (o último aspecto pertinente, apenas, no caso do cinema sonoro, naturalmente), são elementos de importância considerável, pois sustentam, literalmente, por assim dizer, a personagem fílmica e contribuem, de forma imediata, para a constituição do efeito-personagem no filme.

Numa perspectiva semiológica mais estrita, o significado da personagem fílmica, enquanto construção ficcional, não deve buscar-se

[86] *Idem*, p. 314.

na relação que a mesma mantém com o actor, por maior que possa ser o contributo por ele prestado. Pelo contrário, a pertinência semiológica reside, antes, no modo de significar, na "mais-valia semântica" que o actor empresta à personagem fílmica[87]. Na interpretação que faz de determinado papel, o actor acrescenta-lhe, regra geral, elementos de natureza extra-cinematográfica, isto é, que não foram especificamente previstos e que decorrem do facto de ele mesmo, actor, ser um indivíduo, com determinado enraizamento socio-cultural, do qual não pode separar-se totalmente:

> [...] le corps du comédien est un élément sémantiquement fort que infléchit la signification: l'image que le comédien /support projette transporte dans le texte nouveau [...],une capacité qui lui est propre à produire du sens. L' acteur porte l'empreinte des rôles, qu' il a précédemment interprétés et constitue une sorte de plus-value sémantique [...][88].

Uma vez que a imagem é análoga às acções, às personagens, aos cenários e ao mundo que representa, o seu estatuto passa a diferir profundamente do signo verbal, muito mais rico na sua complexidade significativa. A apreensão imediata da imagem está com certeza relacionada com o factor acima referido, isto é, com a analogia que estabelece com o mundo empírico, e por isso o espectador não é levado a construir uma imagem mental de determinada personagem, ou de um cenário qualquer, tal como sucede com o leitor do romance, porque, fundamentalmente, as imagens das personagens fílmicas se fundem com as dos próprios actores. Desde o momento da apresentação inicial da personagem no filme que podemos afirmar que essa imagem é completa, no sentido em que, naquele preciso momento, já é única e autónoma, com nome próprio, rosto, fisionomia e corpo. Por isso é também maior o

[87] *Idem*, p. 317.

[88] *Idem*, p. 318.

impacte exercido sobre o espectador. A analogia é tanto mais acentuada quanto actores e personagens se fundem.

Existem mecanismos que permitem caracterizar, na narrativa cinematográfica, determinada personagem, bem como identificar o protagonismo de que goza no âmbito da diegese fílmica, um pouco à semelhança do que sucede na ficção literária e na dinisiana em particular. Ela será fundamentalmente reconhecida pelo corpo, gesto, postura, mímica, indumentária e pela voz que lhe é consignada. O número e a natureza dos diálogos que profere, bem como, implicitamente, a frequência com que aparece em cena, constituem também elementos determinantes da sua caracterização. Os diálogos (ou simplesmente as legendas correspondentes, no caso do cinema mudo), são, aliás, indicador significativo do protagonismo que desempenham. Note-se que o cinema não comporta o tratamento de personagens que tenham uma intervenção fraca na história. Por isso sucede que essas personagens, menos activas, sejam definitivamente eliminadas daquele universo diegético[89], ou, tal como verificámos em certas versões cinematográficas dos romances dinisianos, passam a ter intervenção muito apagada. Assim é através das relações que estabelece com outras personagens da diegese e com outras categorias do discurso, como sejam, por exemplo, a perspectiva, ou a duração e a ordem temporais, estas últimas reforçando as transformações por que eventualmente passa, tal como veremos, que a personagem também se constrói no filme.

É possível esboçar um sentido de equivalências a propósito dos processos mais demarcativos da caracterização da personagem, no

[89] Adiante referiremos as palavras de Leitão de Barros a respeito da fraca intervenção que João Semana tem no filme e a razão por que o deixou de fora em determinadas cenas (constantes do romance), em que, segundo afirmava, a figura intervinha, mas não vinha ali fazer nada, cf., *Infra*.

romance e no filme, tal como sugeriu F. Vanoye[90], cujas propostas parecem adequar-se, do nosso ponto de vista, ao tipo de personagem que encontrámos nas adaptações dinisianas, construídas segundo processos narrativos bastante simplificados, como era uso aliás fazer-se, em qualquer das épocas em que os diferentes filmes se inscrevem.

A fidelidade aos conteúdos bem assim como às personagens foi um dos objectivos que, tanto os cineastas, como os produtores, se propuseram alcançar. O estreito vínculo que os filmes procuraram manter, de forma até assumida, relativamente ao modelo escolhido, a par de um sistema de coordenadas enunciativas destituído de técnicas e de artifícios cinematográficos complexos, convergem também na construção da personagem enquanto elemento importante da diegese narrativa. O resultado final traduz-se, inevitavelmente, na constituição de um grupo de personagens bastante diferente do sistema criado pelo romancista, mais coeso e estruturado, definitivamente.

Estando, por conseguinte, a inovação e por assim dizer a criatividade relativamente a conteúdos arredadas dos propósitos iniciais dos realizadores, e reconhecendo-se que o cinema português, relativamente ao que se produzia na Europa e fora dela, se caracterizou então por uma postura convencional e muito pouco arrojada, procurámos destacar o modo como o discurso cinematográfico, ainda que de forma incipiente nos casos estudados, repetimos, se articulou, no sentido de representar a personagem, que a narrativa literária, de forma tão inovadora, havia concebido. Se, por um lado, no filme, se torna mais fácil e imediata a apreensão da imagem que representa a personagem, por outro, a grande variedade de códigos, que confluem na sua construção,

[90] *Op. Cit*., p. 124. A metodologia que adoptámos na abordagem da categoria da personagem no contexto dos filmes 'dinisianos' resultou do confronto estabelecido pelo autor entre as personagens nestes dois tipos de narrativa tão diferentes. A simplicidade dos pressupostos que enuncia não invalida a eficácia da sua aplicação relativamente ao universo das personagens que considerámos.

torna difícil identificá-los e descriminá-los em profundidade. Se no romance, as personagens são designadas por um nome próprio (ou por pronomes ou substantivos), que o narrador ou qualquer outra personagem começam por lhes atribuir, no filme, tomamos de imediato conhecimento do nome próprio de determinada figura, no momento em que é pronunciado por outras, à excepção do cinema mudo, em que uma vez mais é a legenda que traz a informação.

À caracterização no romance, por meio da descrição e da constituição de retrato (através do narrador ou de modo indirecto, recorrendo à dramatização cénica, incluindo os diálogos proferidos pela própria personagem, ou por outras), sucedem-se, no filme, as imagens que retratam logo a personagem. A imagem que então se constitui compreende, antes de mais, o retrato físico do próprio actor, acrescido dos cenários, a indumentária, a comunicação verbal e não verbal, designadamente, os diálogos que profere, ou que sobre ela proferem.

Quanto às transformações e alterações comportamentais que normalmente uma ou outra personagem acaba por sofrer, o romance vai actualizando os retratos e as descrições inicialmente elaborados, por meio de verbos e de marcas deícticas, entre outros recursos, de forma a acentuar os contrastes existentes no seio da própria figura, em diferentes momentos da história, e também entre personagens. No filme, o efeito do tempo pode ser sugerido como tendo provocado uma alteração particular em determinada personagem, para além das transformações que o retrato físico pode mostrar, através de caracterização/*maquillage* específicas, por exemplo, ou ainda através da mudança da indumentária ou dos cenários, a qual passa automaticamente a inserir a personagem em outro lugar e em outro tempo da história. Semelhante facto é ilustrado no filme de Leitão de Barros, como veremos, mais exactamente no momento da recordação da infância, accionado pela narração, em que,

para além do sinal de pontuação comum que assinala visivelmente o momento do recuo no tempo da história, podemos ver, depois, os mesmos actores interpretando os papéis de Daniel e de Margarida; neste caso, a única mudança verdadeiramente perceptível é pois a do cenário.

Os aspectos acima referidos vão, em conjunto, indiciar a mudança sofrida pela personagem. É provável que, se essa transformação for apenas identificada por um aspecto, isoladamente, o espectador não a interprete como sendo significativa no âmbito global do universo diegético. F. Vanoye defende por isso que é precisamente no diálogo estabelecido entre personagens, na indumentária e na aparência física que as representam, bem como no cenário em que se inserem que deve efectivamente ser apreendido o tempo da história[91].

Quanto à modalidade do fazer, enquanto atributo funcional que se prende com o desempenho da personagem, as acções propriamente ditas, o filme mostra, uma vez mais, as imagens, ou seja, as acções filmadas, que, em articulação com a montagem, que empresta um ritmo à narrativa, se revestem de importante significado. É verdade que o filme clássico não deve gastar metragem de película com momentos da acção em que nada propriamente dito acontece; tais momentos devem pois ser evitados, bem como as personagens, cuja participação nos acontecimentos ficcionados é considerada insignificante.

A nível do especificamente cinematográfico, existem outros aspectos que possibilitam a construção da personagem no filme, 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 *close-up*[92] do protagonista, em momentos de maior tensão

[91] *Op. Cit*., p. 163.

[92] O grande plano é muito aproximado e enquadra o rosto da personagem; em momentos de grande emoção serve para despertar a atenção do espectador sobre a figura que, desta forma, a narração destaca.

dramática), a trajectória do seu deslocamento no ecrã, os ângulos de filmagem que definem a sua "espacialização" exacta relativamente às outras, a par, ainda, de códigos especificamente cinematográficos como a iluminação e a sonoplastia.

Sublinhamos particularmente a música, como um elemento que cumpre a função de reforço da caracterização da acção e da personagem (no âmbito das múltiplas funções que pode desempenhar), pois é essa a situação com que somos abertamente confrontados no caso das versões cinematográficas de *As Pupilas*. Determinados temas musicais (sensivelmente os mesmos, aliás, do romance) são associados a certas personagens, reforçando a constância de traços do seu carácter, ou então incidindo sobre momentos particulares da sua vivência, possibilitando a evocação dos mesmos, procedendo a narração fílmica, à semelhança da sua congénere literária, de forma redundante.

Lembramos que a reincidência dos temas musicais, invariavelmente associados à mesma personagem ou a uma mesma ideia, comporta um significado específico, cuja intenção pode ser reforçar relações ou vivências anteriores partilhadas com outras personagens da história. A música fornece um conjunto de significações que vão articular-se com outros significados trazidos pela imagem icónica e pela palavra. Por isso, a personagem fílmica resulta da conjunção desses diversos sistemas 'descritivos'[93], residindo neste ponto a maior dificuldade da sua abordagem.

O protagonismo da personagem pode ser acentuado também através da encenação, que compreende a indumentária e os cenários em que se movimenta, sendo que este código é, na opinião de McFarlane,

[93] Cf., M. Carcaud-Macaire, *Op. Cit*., p. 318.

aquele que precisamente orienta a nossa percepção de forma mais sugestiva e crucial[94].

Tornou-se um lugar comum, na perspectiva de Chatman, insistir na dificuldade do cinema relativamente à transmissão de ideias e de outros conceitos abstractos, com a precisão semelhante à que caracteriza a percepção da personagem 'filtro' da ficção literária. Se a inclusão de diálogos no filme não constitui, por razões óbvias, qualquer tipo de problema, já a expressão do pensamento, quer do narrador, quer de um protagonista, não se processa tão linearmente. Senão vejamos: no caso da ficção literária, basta simplesmente recorrer a alguns verbos como 'pensar', 'sonhar', ou 'lembrar' (a par de outros marcadores discursivos), para que seja dado a conhecer o pensamento da personagem. Efeito semelhante ocorre também quando o narrador pretende introduzir um diálogo, bastando-lhe para o efeito recorrer a vocábulos como 'dizer', 'responder' ou 'contar'[95], através dos quais concretiza a introdução do referido discurso.

Alguns dos processos específicos destinados a representar a interioridade da personagem existiam na narrativa cinematográfica já durante os anos trinta[96]. Recorria-se então a procedimentos como o *voice over*, para representar o 'monólogo interior' atribuído a certa figura, que aparecia, todavia, no ecrã, sem que os seus lábios se mexessem, ou como o *travelling* para a frente, também vulgarmente designado por

---

[94] *Op. Cit*. p. 57.

[95] S. Chatman afirma que o recurso ao *voice over* para sugerir a transmissão de certa actividade mental, tem desagradado particularmente aos realizadores contemporâneos, que consideram esta técnica um processo artificial e uma solução demasiado simplista, Cf. *Coming to terms*, p. 159.

[96] Veja-se a este propósito M. Martin, *A linguagem cinematográfica*, pp. 250 e segs; muito embora se trate de um estudo algo datado, está precisamente por esse motivo mais próximo dos processos técnicos que enformam a linguagem cinematográfica a que recorreram os realizadores dos filmes que pretendemos analisar. Os estudos mais recentes reportam-se a uma época do cinema dito novo, com os quais o *corpu*s dos filmes estudados não mantém qualquer afinidade.

movimento de câmara subjectivo, em virtude de sugerir a passagem à interioridade da personagem, assim criando uma duração temporal, também ela subjectivamente vivida.

A forma de salientar pontos de vista contrastantes entre personagens, ou a apresentação de retratos físicos, cujo antagonismo é reforçado quando colocados lado a lado, são procedimentos que, aliados a outras técnicas, podem sugerir também a intenção de retratar a sensibilidade e o temperamento da personagem.

Que a referida questão da representação dos movimentos da consciência da personagem, em cinema, é, não só complexa, como também antiga, provam-no as palavras de G. Bluestone proferidas ainda nos anos cinquenta:

> The rendition of mental states - memory, dream, imagination - cannot be as adequately represented by film as by language. If the film has difficulty presenting streams of consciousness, it has even more difficulty presenting states of mind, which are defined precisely by the absence in them of the visible words. Conceptual imaging, by definition, has no existence in space.[97]

[97] G. Bluestone, *Novels into film*, University of California Press, 1966, p. 47.

2. UMA LEITURA DE *AS PUPILAS* CINEMATOGRAFADAS

> Cada um de nós vê o mundo com os seus próprios olhos e é com o que tiramos de dentro de nós que fazemos o mundo tal qual o vemos. (Júlio Dinis)

> Pois será este nosso povo um povo que não canta? [...] Responde por mim essa harmonia que sai dos campos, que anima o trabalho das ceifas, das esfolhadas, das malhas ... Música rudimentar - dizem-me. Concordo. Mas é que não se vai assim de repente à ópera. (Júlio Dinis)

Que Júlio Dinis foi de todos os escritores portugueses aquele que, até à data, sofreu maior número de adaptações cinematográficas é um facto que parece não suscitar dúvidas. Este foi aliás o argumento de peso que inicialmente despertou a nossa curiosidade, levando-nos a procurar indagar quais as razões que poderiam explicar semelhante fenómeno, quando, perto de outros romancistas do seu tempo, o vulto literário de Júlio Dinis se afirmava, com certeza, de forma bem mais discreta.

Nem Eça de Queirós, nem Camilo Castelo Branco, para falar apenas dos dois maiores romancistas da época de Júlio Dinis, conheceram tão larga divulgação na tela. O autor de *As Pupilas* foi na verdade o romancista português que suscitou o maior número de adaptações cinematográficas da sua obra de ficção. Foram nada menos do que seis as fitas realizadas a partir dos romances que escreveu.

Em relação a Eça, por exemplo, ficaram apenas duas versões de *O Primo Basílio* e uma de *O Cerro dos Enforcados,* que recebeu no ecrã

o título *O Defunto*; quanto a Camilo, *Amor de Perdição*[1] foi também alvo de três adaptações, curiosamente as primeiras duas foram contemporâneas das duas primeiras versões de *As Pupilas*.

Note-se que a ficção do século XIX, e num cenário mais vasto do que o estritamente português, foi frequente (e preferencialmente) transferida para o cinema, com relativa facilidade (a avaliar pelo número de adaptações efectivamente existentes), se comparativamente pensarmos no caso da ficção moderna. Dickens, para apenas referirmos um romancista , fora do contexto nacional, e que influenciou o autor de *As Pupilas*, foi motivo de inúmeras adaptações cinematográficas, das mais variadas épocas, sendo que, por exemplo, *Great Expectations* serviu de modelo e fonte de inspiração a diversos filmes, alguns dos quais ficaram até célebres.

A larga divulgação que estes e outros romances então conquistavam, o excelente acolhimento que recebiam por parte do público levavam a que efectivamente fossem considerados como êxitos potenciais também as adaptações cinematográficas. Por isso, já foi inclusivamente afirmado que, se o filme não nasceu do romance, cresceu, pelo menos (e seguramente), na sua direcção[2]. Se Dickens foi considerado o pai da narrativa cinemática, podemos, com alguma pertinência , chamar a Júlio Dinis, o 'Dickens português'.

Comparativamente a outros romances do seu tempo, particularmente os de Camilo, por exemplo, os romances dinisianos não eram, na verdade, aqueles que possuíam maior número de virtualidades cinematográficas, ou seja, pelo facto de serem essencialmente romances passivos, de carácter descritivo e de delineação psicológica das personagens, eram por assim dizer destituídos de incidentes e peripécias,

[1] A última adaptação foi realizada em 1978 e assinada por um grande nome do cinema português, Manuel de Oliveira.

aspectos que, como sabemos, emprestam à intriga uma animação e um ritmo próprios. Relativamente ao *Amor de Perdição*, por exemplo, Bénard da Costa[3] sublinhava concretamente as potencialidades cinematográficas desta novela; a rapidez com que as peripécias se desenrolam, o ritmo da narrativa e o tratamento dos incidentes que impulsionam a progressão da acção, em nada lembram os romances calmos e serenos de Júlio Dinis, em que história e personagens se vão configurando muito lentamente. Às cores intensas dos heróis camilianos, opõem-se, na nossa perspectiva, os perfis psicológicos pacientemente traçados dos 'heróis' dinisianos.

O próprio termo 'novela', comparativamente a 'romance', sugere já a condensação da acção, procedimento importante a ter em conta numa adaptação à tela de qualquer obra literária. Leitão de Barros, o realizador da versão sonorizada de *As Pupilas*, no prólogo que antecede a edição comemorativa da estreia do seu filme, afirmava que, da totalidade do romance, era absolutamente necessário destacar as linhas principais da acção, condensando-a, libertando a história de todos os pormenores supérfluos e inúteis, que, em cinema, só serviriam para atrapalhar o entrecho.

Não foram portanto as potencialidades cinematográficas dos romances dinisianos, e concretamente de *As Pupilas*, que estiveram na origem de tantas e tão diversas adaptações à tela, em tão variadas épocas do cinema nacional. O facto, curioso por si só, levou-nos a indagar que outro tipo de razões estariam na origem de semelhante

---

[2] B. McFarlane, *Novel to film*, p. 12.

[3] Bénard da Costa, *O cinema português nunca existiu*, em observação feita ao *Amor de Perdição*, Lisboa, 1996, pp. 31 e segs.; os atributos que identifica na novela camiliana não existem, como sabemos, no âmbito da ficção de Júlio Dinis. Cita como exemplos alguns momentos mais assinaláveis pelo patético e intensidade dramática gerados, tais como quando Teresa acena com um lenço, pretendendo despedir-se de Simão, cujo barco se afasta, ou quando Mariana se lança ao mar, para seguir o cadáver daquele. A contenção dramática, a par do pesado sentido do Destino, faz que aquela novela possa ser equiparada a uma reportagem em directo, segundo aquela fonte, sem uma palavra a mais, ou um pormenor a menos.

escolha. Julgamos que as mesmas obedecem fundamentalmente a intenções de ordem ideológica, claramente delineadas pela política de então, a avaliar pelos programas que estabelecia, nomeadamente, no acolhimento que fazia a certos filmes. A intenção catártica que subjaz à ficção dinisiana sai reforçada por assim dizer nas representações fílmicas, justificando-as, até, em grande parte. As inúmeras figuras modelares criadas pelo romancista, a par dos valores que perseguem, elevam estas obras numa perspectiva didáctica e moral, tornando-as exemplos a seguir.

Não importa considerar apenas o número total das adaptações cinematográficas da ficção dinisiana, mas antes, e fundamentalmente, a quase totalidade dos romances que o autor escreveu. Estes serviram de motivo de inspiração para uma diversidade de filmes, realizados em períodos distintos da história do nosso cinema, o que significa, ainda, que tanto o cinema mudo, como depois o sonoro, como ainda mais modernamente, o cinema em formato largo e a cores, encontraram nos romances dinisianos fontes de interesse sempre renovadas, que sucessivamente justificavam o seu tratamento em suporte cinematográfico. Perfazendo um total de seis longas metragens produzidas ao longo de quarenta anos, Júlio Dinis foi sem dúvida o romancista mais 'mediático' do seu tempo.

Devem buscar-se pois entre as razões de tão insistente escolha o êxito que os romances alcançaram no seu tempo, o que de certo modo fazia prever, por parte do público espectador, um bom acolhimento dos filmes. No entanto, note-se que não foram só os romances de Júlio Dinis que gozaram de grande popularidade na época em que foram divulgados. Muitas outras obras, e de romancistas de bem maior envergadura, tiveram no seu tempo também larga projecção, sem que contudo o cinema deles tivesse feito qualquer ilustração.

Outras obras houve, de romancistas praticamente desconhecidos, como Manuel M.ª Rodrigues, cuja *Rosa do Adro* conheceu até duas versões cinematográficas, em pouco mais de quinze anos, uma do tempo do mudo e a outra já do sonoro. Este é um aspecto que não deixa de causar alguma perplexidade, senão mesmo estranheza, a não ser que, para além dos motivos invocados, tais como o sucesso das obras e a fácil adaptação que deixavam prever, outros se escondessem, como acreditamos que acontecia. Lembramos que os romances de Júlio Dinis eram, em certos aspectos, considerados ainda como verdadeiras planificações de filmes[4], ou seja, continham, no entender dos cinéfilos de então, indicações muito precisas quanto à construção de cenários e de personagens, à estruturação da acção em sequências e cenas, o que deveria facilitar consideravelmente o trabalho da adaptação e da realização.

Tendo sido, como foi, grande o sucesso que na época, em que foi publicado, o romance conheceu, sabemos igualmente que não foi com a mesma sorte que a restante ficção de Júlio Dinis foi acolhida. Percebeu-o, aliás, o próprio romancista e foi por esse motivo que terá deixado por exemplo tanto tempo na gaveta, como confessou, o primeiro romance que escreveu, *Uma Família*. Prevendo de certo modo a estranheza com que o público iria acolhê-lo, o romancista procedeu cautelosamente, reservando a publicação do mesmo para altura mais oportuna. Tinha, portanto, perfeita consciência da diferença que sentia existir entre as suas obras e a restante ficção que então se produzia em Portugal. Este é outro motivo pelo qual não podemos dar inteira razão a um certo tipo de crítica cinematográfica mais recente (e menos recente também), quando afirma, generalizando, que o sucesso dos romances de Júlio Dinis era já uma

[4] A. Lopes Ribeiro, «"As Pupilas do senhor reitor", o filme de Leitão de Barros [...]», *Bandarra* , nr. 4, 6 de Abril de 1935, pp. 3, 7.

garantia para o bom acolhimento dos filmes, minimizando assim os riscos de tão considerável investimento económico e postulando implicitamente êxito equivalente para todos os romances que escreveu.

Se é certo que o sucesso dos romances *A Morgadinha* ou de *Os Fidalgos,* ao tempo em que foram publicados, ficou muito aquém do de *As Pupilas*, não é menos certo que também deram origem a nada menos do que três fitas, realizadas, note-se, em épocas distintas, aspecto que vem reforçar o pressuposto, de que partimos, de que são, fundamentalmente, razões de índole ideológica que estão por detrás de tamanha profusão das adaptações cinematográficas dinisianas.

Não obstante as diferentes épocas em que foram produzidas, as adaptações ao ecrã das obras de ficção do romancista caracterizam-se por uma simplicidade narrativa considerável, ou seja, a narração prossegue linearmente, com total submissão à intriga e aos acontecimentos que as personagens vivem, respeitando todos os momentos principais da intriga romanesca e, quase nos atreveríamos a dizer, que mantendo também muitas das suas paragens e pausas, pela morosidade por que, em alguns momentos, os filmes se pautam.

A par da simplicidade das técnicas propriamente cinematográficas, que são com certeza mais visíveis nos filmes ainda mais antigos (mas nem por isso os menos bem feitos), a narração procede de alguma forma como quem projecta imagens fixas na tela, e julgamos que é também por este motivo que alguns desses quadros foram facilmente guardados na memória colectiva. Veremos também que não foi apenas o cinema dos primeiros tempos que se aproximou do tipo de representação dramática, muito embora estivesse até mais legitimado para o fazer[5], do que as

[5] Lembramos apenas que os primeiros actores de cinema eram profissionais do teatro e que, portanto, a interpretação tendia a um certo convencionalismo e alguma dramatização. Teremos ainda oportunidade de aprofundar esta questão, quando nos referirmos à análise das personagens, a qual optámos por não dissociar da referência à interpretação feita.

produções cinemáticas posteriores, de épocas em que supostamente as técnicas cinematográficas deveriam estar já mais aperfeiçoadas e desenvolvidas.

2.1. *As Pupilas* mudas *do senhor Reitor:*

A crítica tem sido, de modo geral, unânime em considerar que a versão de *As Pupilas* de Maurice Mariaud é a preferida de entre as três que foram feitas a partir do romance homónimo[6]:

> O mais curioso é que tanto a versão de Leitão de Barros, realizada em 1935, como a versão dirigida por Perdigão Queiroga muitos anos mais tarde, não avançaram um passo [...] em relação ao filme da *Caldevilla*, feito em 1922.[7]

Estas *Pupilas* são o que de melhor se fez entre nós, comparativamente a outras longas-metragens de enredo da mesma época, como *os Fidalgos* e o *Amor de Perdição*[8] ou, ainda, *o Primo Basílio*[9], todas elas adaptações de grandes romances da nossa literatura.

---

[6] Afirmaram-no já Luís de Pina, *História do Cinema Português*, Lisboa, 1986, p. 35; Bénard da Costa, «As Pupilas do senhor Reitor», [Folha da Cinemateca], 7 de Dezembro de 1998, cópia restaurada com o apoio do projecto Lumière, p. 3, e, ainda Alves Costa, *Raul de Caldevilla*, Lisboa, 1982.

[7] Alves Costa, *Op. Cit.,* p. 27.

[8] A adaptação esteve a cargo de Guedes de Oliveira, em mais uma realização de Georges Pallu, no ano de 1921; a fotografia é de M. Laumann; a partitura musical de Armando Leça, tendo a interpretação ficado a cargo de Pato Moniz, Alfredo Ruas, Brunilde Júdice, Irene Grave, entre outros, cf. J. Matos-Cruz, *Fitas que só vistas*, Lisboa, 1998, p. xii. Segundo Bénard da Costa, este filme já tinha tido duas versões brasileiras: uma em 1914, de um português de nome Francisco Santos, e outra em 1917. Em 1943, a realização do filme é de António Lopes Ribeiro e, por último, em 1978, é a vez do filme de Manuel de Oliveira, cf. *Histórias do Cinema*, Lisboa, 1996, p. 28.

[9] A primeira versão cinematográfica foi uma produção da Invicta Filme, datada 1922, realizada por G. Pallu e estreada no Cinema Condes, em 16 de Março de 1923; com fotografia de M. Laumann, teve nos principais intérpretes Amélia Rey Colaço, em Luisa, Robles Monteiro no papel de Basílio, Angela Pinto, na criada Juliana, entre outros, cf. J. Matos-Cruz, *Fitas que só vistas*, p. xv. Na opinião de Alves Costa, o filme 'custou alguns

De acordo com Bénard de Costa, esta adaptação de *As Pupilas* deve ser destacada de entre todas as outras que os clássicos vintistas do Porto nos deixaram. A fita consegue fazer prevalecer o 'erotismo difuso do romance'[10], tendo em Clara, que considera o tipo da mulher carnal, a sua representação principal. Muito embora esta opinião possa ser discutível (e do nosso ponto de vista certamente que o é, pois não nos parece que o erotismo seja uma característica da ficção dinisiana), importa-nos de momento sublinhar a opinião consensual da crítica abalizada acerca da importância desta fita no contexto do cinema português da época.

Acerca da data provável da estreia do filme, questão que suscitou já alguma polémica, devemos também acrescentar que foi Bénard da Costa quem, na verdade, chamou a atenção para o facto. *As Pupilas* passou no cinema Passos Manuel, em Julho de 1923, sendo desconhecido o facto de se foi, ou não, em sessão pública. Um tanto misteriosamente, de acordo com a mesma fonte, em 1925, a estreia do filme é anunciada para o Cinema Condes, em Lisboa, permanecendo contudo a dúvida de saber se este acontecimento deveria ser considerado a verdadeira estreia, e, neste caso, a exibição ocorrida no Cinema Passos Manuel, dois anos antes, não era considerada significativa para o efeito.

---

amargos de boca' à Invicta, que chegou mesmo a pensar em desistir da sua exploração em Portugal, cf. *Breve História do cinema português [...],* Lisboa, 1978, pp. 35 e segs. e, ainda, *Retrospectiva do cinema português, época muda*, ed. do SNI, 1967. O mesmo romance voltou a ser motivo de nova adaptação, por António Lopes Ribeiro, em 1959, considerada de fraca qualidade pela crítica de modo geral.

[10] Bénard da Costa, «As Pupilas do senhor Reitor», [Folha da Cinemateca] - 'numa aldeia em que a carne é o único pecado e a única alegria', esta a interpretação que dá ao romance de *As Pupilas,* certamente discutível, em nosso entender, pois não vislumbramos na ficção do romancista qualquer tipo de sentimento 'erótico', quando muito ele concentra-se, a existir, na figura de Daniel e na sua paixão 'carnal' por Clara; esta, tal como tantas outras mulheres dinisianas (a maioria, diríamos), nada tem de perverso, antes pelo contrário; diferentemente da irmã, não deve contudo ser considerada um modelo de virtudes, o seu percurso orienta-se no sentido do aperfeiçoamento contínuo.

Mais insólita parece ser ainda a declaração que Alves Costa menciona, numa publicação em que presta homenagem precisamente à obra de Raul de Caldevilla, o dono e fundador da empresa que produzira o filme. Na entrevista que aí transcreve, confirma-se o silêncio de uma importante revista da especialidade da época - a *Invicta Cine* - quanto à data da estreia oficial do filme[11]. No número publicado em 15 de Agosto, pode inclusivamente ler-se uma declaração, algo insólita do nosso ponto de vista, uma vez que, na altura, *As Pupilas* chegaram com toda a certeza a ser estreadas:

> [...] raras foram as vezes que se ouviu falar da Caldevilla Film e a não ser o «9 de Abril» nenhuma outra película dessa casa produtora foi dado apreciar ao público portuense[12].

2.1.1. - Um achado valioso

Foi por intermédio do Cineclube do Porto que, em meados de 1968, a Cinemateca obteve uma cópia integral, em bom estado de conservação, de *As Pupilas* de M. Mariaud, apesar das más condições em que, juntamente com outros filmes, havia estado guardada, durante cerca de quarenta anos, na arrecadação de um prédio que estava para ser demolido[13] e onde, em tempos, funcionara a sede da empresa Caldevilla Film.

---

[11] Veja-se a este propósito Bénard da Costa, «As Pupilas do senhor Reitor», [Folha da Cinemateca], 7 de Dezembro de 1998. Na publicação de Alves Costa, *Raul de Caldevilla*,], p. 15, confirma-se a inexistência de qualquer referência ao filme; a entrevista conduzida por Ernesto de Balmaceda, o entrevistador de Caldevilla, é inconclusiva. Entre os números da referida revista, publicados entre 1923 e 1930, não há qualquer referência ao filme, facto que não ajuda a esclarecer tal mistério, que assim permanece insolúvel.

[12] *Raul de Caldevilla*, p. 10.

[13] Acerca da descoberta dos negativos do filme, veja-se Alves Costa, *Raul de Caldevilla*, pp. 32 e segs. e ainda, do autor *Breve História* do cinema português [...], pp. 46 e segs., o qual menciona que o filme esteve desaparecido durante mais de quarenta anos. Luís de Pina, «Cinemateca Nacional, dos primórdios aos anos oitenta», *Cinemateca 25 anos* ,

Os referidos filmes eram oferecidos pela própria filha de Raul de Caldevilla ao Cineclube do Porto, afim de que pudessem ser preservados[14]. Só então, a Cinemateca passou a cópia do suporte em nitrato, em que se encontrava o filme, para acetato, podendo finalmente ser visto nos anos oitenta, passados que eram cerca de sessenta anos sobre a sua rodagem.

No entanto, e apesar de esforços então envidados nesse sentido, não foi possível recuperar as tintagens originais[15] da película. Devemos acrescentar a este propósito que os processos de coloração das imagens, uma ideia que surgiu, aliás, logo nos primeiros tempos do cinema (numa época em que as imagens eram ainda coloridas à mão por artífices especializados,), representou, dizíamos, um importante meio de expressão do cinema do período silencioso[16].

Note-se que, devido a mais uma feliz coincidência do destino, Bénard da Costa encontrou, em 1994, entre outros achados valiosos para a história do cinema mudo[17], precisamente o negativo de *As Pupilas,* em

---

1983, pp. 7-53, menciona pormenorizadamente as circunstâncias em que se deu o aparecimento da fita.

[14] Segundo Matos-Cruz, a recuperação de A*s Pupilas* somou a quantia de seiscentos contos, veja-se a este propósito «Salvaguarda do património fílmico», In *Cinemateca 25 Anos*, pp. 123 -128.

[15] Na época do cinema mudo as cenas nocturnas eram filmadas de dia; mais tarde, no laboratório é que se cobria o positivo com tintagens, no caso, a azul, também chamadas viragens; por meio destas conseguia-se a transformação da luz do sol em luar, por exemplo, cf. A. Costa, *Raul de Caldevilla*, p. 31.

[16] O processo da tintagem vem mais tarde resolver alguns problemas que as imagens, inicialmente pintadas à mão, originavam, tais como a dificuldade em circunscrever por vezes a tinta à parte a que era reservada, com a intenção de suscitar um efeito particular; assim, a vermelho ficavam por exemplo as cenas de maior intensidade dramática, incêndios, etc. A combinação da viragem com as tintagens foi muito utilizada nos anos vinte, cf. G. Sadoul, *História do cinema mundial*, I, Lisboa, 1983, p. 22.

[17] Foi encontrada a cópia de outro filme realizado por M. Mariaud (contando com a sua própria interpretação), *Os Faroleiros*. Foi a propósito de tantas e tão felizes coincidências, concretamente no caso do aparecimento da cópia de *As Pupilas* e, mais tarde, do próprio negativo, que Bénard da Costa afirmou que para a gente das cinematecas não pode haver filmes perdidos, mas simplesmente "filmes que faltam", «"As Pupilas do senhor reitor" [...]», [Folha da Cinemateca], 1998, p. 2.

suporte de nitrato, como era aliás usual então fazer-se, tornando-se possível, enfim, o restauro das tintagens originais. Esta foi a razão pela qual só a 7 de Dezembro de 1998 (e graças à colaboração obtida de diversos laboratórios estrangeiros), se tornou possível ver, pela primeira vez, a fita tal como havia sido apresentada ao público de 1923.

2.1.2. - Um projecto malogrado

Devemos neste momento abrir um pequeno parêntesis para referir menção ao projecto ambicioso concebido por Raul de Caldevilla e que, a ter-se concretizado, teria exercido, julgamos, um impacto dinamizador no cinema da época[18]. Contudo, o sonho de Caldevilla não conheceu realização possível, devido à estreiteza de vistas de alguns dos seus mais directos colaboradores, nomeadamente no que respeita à dificuldade em conseguir obter o capital necessário, segundo afirmou mais tarde, em 1923, já muito desiludido com o rumo que a empresa havia decidido seguir.

Do plano inicial de Caldevilla constavam apenas filmes portugueses[19], de cunho regional; uma vez que, segundo acreditava, sendo o nosso país desconhecido no estrangeiro, julgara interessante divulgar, por intermédio dos filmes, os costumes e as paisagens de

[18] Apenas com os dois filmes que conseguiu produzir, *Os Faroleiros e As Pupilas*, o lucro de Caldevilla foi considerado muito significativo para a época: 700 contos, os quais representam a venda do filme, tanto em Portugal como no estrangeiro, segundo Félix Ribeiro, *Filmes, figuras e factos da história do cinema português (1896-1949*), Lisboa, 1983, p. 154.

[19] *C*onstava também do projecto de Caldevilla filmar ainda *A Morgadinha dos Canaviais*, um romance de Teixeira de Queirós, *O tio Agrela, O selo da roda,* de Pedro Ivo e, ainda, *O Drama do Povo,* de Pinheiro Chagas, cf. Alves Costa, *Op. Cit*., pp. 12-13. A ideia de montar uma indústria cinematográfica teria surgido a Caldevilla em 1907, depois de uma *tournée* de aprendizagem, em que constatou que os principais estúdios que visitou estavam construídos havia mais de uma década, cf. Ernesto de Balmaceda, «Raul de Caldevilla diz à *Invicta Cine* o que seria a obra da Caldevilla Film [...]», *Invicta Cine*, nr. 5, 15 de Agosto de 1923, pp. 8-9.

Portugal. As directrizes programáticas que orientavam esta empresa nortenha tinham como principal objectivo filmar assuntos "genuinamente portugueses", que buscavam inspiração na nossa história e na nossa literatura, de modo a formar um "álbum cinematográfico de Portugal", que pudesse ser projectado no estrangeiro, como modo de propaganda do qual não nos envergonharíamos. 'Fitas de fundo' era o termo com que passariam a ser designadas. Eram também interesses materiais que moviam Caldevilla, pois o cinema era considerado, já então, um espectáculo comercial, ao qual importava atrair o maior número possível de espectadores.

Muito embora o projecto apontasse no sentido de um alargamento de horizontes, tendo em conta o panorama estreito da cinematografia nacional, não só ao nível dos objectivos que pretendia alcançar, como também das infra-estruturas de que planeava rodear-se[20], sabemos que a produção nacional dos anos vinte começava e continuava atrasada em relação ao seu tempo, para já não mencionar o facto de o nosso mercado, por mais pequeno que fosse, se encontrar absolutamente invadido pelo cinema estrangeiro, nomeadamente o americano, o alemão e o francês, o que agravava ainda mais a já precária circulação dos filmes portugueses, em circuito comercial interno[21].

Dos filmes que Caldevilla projectara realizar numa fase de arranque da empresa, destacamos a adaptação de *A Morgadinha*, segundo o romance de Júlio Dinis. Estamos certos de, tal como viria a

[20] Caldevilla sabia que era imprescindível a organização de um sistema de distribuição dos filmes eficiente, que garantisse tanto a sua exibição nacional, como no estrangeiro (nomeadamente no Brasil); sabia que não bastava simplesmente investir na produção, se depois o escoamento da mesma não ficava assegurado. A ideia de uma produção de qualidade foi um objectivo que perseguiu sempre, cf. Alves Costa, *Op. Cit.*, pp. 7 - 10.

[21] Alves Costa, *Op. Cit.,* pp. 3 e 15; citando Luís de Pina, aquele autor prossegue relembrando as grandes obras do expressionismo alemão, os trabalhos dos americanos, entre outros de Griffith, Ince e Chaplin, para apenas referir alguns nomes contemporâneos de G. Pallu e de M. Mariaud.

suceder com *As Pupilas*, tratar-se-ia de mais um caso de outra ilustração fidelíssima do romance, um uso generalizado por parte dos cineastas e prática corrente das adaptações literárias levadas à tela naquela época.

Lamentavelmente, este foi um sonho que não se concretizou; a avaliar por *As Pupilas* de M. Mariaud, 'A Morgadinha da Caldevilla' seria, ao que tudo indicava, um filme superior ao da realização efectivamente feita por um engenheiro italiano, Caetano Bonnucci, no fim dos anos quarenta. Devemos acrescentar que este mesmo filme, que não primou nem pela qualidade cinematográfica, nem pelo engenho criativo do realizador, um estreante, aliás, permanece, todavia, como sendo a única adaptação que se fez da segunda crónica de aldeia que Júlio Dinis escreveu[22].

A viabilização do projecto de Caldevilla dependia porém de investimentos substanciais, que aumentariam o capital da empresa; no entanto, esta foi uma directriz com a qual não concordaram os restantes sócios, e por isso o estúdio, que tanto ambicionou, não chegou sequer a construir-se, e das seis fitas projectadas, dizíamos, apenas duas foram realizadas e filmadas em instalações totalmente improvisadas para o efeito. Impedido de prosseguir, ter-se-á demitido, desanimado pela falta de apoio e de confiança, ainda no ano de 1923, pouco depois portanto da conclusão das filmagens de *As Pupilas*. Este pode bem ter sido um dos motivos que explicou as incertezas que rodeiam a data da estreia do

[22] Esta adaptação, primeira e única do romance, não foi bem acolhida nem pela crítica, nem pelo público. Foi estreada a 4 de Abril de 1949, no cinema Éden, em Lisboa. A sua insuficiente qualidade, a que não foram estranhos factores como a inexperiência do realizador, dificuldades de ordem económica e um argumento igualmente fraco, tornaram a película uma clara "indigência cinematográfica", segundo L. de Pina, *História do cinema português*, p. 94. Existe todavia em estado de conservação satisfatório, tendo sido feita a passagem do suporte de nitrato para o celulóide, e pode ser visionada no A.N.I.M., (Arquivo das Imagens em Movimento /Cinemateca Portuguesa).

filme, levando possivelmente o próprio Caldevilla a desinteressar-se do acontecimento[23].

As Pupilas foi, por conseguinte[24], o segundo e último filme da Caldevilla, «a curteza de vistas e incompreensão dos elementos capitalistas da empresa», tendo conduzido à ruína de todo o ambicioso projecto de Raul de Caldevilla[25]. Limitou-se portanto a produção da empresa a duas longas-metragens de enredo e a alguns documentários[26]. Como se não bastasse já tão escassa produção, acresce ainda o facto de *As Pupilas* é o único filme de longa metragem hoje existente, já que *Os Faroleiros* continua ainda desaparecido.

O valor de *As Pupilas* é por conseguinte inestimável, não só por ser representativo de uma época especial do nosso cinema, mas também pelo testemunho em que se tornava da forma como se trabalhava numa produtora cinematográfica portuguesa, há cerca de oitenta atrás. Apesar de considerar que *As Pupilas* não eram mais do que uma ilustração cinematográfica algo extensa do romance, Caldevilla previa contudo um bom acolhimento, da parte do público, pelo modo da planificação, a cargo de Campos Monteiro. Quanto à encenação, de M. Mariaud, Caldevilla garantiu que este técnico francês possuía um sentido perfeito da

[23] Bénard da Costa, «"As Pupilas do senhor reitor" [...]», [Folha da Cinemateca], p. 2.

[24] F. Ribeiro, *Op. Cit.,* pp. 151 - 153.

[25] Por altura da estreia do filme, e sensivelmente durante o tempo em que se manteve em cartaz, foi levada à cena no teatro Maria Matos a adaptação de E. Biester do romance *As Pupilas*, à qual já nos referimos anteriormente. Com o objectivo de reforçar a importância de tal estreia, este continuou a ser um procedimento adoptado alguns anos mais tarde, quando, por exemplo, na altura do filme realizado por Leitão de Barros, era também lançada uma nova edição do romance, a mesma que inclui, em jeito de prólogo, a carta do realizador, contendo informações curiosas sobre o trabalho daquela adaptação cinematográfica.

[26] Segundo Alves Costa, *Op. Cit.*, pp. 19 e seguintes, trata-se de *Os Faroleiros* (filme que está desaparecido) e *As Pupilas*, bem como *9 de Abril*, *Termas de Portugal* e *A Serra da Estrela*, documentário igualmente desaparecido.

proporção, sabendo movimentar bem as cenas e imprimindo ao filme uma dinâmica correcta.

Filmado no Minho, tal como viriam a ser todos os filmes adaptados dos romances de Júlio Dinis, *As Pupilas* em nada se afasta da época que pretendeu retratar. Grande parte das filmagens foi rodada em exteriores[27], sendo os interiores foram filmados num estúdio improvisado na Quinta das Conchas, no Lumiar[28]. A preocupação que o filme revela, e que se traduz na recriação cuidada de ambientes, de cenários e de figurinos, tornou-se também um dos seus principais motivos de interesse.

O lado folclórico é sempre uma constante a reter quando somos confrontados com qualquer adaptação cinematográfica dos romances de Júlio Dinis. Na verdade os filmes souberam todos explorar devidamente o aspecto visual e pictórico que os romances tão intensamente sugerem, contando, para o efeito, com o poder valioso, expressivo e pleno da imagem como forma também de expressão e de representação.

Antes de avançarmos na análise que pretendemos empreender do filme de Mariaud, incidindo mais concretamente nos aspectos propriamente cinematográficos que viabilizaram determinado tipo de discurso fílmico e no conjunto das personagens que a fita recriou, parece-nos importante referir ainda a falta de apoios que teve por parte do Estado e que, provavelmente, responde pelo desmoronar do projecto que

---

[27] Alves Costa, em *Breve História do cinema português (1896 - 1962)*, p. 45, acrescenta que as filmagens decorreram nos arredores de Vizela. Em *Raul de Caldevilla*, pp. 29 - 30, relata um episódio ocorrido durante as filmagens de exteriores, o qual não terminou num grave acidente para os actores Maria de Oliveira, (Clara) e Artur Duarte (Daniel), que estiveram quase a afogar-se no rio, onde resolveram ir tomar um banho, apenas porque foram salvos a tempo por outro elemento do *cast*, Vasco de Gondomar (Pedro).

[28] Sabemos que Caldevilla havia planeado construir um estúdio modelo, no qual nada faltasse, de forma a assegurar uma produção cinematográfica de qualidade tendo para o efeito adquirido a Quinta das Conchas, no Lumiar, no mesmo local onde curiosamente funcionaria a Tóbis alguns anos mais tarde, cf. Alves Costa, *Op. Cit.,* pp. 7 e segs., e ainda Luís de Pina, *Op. Cit*., pp. 34 e segs. Nestas instalações provisórias foram também filmados *Os Faroleiros*.

Caldevilla dirigiu[29]. Note-se que a chamada 'lei dos cem metros', de protecção ao cinema nacional, promulgada em 1927, apenas visava, em primeira instância, proteger o cinema nacional, incentivando o desenvolvimento do documentário português. Motivada, também, por uma intenção de propaganda de certa imagem de Portugal que convinha divulgar no estrangeiro, a mesma lei acabou por traduzir alguma estreiteza de vistas, acabando por prestar um fraco apoio à cinematografia nacional[30], que dela retirou, em termos práticos, vantagens e benefícios reduzidos.

[29] A propósito dos apoios que terá solicitado ao Estado e a empresários, veja-se Alves Costa, *Raul de Caldevilla*, p. 4.

[30] Veja-se a este propósito Alves Costa, *Breve História [...]*, pp. 38 e segs.

2.1.3. - O primeiro passo para a construção da ideia da portugalidade: *Os Fidalgos* da Invicta Film

A organização empresarial de Raul de Caldevilla não era a única empresa cinematográfica com alguma projecção entre nós, não obstante a sua curta duração. Também no Porto, mas alguns anos antes, havia-se constituído a Invicta Film, 'o mais significativo investimento de implicações artísticas'[31] que apostara na produção contínua de filmes de entrecho, e que faria a produção daquela que foi considerada não só a grande fita da época, e a melhor fita de G. Pallu, seu realizador, mas também o maior êxito comercial da empresa: *Os Fidalgos da Casa Mourisca*[32]. Por isso se diz frequentemente que o nosso cinema dos anos vinte foi o cinema da Invicta[33], facto que explica, por outro lado, a pouca atenção, dada até determinada altura, à produção da Caldevilla, e particularmente no caso que nos importa, à película *As Pupilas*.

Tornou-se assim *Os Fidalgos* o primeiro grande projecto daquela empresa (também literalmente falando, uma vez que o filme tinha cerca de 4000 metros de película, dividia-se em duas jornadas e em dez

[31] J. de Matos-Cruz e J. Antunes, «A paróquia portuguesa», In *O Cinema Português 1896 - 1998*, iii, Lisboa, [1998], p. 17.

[32] A propósito da outra adaptação de *Os Fidalgos*, a versão sonorizada realizada por Artur Duarte, o "Daniel" da versão silenciosa de *As Pupilas*, lembramos que se trata do quarto filme adaptado de um romance dinisiano, em pouco mais de quinze anos. Estreado no cinema Ódeon, em 22 de Junho de 1938, também este filme de forma geral recebeu fraco acolhimento. Optou o realizador, que se estreava enquanto tal, por modernizar a fita, adaptando-a ao contexto dos anos trinta. Apostando na intemporalidade da história, procurava cativar a atenção do público. Trata-se de uma adaptação integral, a qual respeita todos os momentos do romance, as personagens, o seu carácter e os diálogos são exactamente os mesmos da ficção literária. A fita é dada hoje como perdida, tanto as cópias, como a matriz original. Irremediavelmente destruído, não existe qualquer possibilidade de recuperação do filme. Pudemos ver algumas bobines da película, das quais o som havia desaparecido todavia. Foi-nos explicado por um funcionário da Cinemateca que a banda sonora é o primeiro componente que se perde aquando da deterioração de uma película. Assim, o filme que visionámos não fazia qualquer sentido, na medida em que tendo sido concebido sonorizado, a ausência da banda sonora deixava uma lacuna inultrapassável.

[33] Bénard da Costa, *Histórias do Cinema,* Lisboa, 1991, p. 28.

partes), e foi também com ele que foram inauguradas as instalações que eram então únicas na Península Ibérica, bem assim como a aparelhagem técnica que possuía. Este facto, por si só, atribui desde logo, ao Porto, um considerável protagonismo relativamente ao período do cinema silencioso português.

A principal ideia a que o projecto da Invicta obedecia, tal como viria a suceder com a Caldevilla, era a realização de fitas «genuinamente portuguesas», isto é, que tivessem o país por cenário natural, que explorassem assuntos tidos como nossos, nomeadamente os costumes e as tradições culturais que caracterizavam o povo português. *Slogans* de propaganda rodeavam estas produções de valorização nacionalista, e eram sistematicamente empregados com o objectivo de cimentar cada vez mais a ideia da existência de um cinema verdadeiramente 'nosso': Romance Português - Filme Português - Cenas Portuguesas - Artistas Portugueses[34].

Devemos ainda acrescentar que o período compreendido entre os anos de 1917 /1925, e apesar dos acontecimentos que, a nível mundial ,então se desenrolavam (pensamos, concretamente, na 1ª Grande Guerra), é palco, entre nós, de um cinema que se produz de costas já então voltadas para a realidade. Refugiando-se no passado, ignorando os problemas que o país realmente enfrentava, (concretamente, os primeiros anos da implantação da República, o movimento revolucionário de Sidónio Pais[35]), tudo isto o cinema português evitou. Buscando na adaptação de alguns clássicos da literatura portuguesa, de mérito

[34] Veja-se a este propósito Jorge Leitão Ramos, «Os anos da Invicta Film», In *Os anos do cinema, 1895-1995,* Lisboa, 1995, p. 57 e, ainda, Luís de Pina, *História do Cinema Português,* p. 26 e seguintes. Acrescentamos apenas a título de curiosidade que, este que seria o lema adoptado pela Invicta, na altura ainda sem instalações próprias nem infra-estruturas de apoio, traduziu-se num investimento considerável (na época de doze contos de réis), pelo referido trabalho publicitário, que a então empresa de publicidade de Raul de Caldevilla encomendara.

[35] Alves Costa, *Breve História [...]*, pp. 23 - 24.

reconhecido, um êxito fácil e seguro, o cinema português explorou tranquilamente a beleza da paisagem nortenha, os costumes e as tradições culturais mais populares.

Apesar de tudo, os filmes do período mudo deixam já transparecer, segundo acreditamos, alguma intencionalidade mimética, na forma como divulgam certa imagem do país, também esta, à semelhança do que sucedera com os romances de Júlio Dinis, envolta em certa 'névoa poética', revelando uma realidade bucólica e aparentemente conciliadora de antagonismos. Esta ficção cinematográfica 'cor-de-rosa' é mais uma prova evidente da ilustração cuidadosa dos romances, que esteve no centro da preocupação dos realizadores de então. A mesma 'alegoria do Portugal rural', ordeiro e pacífico, são imagens que os filmes corroboram relativamente à ideologia que a ficção literária havia previamente instituído.

Resulta também nos filmes uma função metonímica idêntica à que percebemos da leitura dos romances. O Portugal rural e trabalhador que as paisagens nortenhas retratam constitui-se numa espécie de cartão de visita da apresentação do país, e, aparentemente, somos levados a tomar o todo pela parte, como se aquela fosse a imagem do país real. A imagem da portugalidade ressalta com intensidade deste tipo de filmes, que assim propagam a ideia de um país alegre e trabalhador, como convinha então. Os valores 'nacionalistas', que o cinema mudo retrata, salvaguardam, tal como sucedera com os romances de Júlio Dinis, as aparências de uma ilusória prosperidade económica, com repercussões no plano social, assente no pressuposto de uma economia do tipo familiar, ordeira, produtiva e persistente. Veremos que nos anos trinta e quarenta, o cinema trabalhará fundamentalmente no sentido de reforçar

este pressuposto, sob a orientação de uma política construída cuidadosamente para servir ideais predeterminados[36].

Ainda relativamente a *Os Fidalgos*, a tradição de G. Pallu, tal como verificaríamos suceder com *As Pupilas* de M. Mariaud, era a do *film d'art*, ou seja, um género datado de filmes, que se empenhavam na reconstituição fiel dos ambientes de época[37]. Apesar de ser considerado um profissional competente, faltava àquele audácia e genialidade. A atitude passiva que demonstrou, na adaptação deste (e de outros) filme(s), e que a total submissão ao romance ainda mais acentuou, deixou marcas no seu trabalho. Lembramos que o *film d'art* se erigiu em escola na época, tornando-se um modelo estereotipado que, enquanto tal, assegurava o êxito de exibição da película.

À semelhança do que viria a acontecer com a Caldevilla, também a Invicta apostou fortemente na adaptação de romances clássicos portugueses que haviam alcançado grande popularidade. Desta forma, todas as empresas da indústria cinematográfica, então nascente, procuravam assegurar o êxito das películas apoiando-se em romances que haviam tido, por sua vez, larga aceitação. O bom acolhimento por parte do público da época animou, por conseguinte, os realizadores do cinema mudo dos anos vinte a tentar a sorte, tendo por modelo obras de sucesso já consagrado pela crítica e, fundamentalmente, pelo público[38].

De entre outras razões que levaram a este tipo de adaptações devem ser consideradas, em primeiro lugar, as de ordem económica. Na verdade, o êxito alcançado pelos romances junto do público era um

---

[36] A propósito da 'Política do Espírito' de António Ferro, cf. *Infra*.

[37] Acerca da popularidade alcançada pelo *film d'art,* cf. J. Aumont, *A Estética do Filme*, Campinas /São Paulo, 1995, pp. 96 e 129.

[38] Destacamos apenas a título de curiosidade que o filme foi vendido para o Brasil por 250 contos; veja-se a este propósito Bénard da Costa, *O cinema português nunca existiu*, Lisboa, 1996, p. 51, em que refere a dimensão do negócio lá alcançado com a comercialização da fita.

argumento que as firmas produtoras de filmes não deviam, nem podiam ignorar. Tendo conquistado, qualquer um dos romances de Júlio Dinis, grande popularidade entre todas as classes sociais, este bom acolhimento tornou-se sem dúvida um indicador a considerar, que os responsáveis pelas produções certamente nunca perderam de vista. Se a identificação do leitor com o universo ficcional e com as personagens já havia sido feita, restava então, à adaptação cinematográfica, ilustrar, através de imagens, tudo aquilo que já havia sido aceite, previamente, sem grandes riscos, portanto, de insucesso comercial. Foi o que na verdade fizeram os responsáveis pelos filmes adaptados nesta época.

É assim que em parte podemos explicar o aparecimento de fitas como *Os Fidalgos*, *Amor de Perdição*[39] e *O Primo Basílio*[40], obras que têm por trás os nomes de três grandes romancistas da época, mas também de outras, cujos autores, aqui já referidos anteriormente, eram figuras mais apagadas no meio literário, não obstante a enorme aceitação de que foram alvo os seus romances. No entanto, em algumas fitas adaptadas de grandes romancistas, se bem que consistissem numa ilustração 'fidelíssima' dos romances, perdia-se precisamente a análise de uma sociedade e de uma época. "Conservava-se intacto o conflito, mas diluem-se as suas profundas motivações"[41].

---

[39] Esta fita tornou-se uma verdadeira superprodução da Invicta, ascendendo os seus custos a 90 contos, para as duas jornadas de que se compunha e os quatro mil metros de filme; segundo Luís de Pina, *História do Cinema Português* p. 29; chama a atenção para a veracidade emprestada à recriação pormenorizada de ambientes e das personagens, cujos sentimentos são gerados pela força dos conflitos com que se debatem.

[40] Tal como se verificou acontecer com a generalidade das adaptações dos romances de Eça, também este filme peca pela sobrevalorização do aspecto literário em prejuízo do narrativo, ou seja, pela fragilidade de uma estrutura verdadeiramente dramatizada, cf., Luís de Pina, *Idem*, pp. 30 - 31. Acrescente-se que o filme em causa foi motivo de acaloradas discussões na época e críticas à empresa produtora, de tal forma que a Invicta pensou até em retirá-lo de circulação, cf. *Supra*.

[41] Alves Costa, *Op. Cit.,* p. 29.

Das obras acima mencionadas, terá sido *Os Fidalgos* a fita que foi melhor conseguida, segundo aquela fonte, em virtude da simplicidade do enredo, a mesma simplicidade que lhe advinha, naturalmente, da obra homónima da ficção literária:

> [...] embates de sentimentos correlacionados com o confronto da decadência, os preconceitos de casta, o tradicionalismo, e a ociosidade de uma aristocracia provinciana a afundar-se, com a emancipação do trabalhador rural, num esboço de luta de classes que já vem adoçada e conciliante desde a obra original. De Camilo ou Eça pouco mais será retido do que a urdidura anedótica de duas das suas obras mais famosas. O que, de resto, voltaria a acontecer mais tarde quando Camilo, Eça e Júlio Dinis foram retomados por realizadores portugueses e quando o cinema tinha já outra maturidade[42].

2.1.4. - Romances cinematografados: motivos para uma adaptação

Voltando ao filme de M. Mariaud, a orientação que esteve por trás do trabalho que realizou, tinha por coordenada principal manter, com o máximo de fidelidade, o espírito do romance, ou seja, respeitar, através da produção cinematográfica, a ideologia da obra, que é basicamente a mesma que enforma toda a ficção do romancista.

Que se trata portanto no caso de *As Pupilas* de uma reprodução absolutamente fiel do romance, parece não oferecer dúvidas, podendo inclusive estabelecer-se entre a ficção literária e a fílmica uma quase completa equivalência, sem nunca perder de vista os meios distintos de expressão que as duas narrativas naturalmente utilizam. O filme segue de forma quase obsessiva, como convinha na época, todos os passos do romance, mesmo no que toca ao *gag* mais insignificante. Aliás o facto de reconhecer na fita tantos momentos da ficção literária leva o público a uma mais rápida adesão à narrativa fílmica.

---

[42] *Idem*, p. 30.

Coincidências de ordem diversa aproximam, por conseguinte, os filmes *Os Fidalgos* e *as Pupilas*. São, por si só, bastante representativos do cinema que entre nós se fazia naquele período; vivia-se a "época de ouro' do cinema mudo português, muito embora produzido na sua grande maioria por estrangeiros[43].

Para além de terem sido realizados com um curto intervalo de tempo, foi o Porto que viu nascer estes dois filmes e as empresas que os produziram a mesma cidade que, curiosamente, vira também nascer, cerca de um século antes, o próprio Júlio Dinis. Pareceu-nos por conseguinte pertinente referir os filmes em causa com certo pormenor, uma vez que são sobejamente representativos do período do nosso cinema mudo, para além de que entre ambos é possível identificar algumas relações de semelhança, mais concretamente no âmbito do aspecto cinematográfico e do processo de enunciação.

Quanto a razões que justificassem portanto a escolha dos romances a serem adaptados, afigura-se-nos bastante aceitável, tal como foi sublinhado por Manuel Cintra Ferreira[44], que as grandes escolhas destas produtoras pudessem recair, em jeito de homenagem, sobre um romancista também ele, por sua vez, do Porto.

Outro aspecto que aproxima os dois filmes de que nos ocupamos foi o facto de ambos terem sido encontrados, e no caso de *As Pupilas*, trata-se mesmo de uma fita 'duplamente' encontrada, já que primeiro apareceu uma cópia do filme e só alguns anos depois o próprio negativo.

---

[43] Alves Costa, *Raul de Caldevilla*, p. 3. Recorde-se a este propósito que G. Pallu, realizador de *Os Fidalgos*; homem culto e inteligente, apesar da experiência que possuía no *film d'art*, não era todavia um criativo, cf. *Breve História [...]*, p. 28.

[44] «Os Fidalgos da Casa Mourisca /1920», Cinemateca Portuguesa, Centenário de Erico Braga, 9 de Dezembro de 1993, [Folha da Cinemateca].

Muito embora o sucesso de *Os Fidalgos*[45] tenha sido na época reconhecidamente superior ao que foi alcançado por *As Pupilas*[46] (a crítica está de modo geral de acordo quanto à fraca publicidade de que o filme foi alvo*)*, as duas películas revestem-se, sem dúvida, de projecção considerável no contexto do cinema português que então se fazia, constituindo-se em dois marcos de referência obrigatória para o estudo do nosso cinema dos anos vinte.

Semelhante argumento justifica a razão pela qual, ao abordarmos a fita de M. Mariaud, fomos conduzidos inevitavelmente àquela outra adaptação de Júlio Dinis, assinada por G. Pallu, e tentados a confrontar ambas, realizadas na mesma época e adaptadas de obras de ficção do mesmo romancista. As escolhas cinematográficas por que se regeram podem ser consideradas sensivelmente equivalentes. Aliás, apenas dois anos de intervalo separam estas duas produções, cujas equipas eram, além disso, compostas, na sua maioria, por técnicos de origem francesa.

Os Fidalgos são, por conseguinte, a produção de maior envergadura (quer em extensão, quer em custos) saída dos estúdios da Invicta, mas não necessariamente a mais dispendiosa, como também aqui já o afirmámos[47]. O bom acolhimento obtido inclusivamente no

---

[45] Quase todos os jornais da época assinalaram a excelente receptividade que a fita teve, excedendo todas as expectativas; veja-se «'Os Fidalgos' da Invicta [...]», *A Ilustração Portuguesa*, nr. 780, 29 de Janeiro de 1921, p. [65]. O sucesso da estreia em Lisboa, no cinema Condes, é confirmado também no *Porto Cinematográfico*, nrs. 4 e 5, 30 de Novembro e 31 de Dezembro de 1920, pp. 2 e 2, exaltando-se o trabalho 'digno' e 'patriótico' então realizado. O sucesso no Porto foi também de tal ordem que a casa Castelo Lopes resolveu passar em reprise as produções anteriores da Invicta Film, entre os quais, *Rosa do Adro*, *Comissário de Polícia* e *Barbanegra*, cf. *Idem*, nr. 10, 31 de Maio de 1921, p. 8.

[46] Alves Costa, *Breve História [...]*, p 33. Félix Ribeiro considerou também o filme como um dos maiores sucessos de que havia memória do cinema silencioso português, veja-se *Op. Cit*., p. 85 e, ainda, o artigo de S. A. «Antes de correr as cortinas», *Invicta Cine*, nr 228, 11 de Março de 1935. p. 7.

[47] Comparativamente à superprodução *Amor de Perdição,* que custou cerca de 95 contos, *Os Fidalgos* ficaram-se apenas por 20 contos, facto que por certo teve

Brasil, onde o filme foi distribuído por iniciativa de um comerciante portuense[48], é outro aspecto que confirma a grande popularidade e aceitação que semelhante adaptação suscitou.

Lembramos, que, apesar de exemplarmente concebida, a Invicta Film descurou a distribuição dos seus produtos[49], pelo que, sem um eficiente escoamento dos filmes, se transformou também ela num projecto economicamente inviável. Desamparada ainda de apoios por parte do Estado, a falência tornou-se um processo inevitável, agravada pela concorrência que representava, cada vez mais, a exibição, no nosso país, de filmes estrangeiros. Tal como sucedera com a Caldevilla, a Invicta foi também obrigada a fechar as suas portas.

A propósito do aparecimento de *Os Fidalgos* de Pallu, Luís de Pina relata as circunstâncias em que foi encontrada, mais exactamente o seu negativo, achado em 1956[50], ou seja, cerca de mais de trinta anos depois da sua realização, e, curiosamente, uma vez mais, através do Cineclube do Porto. Apesar de o negativo da fita que Pallu realizou se encontrar

---

repercussões ao nível da produção da fita, cf. Luís de Pina, *A aventura do cinema português*, p. 25.

[48] Carlos Lopes, assim se chamava o comerciante, adquiriu os direitos de exploração do filme no Brasil pela quantia de 160 contos; segundo L. de Pina, a fita alcançou neste país um êxito sem precedentes, cf. *História do Cinema Português*, p. 27. A mesma fonte esclarece que uma das razões de ser do processo de falência que a Invicta iniciou, foi o descuido que manifestou, desde o início, na distribuição e exibição dos seus filmes. Este aspecto, aliado a outros factores de ordem económica, como um mercado nacional escasso, um deficiente escoamento do produto, a concorrência dos filmes estrangeiros que inundavam o mercado, a excessiva valorização da produção em prejuízo da distribuição dos filmes, constituem as razões principais que esclarecem a derrocada da empresa, cf. *Idem*, p. 33.

[49] Para mais pormenores, cf. Alves Costa, *Op. Cit.*, pp. 36 e segs..

[50] L. de Pina, «Cinemateca Nacional, dos primórdios aos anos 80», *Op. Cit.*, pp. 27-28. Não deixa de ser curioso o depoimento do autor relativamente ao aparecimento do negativo de *Os Fidalgos*. Conta que foi procurado um dia, na sede do Cineclube do Porto, por uma mulher que tinha encontrado, entre os pertences de um velho familiar falecido, uma série de latas com uma fita de cinema, que era, aliás, segundo a própria afirmava, um romance muito bonito. Depois de inspeccionar os rolos percebeu que estava perante *Os Fidalgos*, cujo negativo se achava em bom estado de conservação. As

muito fraccionado (as latas que continham os rolos eram inúmeras, ao que parece), o seu estado de conservação era impecável; apresentava numeração para a montagem, indicação do lugar onde as legendas deveriam entrar, bem como assinalava as "viragens a azul" para as cenas nocturnas, tal como se costumava então fazer[51]. Este aspecto revela ainda a qualidade do trabalho técnico que a Invicta produzia, e que o filme ilustra. Devemos nesta altura mencionar ainda a importância de que se revestiu o trabalho de Armando da Silva Brandão, o responsável pela reconstituição do negativo, já que, segundo Matos-Cruz, não existia qualquer sequência do filme[52].

Composto por dez partes, divididas em duas jornadas, como é ainda comprovado pelo argumento cinematográfico encontrado num periódico da época[53], o filme era extremamente longo. Não obstante, a unidade prevalece ao longo de toda a fita, bem como o cuidado no pormenor e na caracterização de ambientes e de personagens, um dos motivos que precisamente a valorizam.

Tratando-se de uma transposição fiel do romance, o filme regista, de forma passiva, todas as situações da ficção literária. Na perspectiva do especificamente cinematográfico, tal como aliás se verificou relativamente

---

cópias da fita, segundo esta fonte, terão ardido num incêndio nas instalações da distribuidora Castelo Lopes.

[51] As razões por que nos referimos com alguma insistência ao filme de Pallu, quando pretendemos tratar de *As Pupilas* de Mariaud, são de ordem variada; primeiramente porque constituem uma parte importantíssima do património fílmico existente da época muda do nosso cinema. Em segundo lugar, porque traduzem bem os objectivos de uma 'política' cinematográfica comum e, ainda, em terceiro lugar porque as técnicas do discurso fílmico, bem como determinado conceito de adaptação, enquanto ilustração fiel de um romance estão bastante próximas.

[52] «Os Fidalgos da Casa Mourisca», In L. de Pina, *Panorama do Cinema Português*, [s.p.]. O trabalho de reconstituição do negativo, feito por Armando da Silva Brandão, deve ser assinalado, já que em 1964 não existia qualquer sequência do filme, segundo indicações de Matos-Cruz.

[53] «Argumentos cinematográficos: "Os Fidalgos da Casa Mourisca"», *Invicta Cine*, nr. 13, 15 de Agosto de 1924, [s.p.].

a outras adaptações de clássicos da literatura feitas na mesma época, o filme em questão não apresenta grandes momentos de recriação artística. A estratégia de actuação da Invicta, tal como acabaria por acontecer com a Caldevilla, cerca de dois anos depois, consistia em proporcionar uma leitura visual acessível, sem ambiguidades, explorando ao máximo a recriação fiel de ambientes. Este era aliás o principal objectivo do *film d'art*, como já vimos. Visto nos dias de hoje, todavia, o filme *Os Fidalgos* pouco ou nada apresenta do espírito propriamente cinematográfico, não passando por ele a 'mínima inventiva visual':

> Os exteriores reproduzem o que pode reproduzir um banalíssimo postal ilustrado, e os interiores, os cenários pintados de qualquer grupo de teatro. Nem valerá a pena falar (se alguma coisa houver a dizer) da representação, já no tempo datada e convencional'[54].

Embora um tanto severa, esta crítica de Manuel Cintra Ferreira não deixa de abordar os aspectos que caracterizavam o cinema que entre nós então se fazia, independentemente de todas as condicionantes que sobre ele impendiam, e que, à partida, sabemos que eram de ordem diversa.

Reconsiderando, contudo, o juízo emitido, o mesmo crítico acrescentava que muito embora nada houvesse a dizer do ponto de vista estritamente cinematográfico, outras reflexões deveriam impor-se face ao filme. Para além das razões da adaptação, aqui já invocadas, acreditamos que a situação de alguma instabilidade política que o país então atravessava, pode estar na origem da produção de filmes deste tipo:

> 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 uma defesa do liberalismo. Em plena Primeira

[54] Manuel Cintra Ferreira, «Os Fidalgos da Casa Mourisca», [Folha da Cinemateca], p. 2.

> República, e em crise económica, um texto como o dos *Fidalgos* [...] não deixa de aparecer também como um estímulo e uma proposta[55].

Ainda que algumas classes sociais não encontrassem representação no filme, porque também não figuravam na ficção literária (pensamos concretamente no povo, dos campos e da cidade, ausente, aliás, de toda a ficção dinisiana), qualquer um dos textos em epígrafe, seja o romanesco, seja o fílmico, erigiu-se, a seu modo, num hino ao progresso, no contexto historico-cultural em que se inscreveram.

Tal como viria a acontecer com *As Pupilas* de Mariaud, os exteriores de *Os Fidalgos* foram rodados no Minho. A título de curiosidade, referimos que o solar que dá pelo nome de Torre de Lanhelas, no romance designado por Casa Mourisca, seria o mesmo cenário escolhido, cerca de quinze anos mais tarde, por Artur Duarte, que então levava à tela a sua adaptação modernizada daquele mesmo romance de Júlio Dinis.

'Filme de ambiente' foi também assim que Bénard da Costa se referiu a *Os Fidalgos*, precisamente pela ênfase traduzida na valorização e reconstituição de ambientes, tendo, por pano de fundo, o velho solar atrás mencionado, bem como a paisagem rural maioritariamente minhota. O bom aproveitamento de interiores deve ser assinalado, apesar de opiniões contrárias, que já aqui registámos, nomeadamente, no que respeita aos momentos retratados nos interiores do solar de Bacelos e da Casa Mourisca. Algumas cenas do filme são mesmo emblemáticas pela pompa que traduzem, respeitando circunstancialmente a atmosfera criada pelo romancista[56].

---

[55] *Idem, p.*2.

[56] Verificamos suceder na cena do famoso banquete que o velho fidalgo, não obstante a situação de ruína que pesava sobre a sua casa, resolve dar em homenagem à chegada da sobrinha Gabriela, "uma baronesa dessas feitas de agora", a burguesa mais liberal de toda a história e o exemplo vivo do triunfo social e económico a que a política da

A preocupação na reconstituição de ambientes, por um lado, a par da "sucessão de quadros vivos", por outro, constituem um dos motivos de interesse do filme, muito embora este mesmo interesse não ultrapasse o convencionalismo típico do cinema português de então. Afastando-se neste ponto do que já se fazia na mesma época em países como a França e a Itália, a fita de Pallu ilustra, até pelos excessos de interpretação que reflecte, alguma espontaneidade que, funcionando como traço de originalidade, o afasta das restantes adaptações congéneres. Bénard da Costa afirmou, a este propósito, o seguinte:

> *Os Fidalgos*, na sua ambição "estrangeirada", é um filme patético; na sua redução à exaltação dos valores românticos portugueses, um esboço curiosíssimo[57].

As adaptações cinematográficas da época muda, quer de *As Pupilas*, quer de *Os Fidalgos*, seguem tão de perto a intriga e o conflito sentimental da ficção literária que é muito frequente reconhecermos nos diálogos pronunciados pelas personagens fílmicas literalmente as mesmas palavras a que recorreram as personagens da ficção literária, aspecto que aliás constituía intenção dos próprios realizadores. Fica assim reforçada a ideia de que os filmes são ilustrações passivas dos romances. Os diálogos das personagens são, na sua larga maioria, simples decalques do modelo literário, sem qualquer preocupação de ajustamento que não seja aquela que é ditada pela meta a alcançar de

---

Regeneração conduzira. O espírito da época do Liberalismo que perpassa o romance é uma constante na película de G. Pallu.

[57] *Histórias do Cinema*, p. 29. Na opinião da mesma fonte, tanto o *Amor de Perdição* como *O Primo Basílio* foram filmes menos 'felizes' do que esta fita de Pallu; no primeiro caso, tratou-se da produção mais dispendiosa da Invicta, marcada por uma interpretação do tipo da dramática; quanto à adaptação do romance de Eça, foi de todas a que foi alvo da mais críticas, devido aos cortes que a censura, em nome da defesa da moral, exerceu sobre o filme, apesar do *cast* excepcional que apresentava e onde figuravam os nomes das figuras mais destacadas do nosso teatro.

transposição fiel do modelo romanesco tornando-se, na verdade, um mal de que os filmes padecem.

2.1.5. - Alguns aspectos de relevo no âmbito do cinematográfico

De entre as qualidades fílmicas, tem sido particularmente assinalada alguma fluência narrativa apesar de se tratar de uma adaptação do romance absolutamente fiel ao original, uma 'correcta ilustração da obra literária', em conformidade com os padrões e objectivos da época.

Existem todavia outros aspectos que valorizam a realização que M. Mariaud empreendeu e que denunciam ainda conhecimentos seguros do ofício de realizador , a par do domínio da técnica cinematográfica (apesar de relativamente simples), isto é, do domínio das inovações e recursos cinematográficos específicos, que asseguraram esta outra forma de contar a ficção dinisiana.

> Mariaud seguiu fielmente o livro, ilustrando o texto [fílmico], sem se preocupar com o "visual puro" a todo o custo. Mas não se pense que, como Pallu, por exemplo, seguia uma marcação lenta, teatral, estática. Todo o filme fotografado com extraordinária aderência de ambientes, indumentária e cenografia, [...] construindo uma narrativa de autêntico fôlego *cinematográfico*. Às vezes, o simbolismo e a alusão ajudam, talvez de modo ingénuo, mas eficaz. É essa simplicidade de exposição, imediata na evidência fílmica do enquadramento, que garante o interesse da história[58]

Concordamos inteiramente com o comentário de Luís de Pina, não só porque dá conta, ainda que de forma breve, dos aspectos essenciais deste filme de Mariaud, nomeadamente da dinâmica da narrativa, através, por exemplo, da sucessão rápida de planos curtos que imprimem àquela um ritmo considerável para a época, mas também porque,

[58] L. de Pina, *História do Cinema Português*, p. 35 (o sublinhado é do autor).

colocando lado a lado Pallu e Mariaud, confronta dois modos de realização distintos. Aos quadros vivos, mas estáticos (quando não majestosos), do realizador de *Os Fidalgos,* contrapõe a dinâmica da sucessividade que impulsiona, tanto quanto possível, a narrativa fílmica em *As Pupilas*.

Referindo-se à técnica cinematográfica utilizada no filme, o parecer de Alves Costa[59] confirma que, também na época em causa, não era este o mal de que o cinema português padecia; mais tarde, em contexto diverso marcado por certo esgotamento do cinema nacional, outro crítico fazia um comentário idêntico, atribuindo ao convencionalismo de temas e de interpretação a verdadeira razão de ser da existência de um cinema nacional destituído de vigor e de interesse[60].

Para além do já mencionado acerto de *raccords*, ou seja, «o acerto de ligação entre dois enquadramentos, que correspondem a uma continuação»[61], a mesma fonte salientou a fotografia excelente do filme, inclusivamente no que diz respeito aos interiores. Trata-se mesmo de um dos aspectos que valoriza particularmente o filme, salientando ainda esta fonte a questão da luminosidade da mesma[62] em certos momentos da fita.

---

[59] Alves Costa, *Raul de Caldevilla*, p. 46.

[60] L. de Andrade Pina a propósito do cinema dos anos 40 em «Convencionalismo do Cinema Português », *Filme*, nr. 1, Abril de 1959, pp. 8-10.

[61] Acerca da definição do termo, cf. R. Nobre, *Horizontes de Cinema*, Lisboa, 1971, p. 125, o autor esclarece que se trata do instante em que se interrompe a filmagem de certo enquadramento, para depois fazer coincidir esse mesmo momento com o princípio do enquadramento seguinte, reforçando a noção de continuidade narrativa.

[62] F. Ribeiro, acrescenta que o estúdio ou teatro de *prises de vue*, como era designado, era totalmente construído em ferro e em vidro (tecto inclusive), de modo a captar o máximo possível de luz natural; havia ainda os "transparentes" que eram largos panejamentos através dos quais se podia regular o ângulo de incidência da luz. Era desta forma, e em fase inicial do seu desenvolvimento, que o cinema português fazia a iluminação, uma vez que só bastante mais tarde foi introduzida a luz artificial, produzida por lâmpadas de vapor de mercúrio, baterias suspensas e arcos voltaicos, cf. F. Ribeiro, *Filmes, figuras e factos [...]*, pp. 85-86.

Apesar de datado de 1922, o filme de Mariaud revela conhecimentos técnicos e cinematográficos consideráveis para a época, conhecimentos que afinal remetem para a consistência dos projectos grandiosos sobre os quais assentou, parcialmente, o desenvolvimento do primeiro cinema português. Assim, as primeiras imagens do filme revelam, desde logo, procedimentos narrativos usuais nos filmes da época. A primeira legenda situa de imediato a acção no Minho. A câmara realiza uma panorâmica de uma aldeia ao longe, num momento fortemente marcado pela omnisciência da narrativa, como se a narração procedesse de um observador invisível, tal como anteriormente havíamos referido. Este movimento particular da câmara revela progressivamente a paisagem e a aldeia, como se a câmara fosse cúmplice e testemunha da matéria filmada. Ela «introduz-nos na intimidade do real, *segundo uma continuidade dinâmica*», como se a beleza da paisagem se insinuasse aos poucos, tornando o espectador seu cúmplice[63]. Segue-se o sinal de pontuação (neste filme predomina quase exclusivamente a abertura e/ou fechamento em íris[64]), o qual assinala objectivamente a introdução de um assunto novo, ou seja, o primeiro momento da história propriamente dita, a partir do qual os acontecimentos vão começar a desenrolar-se. No entanto estes momentos 'descritivos' do filme, que retratam a paisagem, não são propriamente de pausa, como já anteriormente referimos. Estudiosos da narrativa fílmica confirmam que mesmo os planos simples de descrição de uma paisagem fazem avançar sempre a narrativa; ainda

[63] H. Agel*, Op. Cit.,* p. 57.

[64] Trata-se de um sinal de pontuação fílmico (um pouco à semelhança do que se passa com os sinais de pontuação da linguagem verbal), usado com frequência neste período silencioso do cinema, e que consiste em fazer aparecer (ou desaparecer) uma imagem, com auxílio de uma abertura circular que aumenta ou diminui, consoante o caso pretendido, seja assinalando a abertura da imagem ou o seu fechamento, cf. M. Martin, *A linguagem cinematográfica*, Lisboa, 1971, p. 92. A íris é também utilizada quando o realizador pretende sugerir uma alteração (um recuo, por exemplo), no tempo da história.

que durante tais momentos não aconteça praticamente nada, servem os mesmos para criar expectativa[65].

Quanto à profundidade de campo[66], outro aspecto que revela as capacidades técnicas e cinematográficas que a fita possui, aquela pode ser percepcionada com nitidez, diversas vezes, ou seja, somos confrontados com o desenrolar de acções distintas, que se passam em planos diferentes no ecrã, embora decorram em simultâneo. Das duas acções que decorrem de forma independente, a que a câmara capta mais proximamente e com maior nitidez é naturalmente a principal.

Cumpre-nos fazer referência particular às legendas ou intertítulos, que o cinema mudo tão abundantemente utilizou e que se tornaram um dos principais elementos constitutivos da narratividade dos filmes deste período. Uma simples legenda podia efectivamente introduzir, por exemplo, um recuo no tempo da história, dispensando assim a invenção de qualquer outra técnica, especificamente mais adequada à linguagem do cinema. Por este motivo, já foi afirmado que o recurso aos intertítulos dispensou o cinema mudo de encontrar outras soluções verdadeiramente cinematográficas. M. Martin tinha por certo razão quando afirmava que a introdução dos intertítulos quebrava, de alguma maneira, a magia das imagens[67]. Bastava para o efeito introduzir algumas palavras como 'recordação', 'infância' ou 'passado', ou outras de sentido derivado, para se tornar imediatamente claro para o espectador que tinha ocorrido um retrocesso na história. Depois deste tipo de legenda (a qual podia, ou não, ser complementada por outros procedimentos de carácter narrativo[68]), as imagens adquiriam um sentido de passado.

---

[65] R. Stam, *et alii*, *Op. Cit.,* p. 119.

[66] Sobre esta noção, cf. M. Martin, *Op. Cit*., p. 127.

[67] *Idem*, p. 200.

[68] O cinema dos primeiros tempos recorria também ao olhar da personagem para o vazio, para, juntamente com o sinal de pontuação, que assinalava a mudança do tempo

Sentidas como uma necessidade imperiosa no âmbito da enunciação do cinema mudo, as legendas acabaram por revelar-se algo limitativas e até contraproducentes, no panorama geral do desenvolvimento de uma linguagem verdadeiramente cinematográfica:

> En raison de la pluralité d'enoncés véhiculés virtuellement par chaque image, la monstration muette est en effet relativement limitée dans la relation de certains types de phénomènes. C'est probablement la raison pour laquelle les artisans des débuts ont irréductiblement ressentit le besoin d'avoir recours à des mots, à la parole.[69]

Elemento chave no contexto do procedimento narrativo do filme, são diversos os efeitos que as legendas suscitam: situar o espectador relativamente ao espaço e ao tempo ficcionados, ajudando-o a construir a história; fazer a apresentação das personagens, nomeando-as, processo através do qual ganhavam verosimilhança - eis alguns desses aspectos. A introdução de cada elemento novo na intriga deveria fazer-se acompanhar da legenda respectiva. No âmbito da categoria narrativa do tempo, as legendas podiam ainda introduzir alterações na ordem, segundo a qual os acontecimentos são mostrados, ou resumir a acção, permitindo, com um só 'plano de palavras', abarcar um vasto período de tempo diegético.

Devemos todavia distinguir dois tipos de legendas: as que reproduzem as falas das personagens e as de carácter mais acentuadamente narrativo. Relativamente às primeiras, um dos desafios que, na opinião de McFarlane, se coloca à fluidez da narrativa, consiste precisamente em introduzir os 'diálogos' de modo a contornar a quebra de continuidade, dificuldade que já não se coloca a propósito das outras,

---

da história, continuar no plano seguinte, em que a mesma personagem, provavelmente com outra indumentária e uma caracterização diferente, está inserida no passado, cf. A. Gaudreault, F. Jost, *Op. Cit.,* p. 107.

[69] *Idem,* p. 27.

uma vez que antecedem normalmente a introdução de um novo segmento narrativo[70].

Verificámos no filme de Mariaud algumas ocorrências (que adiante assinalámos) em que o acerto das legendas com os interlocutores não é perfeito, sucedendo, mais do que uma vez, ser uma réplica introduzida, sem percebermos qual é, na verdade, a personagem que a profere. A personagem que fala não é nessas ocasiões suficientemente evidenciada, nem pelo enquadramento que recebe, nem através de planos aproximados e/ou grandes planos, que poderiam sugerir o acto da fala (isto para além da mímica de que se socorrem, mas que não é por vezes suficientemente elucidativa), de modo que se torna complicada a identificação da fonte que 'fala'.

Para contornar em parte o efeito de descontinuidade, é necessário alternar rapidamente as imagens com os 'planos de palavras'[71]. Era uso na época proceder-se ao corte a partir do actor que ia começar a 'falar', voltando a ele, depois de introduzido o plano das legendas, e mantendo sensivelmente idêntica a composição da imagem, de modo a que a personagem que tivesse 'falado' ocupasse ainda o lugar de destaque no enquadramento que previamente lhe havia sido destinado, mesmo que, entretanto, se lhe tivessem juntado outras personagens da intriga.[72]

As palavras de McFarlane confirmam a dependência do cinema silencioso relativamente às imagens, já que as legendas funcionavam, apenas, como indicações vagas e breves comparativamente à linguagem da prosa ficcional. Era também devido ao recurso aos intertítulos que os

[70] Cf. B. McFarlane, *Op. Cit*., p. 63.

[71] O autor chama igualmente a atenção para as dificuldades que podem surgir em virtude da inserção das legendas-diálogos, defendendo que deve ficar absolutamente claro no filme a relação entre a personagem que fala e o diálogo que pronuncia, cf. F. Vanoye, *Op. Cit*., p. 61.

filmes mudos exigiam, mais do que os sonoros, um processo de adaptação propriamente dita, gozando também, neste sentido, de maior liberdade de actuação:

> The film may *transfer* the novel's essential narrative functions [...] but, lacking the diegetic element of spoken and heard dialogue, it must crucially rely - their composition and juxtapositions - in establishing its emotional and intellectual resonance. The process of *adaptation* [...] is correspondingly more total in its demands. [...] a sound version which, having spoken dialogue at its disposal has felt an increasing impulse /need to adhere [...] to the original [...][73].

Alternando pois um tipo de discurso verbal com as imagens, as legendas do cinema mudo podem ser atribuídas à instância narrativa, ao narrador cinemático, extradiegético, conforme já aqui foi mencionado. No entanto, o mesmo já não é verdade para os diálogos que reproduzem as falas das personagens: Tal como sucede no romance, a presença do narrador apaga-se, momentaneamente, durante as dramatizações cénicas, para lhes ceder a palavra.

Se, por um lado, as legendas remetiam para a existência de um narrador externo ao universo diegético, havia contudo outros procedimentos que, a um nível intradiegético e ao mesmo nível dos diálogos legendados, contavam a história. Assinalamos, de entre esses elementos, as cartas, uma vez que surgem diversas vezes, não só em *As Pupilas*, como também em *Os Fidalgos*. Fornecendo informação importante ao nível da diegese, elas ocultam, por outro lado, a presença do narrador extra-cinemático, fazendo crer, por alguns momentos, que a história se conta a ela própria, disfarçando, à maneira do filme clássico, as marcas da sua enunciação.

---

[72] De acordo com esta fonte, pode ainda suceder que, obedecendo a efeitos dramáticos, a personagem que falou não figure no plano imediatamente subsequente ao da legenda-diálogo, cf. F. Vanoye, *Op. Cit.,* pp. 63-64.

[73] B. McFarlane, *Op. Cit.*, p. 64.

2.1.6. - As personagens e os actores: imagens e representações

As personagens são 'descritas' no filme de forma simples, como era habitual na época:

> [...] sem grande preocupação por parte do realizador quanto a um aprofundamento e estudo dos caracteres das personagens [...], sem o estudo adequado do enquadramento social em que as mesmas se inserem, o trabalho de Maurice Mariaud desta vez disso se ressentiu, [...], pelo excesso de passagens sem qualquer interesse do ponto de vista fílmico quanto ao desenvolvimento da acção, provenientes, naturalmente, duma deficiente e prolixa sequência cinematográfica[74].

Foi já afirmado, no que respeita à caracterização da personagem em *As Pupilas*, que o realizador dispensou a revitalização realista das figuras e das peripécias, "pelo que a exposta linearidade se converteu numa narração morosa, insistente, sem grandes aliciantes cinematográficos"[75]. Na opinião destes críticos, o filme ficava a valer, essencialmente, pelos valores plásticos e documentais que nele se encerram, e que justificava a sua inclusão no género do *film d'art*, e que a fotografia, sob a responsabilidade de um técnico de reconhecida competência, como V. Morin, ilustrava.

A propósito do enquadramento social das personagens, F. Ribeiro considerou que este foi um trabalho que M. Mariaud terá descurado, tal como descurou o estudo aprofundado dos caracteres, que preteriu ante a beleza plástica das imagens. É neste sentido que se compreende a

[74] Alves Costa, *Breve História do cinema português,* p. 152.

[75] J. Matos-Cruz e J. Antunes, *Op. Cit.*, p. 27. L. de Pina, confirma também a existência de um estilo pesado e descritivo, cf. *A aventura do cinema português*, p. 25; Félix Ribeiro salvaguardou a interpretação do filme, sublinhando que a mesma correspondia inteiramente ao traçado das figuras da ficção romanesca, cf. *Op. cit*., p. 153. Quanto à morosidade da narrativa, a opinião não é consensual, conforme já sublinhámos.

descrição simples das personagens do filme, um procedimento comum na época[76].

Quanto a sequências deficientes, o público tê-las-á perdoado ao realizador, em virtude da identificação fácil com o romance, processo que o filme de imediato proporcionava. Os figurinos, os adereços e os cenários obedecem a um rigor extremo. Podemos inclusivamente afirmar que, em todas as adaptações da ficção dinisiana, esta preocupação é uma constante e também uma realidade. Vê-la-emos mais circunstanciadamente no caso da fita realizada por Leitão de Barros, filme que teve por modelo as aguarelas pintadas por Roque Gameiro.

Maurice Mariaud havia já demonstrado semelhante forma de trabalhar, quando da realização de *Os Faroleiros*, em que, segundo os críticos, perseguiu também o objectivo de constituir cenários, ambientes e personagens com o máximo de realismo possível. Por esta razão, diz-se também, com alguma frequência, que o cinema português deste período, não obstante ser feito por estrangeiros, se revela bem mais português do que o cinema mais tarde feito por realizadores nacionais[77].

Alguns dos momentos retratados com mais plasticidade, reveladores, ao mesmo tempo, da preocupação de verdade e da impressão de realidade que procuravam criar são, por exemplo, as cenas que representam os momentos de sociabilidade rural, as festas campestres da desfolhada e as reuniões no adro da igreja, os bailaricos diversos dão conta do ambiente que se vive na pequena comunidade aldeã, a par da representação dos seus costumes e tradições.

Os carros de bois carregados de cereais, que cruzam constantemente tantos exteriores do filme, a "cor local" dos trajes minhotos são aspectos que o realizador, propositadamente, não

[76] F. Ribeiro, *Op. Cit*., pp. 152 e segs.

[77] A. Costa, *Raúl de Caldevilla*, p. 27.

esqueceu, antes pelo contrário, valorizou, explorando-os de forma recorrente.

A intencionalidade mimética deste filme, a par de um certo olhar etnográfico, são aspectos que, do nosso ponto de vista, devem ser assinalados e que comprovam, uma vez mais, que a intencionalidade do filme passava também por preservar a ideologia professada pelo romancista. Se esta foi uma característica que marcou os romances dinisianos, vamos também poder encontrá-la nas restantes adaptações fílmicas feitas a partir da sua ficção. O ruralismo folclorizante, como se referiu Eduardo Lourenço relativamente às 'crónicas de aldeia', não é, do nosso ponto de vista, menos intenso e genuíno nos filmes; antes pelo contrário, apresenta a vantagem da imagem visual e pictórica, causadora de uma forte impressão da realidade.

A crítica manifestou algum consenso quanto à sua qualidade da película, não obstante o convencionalismo que, na época, caracterizava o desempenho dos actores. No *cast* de *As Pupilas* figuravam nomes de grande prestígio da cena dramática portuguesa, como foi o caso do velho actor Manuel Oliveira, no papel de José das Dornas, de Duarte Silva num curioso João da Esquina, mas, fundamentalmente, conforme já aqui sublinhámos, de Eduardo Brasão, um dos actores de maior projecção do seu tempo e que a Caldevilla conseguiu contratar para fazer o Reitor.

Raul de Caldevilla sublinhou a propósito da interpretação que *o* actor Oliveira desempenhou sentidamente o papel de lavrador José das Dornas. Fez uma chamada de atenção para o talento de Leonel Castelo Branco (o pequeno Daniel), que chegou a recomendar por esse motivo às empresas cinematográficas da época[78].

[78] E. Balmaceda, «Raúl de Caldevilla diz à 'Invicta Cine' o que seria a obra da Caldevilla [...]», *Invicta Cine*, nr. 5, 15 de Agosto, 1923, p. 8.

Quanto à contratação do actor Eduardo Brasão, se bem que não tenha sido fácil, em virtude dos honorários que pedia, que eram bastante elevados[79], a empresa de Caldevilla conseguiu, apesar de tudo, incluí-lo no *cast*. Recordamos que a elevada verba, que alguns anos antes o mesmo actor havia solicitado à Invicta Film para desempenhar o papel de D. Luís, em *Os Fidalgos,* foi considerada inviável por parte desta empresa e por isso viu-se a mesma forçada a recorrer a um outro actor, Pato Moniz, também do Teatro Nacional, o qual recriou de forma correcta a figura do velho fidalgo arruinado.

Segundo depoimento prestado pelo próprio actor, sabemos que não gostou desta experiência cinematográfica[80], particularmente da interpretação que fez do Reitor. Apesar dos 71 anos que então contava, devemos sublinhar que não deixa de causar alguma perplexidade o interesse que manifestou pela sétima arte, pois sabemos que a interpretação que fez em *As Pupilas* não foi a única.

> Foi com verdadeiro interesse que aceitei um contrato de filmar com a Caldevilla do Porto, no ano de 1920. Fui fazer *o Reitor das Pupilas*, interessando-me deveras por essa arte tão diferente da teatral, mais restrita, de gestos sóbrios, quase nulos. Exibiu-se o *film* e não gostei do meu trabalho; era a primeira vez que eu me podia criticar[81].

O destaque, que é conferido ao actor Brasão, é comprovado no genérico de abertura do filme, na apresentação individual que dele é feita, podendo ver-se num tipo de montagem paralela, a imagem do actor,

---

[79] Bénard da Costa, «As Pupilas do senhor reitor», [Folha Cinemateca], p. 2: 3 contos na altura acrescidos de despesas de hotel. Veja-se ainda F. Ribeiro, *Op. Cit*., pp. 89 e segs.

[80] E. Brasão Filho, «Memórias de E. Brasão [...]», Lisboa, [1925], em que o actor, para além de comentar a sua interpretação cujo trabalho não apreciou, refere, curiosamente, a sobriedade da representação do gesto em cinema, comparativamente à arte teatral, de que era um dos mais conceituados representantes na época e profundo conhecedor do ofício.

[81] E. Brasão Filho, *Op. Cit*..

trajando a rigor, que alterna, repetidas vezes, com o plano da personagem que interpreta, o Reitor, através de um fundido encadeado[82].

2.1.6. - Os protagonistas

O filme de M. Mariaud, tal como sucedera com a ficção romanesca, começa a história no tempo da infância dos protagonistas, o que, também neste caso, serve a intenção de reforçar a importância de que essas personagens vão revestir-se.

Nos primeiros tempos do cinema, pode considerar-se que eram raros os desvios introduzidos relativamente à cronologia da história[83]. Tal não significa contudo que não se verificasse a ocorrência de analepses internas, que preenchiam um determinado espaço e tempo dentro do universo diegético, ou seja, reportando-se a acontecimentos que, por alguma razão (eventualmente por estratégia narrativa), eram omitidos em determinado momento da história, vinham a ser posteriormente narrados, quer por um narrador, quer por uma personagem.

O facto de o filme não ter um sistema de tempo próprio, como acontece com a narrativa literária, faz que, cada vez que o tempo mostrado não seja o do presente da história, seja necessário assinalar tal facto de forma clara e inequívoca, quer através de mudança de cenário, de trajes, de música, ou por artifícios convencionados e que transmitem mais directamente a ideia da passagem do tempo, como as folhas que caem de um calendário ou as árvores que perdem a folhagem, sugerindo uma mudança de estação e por conseguinte a passagem do tempo.

[82] Trata-se da substituição de um plano, por outro, através da sobreposição, em que a imagem inicial se desvanece lentamente, ao mesmo tempo que já vai surgindo a outra. Este procedimento pretende suavizar o corte brusco, cf. M. Martin, *Op. Cit.*, pp. 90 e segs.

[83] R. Stam, *Op. Cit.*, p. 119.

Igualmente da mesma época são os sinais de pontuação fílmica, outra escolha que se oferece ao realizador e que remete para maior simplicidade da narração. Por isso, foi um recurso muito frequente entre os realizadores do período silencioso e, como tal, também prática corrente nos filmes portugueses de então. *As Pupilas* e *Os Fidalgos* não constituíram, por conseguinte, excepção à regra. Sabemos que é efectivamente da conjugação de diversos códigos que o cinema depende para exprimir a noção de tempo[84].

Senão vejamos: quando Daniel se prepara para tomar lugar ao pé da pequena pastora, entra uma legenda, de carácter explicativo, narrando que, quanto ao facto de o Reitor julgar que o rapaz daria um bom padre, aí é que este se enganava inteiramente. Um comentário deste tipo denuncia um conhecimento omnisciente do narrador, na medida em que já sabe, naquele momento, qual vai ser o futuro do rapaz. Tal como sucede com o narrador literário, que a ficção dinisiana instituía, também a sabedoria deste narrador cinemático é consideravelmente superior à do espectador, bem como à da maioria das personagens. Por isso está também autorizado a comentar ou a antecipar acontecimentos que terão lugar em momento posterior da acção, como seja, por exemplo, o facto de mostrar que sabe que Daniel não vai ser padre, o que contraria a suposição do reitor e a informação que o espectador também possui.

Lembramos que a presença do narrador cinemático num filme mudo se manifesta de forma mais clara e perceptível do que normalmente sucede no caso do filme clássico sonorizado. A omnisciência, que também nestes casos lhe é consignada, confere-lhe

[84] A complexidade da questão tem motivado o aparecimento de estudos diversos sobre o assunto, muito embora a noção do ponto de vista na narrativa fílmica seja também um aspecto que fez já correr muita tinta. No entanto, raramente estes estudos são pertinentes para a época do cinema mudo que entre nós se fez, nem tão pouco relativamente aos primeiros anos do sonoro, período durante o qual o cinema português não acompanhou definitivamente o crescimento do restante cinema europeu e americano.

poder e autoridade inquestionável, à semelhança do que verificávamos acontecer em qualquer dos narradores da ficção dinisiana. O mesmo já não se passa, se se trata de uma legenda-diálogo, atribuída a determinada personagem, cuja reprodução não tem que ser necessariamente fidedigna.

O enquadramento do plano das duas crianças, carregado de bucolismo, é digno de ser assinalado, tal como a fotografia. Margarida sentada em cima de uma pedra, folheando os livros de Daniel, este a seu lado, deitado de bruços, e o cão da pastora, perto de ambos. O quadro parece perfeito. Chamamos a atenção para o pormenor do cão, que este realizador foi uma vez mais buscar ao romance, pormenor que o realizador do filme de 1935 dispensou, como veremos. Pode ser até que a expressão 'paisagem de bilhete postal' (termo pelo qual já tem sido designada a fotografia do filme) se aplique neste preciso momento, mas é também assinalável o poder expressivo que as imagens revelam, para além da dimensão estética e da necessidade de enquadramento espacial que o episódio requeria. Estas são algumas intenções a que não foi alheio o *film d'art*.

A concentração de Margarida numa leitura que a absorve completamente, traduz, por seu turno, o interesse que os livros nela despertam e a vontade que tem de aprender, traço que se manterá ao longo da idade adulta.

O episódio da infância culmina com o beijo trocado entre as duas crianças, Guida e Daniel, momento este que será revivido ao longo do filme e por diversas vezes evocado. Muito embora seja a pequena pastora aquela a quem o episódio mais directamente afectou, a sua ligação ao passado é um aspecto revelador da melancolia que a caracteriza, exprimindo um sentimento de nostalgia do tempo da infância, sinónimo também da inocência. A recordação do referido beijo ficou

contudo na memória de outras personagens, como seja, por exemplo, a do Reitor e também na de Daniel, como veremos.

O quadro romântico das duas crianças, no alto do monte, filmado em contra- picado[85], rodeadas pelas ovelhas, que o Reitor directamente percepciona (somos efectivamente levados a ver com ele), revela a composição cuidada do quadro. A luz em volta das crianças confirma de certo modo a inocência deste idílio. O padre consegue finalmente entender o motivo das demoras do rapaz, conforme a sua fisionomia traduz no momento. A beleza das imagens captadas pela câmara resulta, ainda, na opinião de Bénard da Costa[86], do recurso à profundidade de campo, particularmente representada neste instante, emprestando assim às imagens obtidas um sentido de realismo e uma impressão de verdade intensa.

As reacções diferentes de ambos, perante a repreensão do padre, servem para acentuar a existência de traços temperamentais distintos e já claramente perceptíveis na infância: o facto de, por exemplo, Guida começar a chorar, revela a consciência que tem da situação criada; por seu lado, Daniel, ao fugir, rindo, reforça a sua imagem de imaturidade e inconsequência. A câmara foca novamente a pastora, filmada em contra picado, recolhendo-se com o rebanho e, novamente, só.

Foi portanto o momento do beijo que apressou a partida de Daniel para o Porto, para estudar medicina, tal como sucede no romance. A maneira como a narrativa vai mostrar as razões que teriam levado o pai de Daniel e o Reitor a tomar semelhante decisão, é enfatizada através da repetição de imagens. Antes, no entanto, a legenda explica que o padre julgou necessário informar o lavrador do sucedido.

---

[85] Consiste esta técnica em filmar de baixo para cima, traduzindo, neste caso, a perspectiva do Reitor, que está em baixo e reforçando o efeito dramático que a gravidade da situação sugere, cf. H. Agel, *Op. Cit*., p. 55.

[86] Bénard da Costa, «"As Pupilas do senhor reitor"», [Folha da Cinemateca], p. 3.

Tal como anteriormente dizíamos, todas as variações introduzidas relativamente ao tempo da história devem ser assinaladas convenientemente na narração fílmica. Assim, e como era uso fazer-se neste período, é introduzido o sinal de pontuação. No filme de M. Mariaud, a opção é normalmente a íris[87] que abre e que fecha, consoante se trata de assinalar o começo e o fim desse outro momento da história que já não pertence ao presente. A câmara enquadra a imagem do beijo, a qual é accionada segundo a perspectiva óptica do padre, que é repetida uma vez mais. Este é o modo através do qual José das Dornas fica a saber do namoro, por assim dizer, do filho. Note-se que a montagem repetida de planos é, segundo Chatman, um procedimento narrativo habitual do filme clássico. Uma das formas que este tipo de filmes encontrou para mostrar que determinado acontecimento foi importante e que condicionou o desenrolar dos acontecimentos concretiza-se através da repetição de imagens. Pensando em termos comparativos, sabemos que a narração repetida de qualquer acção não faz, em circunstâncias normais, qualquer sentido.

A composição da imagem na cena da despedida das duas crianças deve também ser destacada. Filmada em contra picado, e em plano afastado, percebe-se ao longe o vulto de Daniel, passando por cima de uma ponte romana, montado numa mula, deixando a aldeia natal com destino ao Porto. Destacamos o *travelling* que o acompanha, o movimento da câmara sugerindo também que o segue. Para trás ficava Guida, a pastorinha que, no vale, num plano mais abaixo, o vê afastar-se, seguindo com o olhar o vulto do rapaz quase até este desaparecer. Este é outro momento em que, de forma perceptível, a rapariga se institui no

[87] Esta forma de proceder a um recuo no tempo consiste em fechar a objectiva com a íris, voltando depois a abrir-se para filmar o episódio, agora no passado; este é um procedimento especificamente assinalado, para o qual a narração chama propositadamente a atenção.

foco da narrativa, podendo o espectador ver tudo aquilo que subjectivamente a ela se coloca no seu campo de visão (plano subjectivo ou, como também é designado , *P. O. V. sho*t, o plano ponto de vista da personagem).

A partida de Daniel é ilustrada com algum romantismo, que a própria situação da separação acentua. Em cima da mula, acompanhado de um criado, despede-se do pai. Segue-se um plano afastado do grupo que acena com lenços. É conseguido um bom efeito cénico por causa dos trajes minhotos das mulheres, que ajudam a recriar uma atmosfera de vivência de um quotidiano nortenho. Em primeiro plano está José das Dornas acompanhado de um rapaz, que sabemos ser Pedro, (mas que um espectador do filme, que não conheça o romance, não consegue de imediato identificar), muito embora, tal como já havíamos assinalado, não tivesse havido ainda a apresentação de quem efectivamente se trata.

O plano de Daniel, em contra picado, passando sobre a ponte e afastando-se, alterna com o plano de Guida (este é na verdade o nome por que é designada no filme, correspondendo, uma vez mais, ao que sucede no romance), a qual, dizíamos, sobe ao monte sozinha. A composição do quadro explora o lado romântico e bucólico da paisagem. As imagens das crianças vão assim sendo percepcionadas alternadamente, assinalando os destinos de ambos que se separam, à medida que cada um segue o seu caminho. Este é ainda o momento em que entra a legenda da «Canção da Cabreira», na parte em que a letra diz precisamente que a pastora chora. Note-se a função narrativa da canção, que transmite assim o estado de espírito, em que predominam os sentimentos de tristeza e de melancolia.

O sinal de pontuação, que surge no fim do episódio da infância, funciona como separador, assinalando de forma clara que estes momentos estão terminados e que, de futuro, o tempo da história irá

encontrar as personagens no estado adulto, depois de uma elipse de vários anos.

O tratamento da infância dos protagonistas é pois um dos aspectos que deve ser destacado, como uma forma de atribuir relevo às personagens, confirmando o protagonismo que desempenham.

Certas escolhas cinematográficas de Mariaud pareceram-nos superiores às opções seguidas por Leitão de Barros, no filme que este realizou aproximadamente uma década mais tarde, na medida em que vão mais ao encontro da ideologia dinisiana, reproduzindo-a até com algum sentido estético, apesar de Leitão de Barros ser contemporâneo de um cinema tecnicamente mais evoluído. Este é um assunto de que nos ocuparemos mais circunstanciadamente em momento oportuno.

A propósito da apresentação que o narrador intrínseco e extra-diegético faz do filho mais novo de José das Dornas, através de uma legenda (procedimento que se repete, aliás, na apresentação inicial da maioria das personagens deste filme), deve dizer-se que, muito embora a mesma figura só seja apresentada depois de introduzidas as duas irmãs - apresentação esta que é demorada, em virtude das várias cenas que compõem a sequência em que ambas são retratadas -, a atenção que lhe é dedicada a sós é, por outro lado, reveladora do protagonismo que desempenhará.

O primeiro plano do rapazito vem justamente encontrá-lo com os livros, recebendo a lição de latim do Reitor. Desde os primeiros instantes do filme, aparece associado ao estudo e à aprendizagem, aspecto que será tanto mais reforçado quanto mais explícito é o confronto que se estabelece com Pedro, seu irmão.

Este episódio das lições de Daniel é ilustrado na narração ao mesmo tempo que também é revelado o carácter jovial do lavrador, cuja cultura, ficando muito aquém da do filho, não o impedia de manifestar a

boa disposição de sempre. A cena em que tenta ler o livro de latim de Daniel, tirando-lho na brincadeira, pode ser considerada como um dos momentos em que é assinalada a jovialidade do comportamento de José das Dornas e até de alguma ingenuidade do próprio filme.

Uma vez mais cumprem as legendas, de forma quase exclusiva, a função narrativa, explicando o desenrolar da acção, apresentando também a maioria das personagens no momento em que, regra geral, entram em cena e, mais tarde, revelando inclusivamente o que lhes vai na consciência. Somos informados de que Daniel está a estudar para padre, antes mesmo de o vermos sair de casa com os livros debaixo do braço, para o local da lição, a casa do Reitor. Note-se que, já nesta altura, o padre deixa transparecer, através do olhar, algum cepticismo que neste momento da narração assume certo carácter premonitório, ao mesmo tempo que vem corroborar a informação veiculada pelo narrador extradiegético, esclarecendo que esta não era a vocação que serviria ao rapaz.

Ainda no contexto da sequência da infância, note-se, a propósito do acerto dos *raccords* e a título de ilustração, uma das primeiras cenas do filme, precisamente aquela em que se procede à apresentação do pequeno Daniel. Marcada por uma sucessão de planos curtos, montados com correcção assinalável, esta cena faz não só a apresentação e caracterização iniciais de Daniel, como também a de Guida e a do Reitor, dotando à narração relativo dinamismo.

A caracterização de Daniel ressalta fundamentalmente do contraste entre a forma como decorre a sua vida, sem atribulações, em oposição à da sua pequena companheira, de solidão e infelicidade. A montagem paralela dos planos sucessivos e consideravelmente curtos, de Guida e do rapaz, sugere não só a simultaneidade de alguns momentos marcantes que assinalam o decurso das suas vidas, como

acentua e realça os contrastes que as próprias imagens corroboram de forma redundante, possibilitando a diferenciação precisa das referidas crianças. A câmara foca alternadamente a sala de aula, em que Daniel se encontra, e onde parece preparar-se o seu futuro, para em seguida sermos confrontados com a imagem da sua companheira, que se encontra no campo, sozinha, no desempenho das suas tarefas habituais. Esta foi a forma que a narrativa fílmica encontrou para tratar a rotina de vida das crianças.

Lembramos que o tipo de discurso iterativo se reveste de algumas dificuldades de representação no cinema, uma vez que, em virtude do meio de expressão utilizado, a imagem, e das suas qualidades intrínsecas, ou seja, o aspecto concreto e de pormenor que revela, tornando-se difícil generalizar. A generalização é um aspecto indispensável à instituição do modo interactivo[88] para o tratamento de acontecimentos que se repetem ou de comportamentos de rotina.

A caracterização de Guida decorre também do contraste da vida desta com a da irmã. O plano do interior da casa da mãe de Clara revela, por um lado, todos os cuidados de que ela é alvo por parte da mãe, a qual, por outro lado, maltrata com crueldade a irmã. Esta é, aliás, a única razão que percebemos por que Clara não é inteiramente feliz.

É no entanto com a apresentação das duas irmãs que o filme se inicia, e de uma forma algo indiferenciada, como se ambas gozassem na história ficcionada de protagonismo idêntico. Não é o que verificamos na narrativa literária, ainda que seja esta a impressão com que ficamos após presenciar a cena em que ambas são introduzidas na história, quando ainda crianças, ao mesmo tempo e em circunstâncias sensivelmente equivalentes. Só a continuação da narrativa vem contrariar esta

[88] Cf. R. Stam, *et alii*, *Op. Cit*., p. 119.

impressão que o filme efectivamente sugere na atenção que deu a ambas na sequência da infância.

A história do filme de Mariaud começa precisamente com o relato da infância das duas, mantendo-se neste ponto também a fidelidade à ficção romanesca; simplesmente, a ficção fílmica amplia a história em torno da madrasta de Guida, que, no romance, é apenas referida pelo narrador, de forma sumária, ilustrando a maldade do seu carácter no comportamento que tem para com a enteada. O filme acentua de forma redundante a ambivalência do seu comportamento, consoante se dirige a Clara ou a Guida.

É em virtude da existência da madrasta que a imagem de Guida, na tela, se assemelha, verdadeiramente, à da própria 'gata borralheira', sempre só, ao canto da lareira, também ela triste, parecendo querer apagar-se a todo o momento, O rosto da criança sugere infelicidade e sofrimento, sentimentos estes tanto mais realçados pelo contraste com os olhos da irmã, libertos dessas inquietações. As diferenças entre ambas são também neste filme evidentes a muitos níveis.

A amizade das irmãs é um sentimento que a narração fílmica procura também realçar, através da captação de pequenos gestos, enquadrados na vivência do quotidiano de ambas e que denotam a preocupação de Clara relativamente aos maus tratos que a irmã experimenta. A cena em que Clara procura dar fruta à irmã, às escondidas da mãe, quando percebe que esta a mandou guardar o rebanho, dando-lhe apenas um pedaço de pão, para saciar a fome, que a câmara foca mais demoradamente e em pormenor, ilustra a amizade fraterna que as une. O choro de Clara reforça também a impotência que sente perante a autoridade da mãe, que parece estar verdadeiramente empenhada em dificultar a vida à enteada.

Outra cena de intensidade dramática assinalável ainda na mesma sequência e que o filme recria completamente (no romance ela é somente referida, de passagem, pelo narrador em situação de omnisciência) é a da morte da madrasta de Guida. Serve a mesma para reforçar, de forma redundante, a bondade de Guida, uma vez que é precisamente ela quem se ocupa da madrasta em momento tão crítico. A narração fílmica vai assim corroborando através de um processo de construção redundante, os atributos e os traços de carácter, a par da nobreza de sentimentos que, já na infância, Guida evidenciava.

No momento em que se dá a morte da mãe de Clara, Guida deixa transparecer um sentimento de protecção relativamente àquela, que chora,. O abraço que lhe dá e que a câmara foca em pormenor sugere a permanência desse sentido de protecção, que o desenrolar da história acabará por confirmar. A montagem alternada de planos sucessivos do quarto onde estão as duas raparigas e do quarto da moribunda, onde se encontra já o Reitor, ilustra bem o compasso de espera em que as meninas se encontram, tornando-se assim uma das formas de a narração exprimir a duração. Aliás, a morte daquela figura pode ser pressentida como um acontecimento inevitável, para cujo fim converge o episódio em causa.

Na perspectiva da lógica da relação causa-efeito que a intriga pressupõe, esta é pois a cena que explica a razão por que as duas ficam sós e o motivo da preocupação do reitor durante todo o tempo da história quanto à felicidade de ambas. O plano final da sequência da infância reforça o sentido de proteccionismo do padre relativamente a ambas, através do enquadramento da imagem; somos confrontados ao centro, com a figura do padre e, em cada um dos lados, uma das duas órfãs. Este é também um dos muitos momentos em que ressalta o

convencionalismo e a teatralidade da interpretação[89], tantas vezes identificado pelos nossos críticos como sendo um dos males do cinema português.

Existe ainda na fita de M. Mariaud um aspecto importante de carácter narrativo, que surge com particular incidência associado ao tempo da infância e ao qual a ficção literária nos havia já habituado. Trata-se da encenação musical do filme, mais exactamente dos diversos momentos em que ocorrem as canções, particularmente a «Canção da Cabreira», de forte pendor biográfico, relativamente às personagens de Guida e de Daniel. A mesma canção (da qual temos apenas conhecimento da letra, que as legendas transcrevem parcialmente, uma vez que se trata de um filme mudo), tem todavia um significado particular para a rapariga, uma vez que é ela, mais do que Daniel, quem convive intensamente com as recordações, exercendo o passado um forte ascendente sobre todos os momentos da sua vida presente, modelando-lhe o temperamento. Uma vez mais, verificamos a proximidade estreita do filme com relação à obra literária que o inspirou.

Introduzida inicialmente na sequência do idílio da infância, a pedido de Daniel e cantada por Guida, o carácter autobiográfico da «Canção da Cabreira» revela-se particularmente operatório, como reforço da caracterização de Guida, chamando as legendas a atenção para determinados trechos da composição em que são referidos atributos e sentimentos com os quais Guida pode ser identificada. No momento da partida de Daniel, por exemplo, em que do seu ponto de vista subjectivo ela vê a caravana que se afasta, levando o companheiro da sua infância e deixando-a novamente só, a legenda introduz alguns versos da composição, nomeadamente aqueles que narram precisamente a história

[89] A câmara fixa o Reitor, enquadrado num plano próximo, permanecendo imóvel, olhando fixamente para cima, sugerindo que confia numa intervenção superior, que o auxiliará no cumprimento da missão que lhe foi confiada.

da vida de Margarida: «Sentada no alto da serra, pôs-se a cabreira a chorar».

Repare-se no carácter igualmente narrativo que as cartas desempenham nesta adaptação fílmica, tratando-se de mais um meio a que a narrativa recorre para narrar acontecimentos de relevo diegético, que condicionam o desenrolar da acção. Pensamos concretamente na carta que José das Dornas recebe do filho, comunicando-lhe a sua formatura, em consequência da qual fixa o seu regresso para breve à aldeia.

Existem todavia outras ocorrências nas restantes adaptações mudas dos romances dinisianos, que recorrem à carta ou ao bilhete como meio através do qual a narrativa avança, apresentando factos que ocorrem no universo diegético, mas que não são tratados directamente nas cenas. Nestes momentos da narração em que somos confrontados com o conteúdo das cartas, a narração procede como se se contasse por si só, procurando apagar os vestígios da instância narrativa, aspecto que já anteriormente referimos, como sendo uma das características do cinema clássico.

Um dos casos em que essas cartas se revelam da maior importância para o desenrolar da acção, condicionando-o directamente, é no filme de G. Pallu, *Os Fidalgos*. Por mais de uma vez, são as cartas que explicam o desenrolar dos acontecimentos. É Gabriela, a baronesa, a personagem que organiza, através das cartas que escreve e de cujo conteúdo temos conhecimento por intermédio de diversos 'planos de palavras', a felicidade dos seus primos e do tio, demonstrando capacidade para intervir na construção do futuro dos seus familiares. Por intermédio delas dá conta dos planos por si mesma engendrados,

zelando pela felicidade de todos[90]. É por isso que, em certo sentido, julgamos poder equiparar o poder providencial de Gabriela ao do Reitor, em *As Pupilas*.

A idade adulta

A passagem do tempo, na história, é assinalada, na fita de Mariaud, por uma legenda de carácter explicativo que chama a atenção para tal. Ficamos pois a saber que decorreram cerca de dez anos sobre a vida das então crianças, sendo Clara a personagem a propósito da qual recai a referida explicação.

A narrativa fílmica procede com recurso à redundância, o que significa que, para além de a legenda ter informado concretamente qual a idade de Clara (a qual é apresentada como tendo vinte anos), também o diálogo (leia-se antes o 'plano do diálogo'), que o Reitor trava pouco depois com a pupila mais velha volta a referir o período de tempo que entretanto decorreu. Para que não restem dúvidas, e porque o cinema não tem um sistema de tempo próprio, o narrador intrínseco assegura a transmissão da informação, que considera ser relevante, seja directamente através das legendas narrativas propriamente ditas, seja através das 'falas' das personagens.

[90] Ao entregar a Maurício a tão aguardada carta de Gabriela, percebemos, por intermédio deste gesto de Jorge, como se prevê o desenrolar dos acontecimentos; nessa mesma carta pode ler-se, não sem alguma ironia, que a carreira política parece ser a mais adequada para Maurício - deputado de um círculo eleitoral é tarefa que, segundo a mesma carta, lhe causará poucos incómodos, *Os Fidalgos*, de M. Mariaud, 1ª Jornada, 3ª Parte, Bobine 5. Mais tarde, no momento em que parte para Lisboa, sabemos que Gabriela deixou mais três cartas destinadas a D. Luís, a Maurício e a Tomé da Póvoa, cujo conteúdo a narrativa todavia elide, por uma questão de estratégia do nosso ponto de vista. Temos apenas conhecimento de que fazem parte de um plano por ela engendrado, através do qual procura resolver o futuro e a felicidade dos que a rodeiam. As cartas são por assim dizer uma mola que impulsiona o desenrolar dos acontecimentos; assim acontece efectivamente neste filme, que, a partir deste momento, conhece maior velocidade narrativa.

A elipse, isto é, a ausência total de factos narrados, introduz um sentido de descontinuidade na narrativa, mais exactamente entre o tempo da história e o do discurso, separando com nitidez os dois períodos da vida dos protagonistas. A função narrativa da legenda neste momento é assegurar a transmissão de um conteúdo diegético bastante importante. A montagem de planos por corte, ou seja, sem transição entre o último plano da infância, o da despedida de Daniel, em que Guida acompanha com o olhar o progressivo desaparecimento do vulto do rapaz e o primeiro da idade adulta, em que surge Clara já mulher, realiza esta mesma passagem. Poderíamos considerar como plano de transição aquele em que a narração faz a apresentação de João Semana, pois a impressão com que ficamos é que esse plano do médico, na rotina das suas consultas, naquele preciso momento, tem por finalidade diluir um pouco o efeito da passagem dos anos, atenuando-a.

Note-se que a ordem temporal (e a categoria do tempo, em geral), é de apreensão mais complicada no filme. Em virtude da montagem, ela pode até nem ser entendida correctamente. A mesma altera frequentemente a ordem dos acontecimentos da ficção, pelo que, por vezes, se torna complicado perceber se, por exemplo, determinado plano introduz um corte (ao qual sucede simplesmente outro plano), ou se introduz, antes, um segmento narrativo anacrónico, que tanto pode ser um recuo no tempo, também vulgarmente designado no contexto da narrativa fílmica por analepse, como qualquer outro procedimento que subverta a ordem temporal dos factos[91].

As duas pupilas

[91] Cf. S. Chatman, *Story and Discourse*, pp. 63 e segs., a propósito da anacronia no filme. A elipse, enquanto signo temporal, inscreve-se no âmbito da duração; correspondendo à velocidade máxima da narrativa, muito embora possa verificar-se alguma duração de tempo do discurso, não lhe corresponde parte alguma da história. À elipse opõe-se a pausa descritiva, a qual simula o movimento inverso daquela.

Margarida é a personagem do filme que, já adulta, evoca (e uma vez mais à semelhança do que sucede na ficção literária), com maior frequência, os momentos vividos no passado em companhia de Daniel, muito embora semelhante recordação seja também activada por outras personagens, as que com ela mais directamente se relacionam.

Na cena em que a pupila mais velha surge, pela primeira vez, como mulher é pois o Reitor quem, a propósito do regresso de Daniel, introduz o tempo do passado. A câmara enquadra-o, quando entra na sala de aula, onde a rapariga vulgarmente se encontra. Desde o primeiro momento em que é apresentada que se lhe associa por conseguinte o trabalho.

A narrativa procede então à ligação com o passado, através da analepse retrospectiva da vida da rapariga, accionada pela própria e que as palavras do Reitor tinham desencadeado: «Quem te viu há dez anos quando Daniel partiu para o Porto, uma garotita que guardava cabras». A partir deste momento, e sob a focalização de Margarida, podem ser pois revistos os principais momentos da infância de ambos, que, do seu ponto de vista subjectivo, confluem sempre no caso desta narrativa para a mesma imagem romântica das duas crianças no campo.

Prosseguindo na caracterização que faz da irmã mais velha de Clara, o Reitor acrescenta, num diálogo que a legenda imediatamente transcreve, uma afirmação importante que mostra a solidão em que Margarida vive: ela não se deixa prender por "outros afectos". Semelhante afirmação demonstra também que o padre não se apercebeu (tal como acontece no romance, onde também sabe menos do que Margarida), do segredo que ela guarda desde a infância e que se traduz no afecto que sente por Daniel. O conhecimento que esta tem de si mesma e dos outros que a rodeiam é quase tão ilimitado com o do

próprio 'mega-narrador' do filme, responsável pela organização de toda a narrativa.

A narração prossegue com o intuito de reforçar os atributos temperamentais da rapariga, pelo que o padre lhe participa o casamento de Clara. Um plano aproximado de Margarida revela uma fisionomia entristecida subitamente. O seu olhar dirige-se para a janela do aposento em que se encontra, numa contemplação abstracta, como convém em momentos que sugerem a divagação do pensamento, em que entra, no presente do universo diegético, o passado e a infância de Guida e de Daniel.

Lembramos a necessidade de a personagem focar um objecto, ou um meio transparente e/ou refractor, que vai possibilitar a transição ou o corte da imagem. O quadro bucólico das duas crianças é evocado por duas vezes. O regresso ao presente é assinalado propositadamente por um suspiro, um tanto convencional, que Margarida deixa escapar e pelo tradicional sinal de pontuação fílmica, que representa o fechamento da imagem em íris.

É curioso confrontar a forma como a narração representa a percepção diferente que as duas personagens têm do tempo da infância, e que revela, ao mesmo tempo, as diferenças temperamentais que existem entre ambos. A recordação da rapariga reporta-se ao momento em que recebia de Daniel as lições e à paisagem bucólica que construiu todo aquele ambiente idílico; quanto a Daniel, tudo o que recorda converge para o plano do beijo, como se este fosse o único momento importante do idílio, aquele, apenas, que a sua memória, afinal, guardara.

Existem no entanto outras técnicas cinematográficas que accionam a recordação do passado, nas restantes adaptações dos romances de Júlio Dinis. Não podemos deixar de referir o que se passa em *Os Fidalgos* de G. Pallu - a fita realizada na mesma época da de Mariaud -

numa cena que nos parece ter sido das mais engenhosamente recriadas (e de eficácia narrativa irrepreensível) de todas as adaptações dinisianas que tivemos ocasião de visionar. Pensamos concretamente no momento em que D. Luís, entrando no quarto que era da filha, revive, com saudade, alguns momentos da infância desta.

A transição do tempo da história para o passado é feita, recorrendo a um objecto (como, aliás, era costume fazer-se), que o velho fidalgo associa às recordações da filha e que é precisamente a sua harpa. A câmara vem pois encontrar D. Luís no meio do quarto. Graças à profundidade de campo, podemos perceber, ao fundo, pendurado na parede, um retrato que supomos ser de Beatriz, a filha que perdeu ainda criança. A técnica do campo/ contra-campo**[92]** permite recriar o espaço, estabelecendo, ainda, o elo de ligação entre o referido retrato e a personagem do velho fidalgo, que a rápida alternância de planos vem sugerir. A composição do quadro coloca as personagens frente a frente como se de dois interlocutores se tratasse. A câmara acompanha o fidalgo, seguindo-o nas movimentações que faz dentro do quarto, de forma a mostrar que 'vê com ele', instituindo um momento de percepção subjectiva da personagem[93], que se torna o 'filtro' da narração.

Por meio de trucagem cinematográfica, a fotografia anima-se, através de um fundido encadeado, ou seja, a imagem do retrato é substituída lentamente pela de uma criança a brincar, que deduzimos ser Beatriz. Em seguida, a imagem desaparece por meio de um fundido,

---

[92] Esta é uma técnica que permite recriar o espaço em que as personagens se encontram (no caso, trata-se de personagem *versus* retrato), na medida em que o que se estende diante do campo de visão de D. Luís alterna com a que a percepção de Beatriz, teoricamente, alcançaria.

[93] O procedimento habitual na recriação deste tipo de situações, em filmes da época, pode ser esquematizado da seguinte forma: depois de enquadrada a personagem sobre quem recai a percepção subjectiva (o velho fidalgo), a câmara foca um objecto determinado (no caso, o retrato, ou a harpa de Beatriz), o qual vai facilitar a transição de um tempo a outro, possibilitando a entrada da recordação.

desta vez a negro (escurecendo todo o ecrã), e, no plano seguinte, podemos ver uma rapariga que toca harpa. Depois de novo fundido - cuja intenção é separar momentos diferentes da recordação do passado - a negro, segue-se um outro plano, agora o do leito de morte da rapariga. A câmara enquadra D. Luís, num plano aproximado, cuja representação reforça neste preciso momento a dor sentida na altura da morte da filha, através de um jogo de fisionomia, muito convencional, ao mesmo tempo que com as mãos faz o gesto de quem pretende afastar de si aquela imagem, que não quer aceitar. Através de novo fundido, voltamos ao presente, ou seja, ao retrato inanimado de Beatriz na parede, perante o olhar desesperado do pobre pai. Só então entra a legenda explicativa da morte de Beatriz, corroborando o que as imagens mostraram.

Lembramos que, diferentemente do romance, o filme, para reviver momentos do passado, tem que mostrar imagens objectivamente, ou seja, circunscrever-se a uma descrição exteriorizada, como a que acabámos de mencionar. Este é também o motivo por que o período da infância de *As Pupilas* de Mariaud cristaliza no único quadro, que representa a recordação desse tempo. Isto significa que o filme revive o passado como se do presente se tratasse, ou seja, o passado é também ele, no filme, um acontecimento concreto.

Depois de observarmos em *Os Fidalgos* outra técnica cinematográfica para reviver o passado, voltamos às duas pupilas e concretamente a Margarida. A narração retrata-a tal como sucedia no romance como uma personagem que ocupa predominantemente os espaços interiores, sendo raramente vista em espaços abertos. Do nosso ponto de vista, é com maior pertinência, ainda, que deve ser identificada, nesta fita, como personagem da sombra. Na verdade, os jogos de luz e de sombra tornam a caracterização deste traço do carácter da rapariga mais directamente percepcionável.

A interioridade dos espaços que ocupa, a par da feição introspectiva do seu temperamento, são atributos que o filme reforça convenientemente. Observando o regresso súbito da irmã, que voltava da festa da desfolhada, é do interior da casa onde se encontra que o faz, reforçando assim o seu estado de vigília permanente. Instituindo-se no foco da narrativa, neste preciso momento, somos então confrontados directamente com o que o seu campo de visão alcança. Margarida vê Clara, que se despede dos rapazes. É de referir também a profundidade de campo, ou seja, a percepção nítida que temos de dois planos de acontecimentos que se desenrolam, ante o olhar do espectador, de forma distinta. Num primeiro lugar, mais próximo, podemos percepcionar o que se passa do portão do quintal para dentro, onde se encontra Clara. No plano mais recuado, podemos perceber com igual nitidez o que se passa do lado de fora da porta, onde se encontram os dois rapazes, bem assim como o que está por detrás deles.

Apesar da distância que a separa do cenário que atentamente observa, e contrariamente à aparente indiferença de Pedro, ao lado do qual se passa o ‘namorico’ de Daniel, Margarida apercebe-se da gravidade da situação, quando presencia mais uma tentativa deste para segurar as mãos de Clara entre as suas. Também no filme, e a par do Reitor, ela é a personagem que tem a percepção mais correcta do que se passa, graças à capacidade de observação revelada e é por isso que em diversos momentos se torna o filtro da narração, sendo os acontecimentos transmitidos através da sua percepção subjectiva, num tipo de enquadramento aqui já designado por 'plano ponto de vista'. Diferentemente do romance, contudo, o filme não representa a cena em que de certo modo recrimina a irmã, aconselhando-a a ter outro tipo de comportamento. No entanto, este será um momento que o filme de 1935 vai recriar inteiramente.

Margarida surge, neste filme, apenas duas vezes em espaços abertos; a primeira vez, é quando o Reitor, sabendo da humilhação a que as mães das alunas a expuseram, proibindo as crianças de frequentar as aulas, resolve sair com ela, até ao largo do pelourinho. Não é por acaso, também, que o local onde vai processar-se esse arrependimento público vai ser o largo do pelourinho, carregado de intencionalidade simbólica forte, que as imagens exploram devidamente. A segunda ocasião em que a vemos na rua é quando vem substituir a irmã, no encontro retratado na sequência nocturna, em que supostamente se terá encontrado com Daniel, com a intenção de proteger a irmã, à semelhança do que sucedia na ficção literária.

Quando Pedro julga ter descoberto a noiva com o irmão, a narração vai proceder por meio de um *flashback,* do tipo explicativo, através do qual podemos ver pela primeira vezes as circunstâncias em que se deu a troca de Clara por Margarida. A elipse deliberada dos acontecimentos serviu para imprimir algum *suspense* à narração. A escolha do realizador traduz-se portanto no modo como o filme mostrou o sucedido. Repare-se no cuidado posto na localização temporal da acção, tal como as tintagens sugerem: perto da meia noite. Após o plano de uma figura de mulher, que sai de casa totalmente encarapuçada, a câmara foca, em seguida, um vulto à janela, que presumimos ser o de Margarida. No plano seguinte, do lado de fora do portão, deparamos com o vulto de um homem, também ele escondido debaixo de uma capa, parecendo estar à espera de alguém, conforme a impaciência dos seus gestos. É Clara quem vai abrir a porta, muito embora exista alguma dificuldade em distinguir os vultos, na medida em que a iluminação deficiente, torna a imagem demasiado escura. Tão logo tem início a conversa entre os dois interlocutores, percebemos que Daniel esqueceu as suas intenções iniciais.

Devemos acrescentar que nada há no filme que remeta para a causa da instabilidade de temperamento e de comportamentos de Daniel, tal como sucedia na ficção romanesca, em que o narrador procurou justificar sempre esta mesma instabilidade, caracterizando a imaginação de Daniel como um instrumento poderoso, que o levava a agir, frequentemente, de forma inadvertida. Em consequência, a personagem do filme revela-se esvaziada de algum conteúdo interior, e o seu comportamento apresenta-se menos fundamentado e consistente.

Neste que deve ser considerado o momento de maior intensidade dramática da história, podemos percepcionar uma súbita (e inexplicável) mudança de fisionomia em Daniel. A representação é teatral e repousa, em larga medida, nos trejeitos fisionómicos do actor. Manifestando um tipo de comportamento velhaco e dissimulado, procura abraçar Clara à força, quando na verdade, e segundo o narrador da ficção romanesca (que procede como se pretendesse desculpá-lo), sabemos que influíram, no temperamento de Daniel, as circunstâncias em que se deu a entrevista, ou seja, o adiantado da hora e o facto de se encontrarem a sós. Na fita de Mariaud, afigura-se que estamos perante um homem sem escrúpulos e sem princípios, porque mostra não cumprir a sua palavra. Julgamo-lo sem atenuantes, ao contrário do que sucedia no romance.

Quanto ao restante do episódio, verificamos que o filme foi buscar ao romance todas as indicações que este continha, não só aos pormenores do desenrolar da acção, mas também a respeito do desempenho das personagens. Assim, também nesta fita, Pedro bate com os pés no chão, simulando afastar-se do local, para atrair para fora do quintal o intruso que aí se encontrava.

Nesta intervenção, fica reforçada a robustez física de Pedro, quando procura soltar-se daqueles que o seguram, de modo a não cometer nenhuma insensatez a que o impulso do momento com certeza

convidava. No entanto, consegue apesar de tudo arrombar a porta do quintal das raparigas, com a coronha da espingarda, acabando por descobrir que era Margarida quem ali se encontrava, perante o riso e a troça dos populares que presenciavam o acontecimento.

A narrativa prossegue, através da montagem paralela de planos, em que somos confrontados, primeiro, com a imagem de Clara, no quarto, deitada na cama, inconsciente ainda, e em seguida a câmara foca Margarida, em frente a um oratório[94], rezando e deixando transparecer no rosto sinais de uma grande aflição.

Eis a forma como a narrativa mostra o sucedido A câmara foca a salinha em que se encontra o Reitor e o sacristão. Segue-se a legenda explicativa de que aquele soube logo na manhã seguinte o que se passara. A imagem corta para o sacristão, que percebemos ser quem vai reconstituir os acontecimentos passados. O sinal de pontuação, logo seguido da repetição de imagens, concretiza o recuo no tempo. No entanto, de volta ao presente, a expressão do Reitor mostra que não ficou convencido com a história narrada pelo sacristão, uma vez que sabemos que não duvida de Margarida. Na versão pouco fidedigna do sacristão, era sobre a rapariga que recaíam as culpas; a falta de veracidade da história que conta deve-se à discrepância que existe entre a verdade dos acontecimentos decorridos e a representação que deles faz este narrador intradiegético.

A câmara foca em seguida Clara deitada numa cama, logo seguida da legenda explicativa da sua amnésia. A imagem corta para o plano da loja, em grande burburinho e movimentação de figuras. As más línguas da aldeia aí se reúnem e comentam os acontecimentos da véspera.

[94] Escapou ao realizador o pormenor que o plano aproximado das mãos da rapariga revela, isto é, ela aparece efectivamente de unhas pintadas, o que não se nos afigura a caracterização mais adequada para retratar uma rapariga do campo, cuja vida não é de modo algum sofisticada, antes pelo contrário bastante simples.

Quanto à descrição do ambiente, são as imagens que falam por si. O plano seguinte mostra Margarida com o Reitor, no momento em que reconstitui os acontecimentos, numa narração fidedigna. Instituindo-se no filtro da narração, o espectador ficará a saber desta vez como se desenrolaram os acontecimentos naquela noite. A tintagem azulada, a par do sinal de pontuação, introduz o outro tempo da história. A analepse vai reconstituir a cena nocturna, cujas imagens, a partir do momento em que Clara desmaiou, vão repor a verdade dos factos. Vemos então Margarida, que desce as escadas, levanta Clara do chão, enquanto Pedro, do lado de fora, procura arrombar a porta. Entra com irmã dentro da casa, volta a descer, tapando-se com um capote. Assim termina a narrativa do Reitor. Dá-se o regresso ao presente; as imagens mostram a rapariga que tapa a cara com as mãos, em virtude da descoberta feita pelo Reitor.

A forma como resulta no filme a caracterização de Margarida não é alheia ao facto de o realizador ter optado por estabelecer propositadamente um confronto entre a sua personalidade e o seu modo de vida com o de Clara, de forma a evidenciar os contrastes que as diferenciam. É o que verificamos suceder no episódio em que somos pela primeira vez confrontados com Clara na idade adulta. A imagem dela é a de uma rapariga com ar forte, robusto, rústica, agarrada à trouxa da roupa, que vai lavar no rio. A câmara vai encontrá-la no plano seguinte efectivamente na companhia das outras lavadeiras, no rio.

A montagem paralela dos planos, referente ao lugar onde se encontram, serve para reforçar o contraste entre ambas. Do plano de exterior, a imagem corta para a sala de aula onde se encontra a irmã mais velha, reiterando assim as ocupações diversas e os cenários que com elas melhor condizem. Da tranquilidade que perpassa nas aulas de Margarida à alegria contagiante da vida no campo, são imagens que

ajudam a caracterizar no filme o retrato de ambas. A maior proximidade que existe entre o Reitor e Margarida pode ser percebida de forma inequívoca, pelo número de vezes em que aparecem juntos, pelas actividades a que se dedicam e, fundamentalmente, pela comunhão ideológica.

Lembramos que a narração cinematográfica seguiu, uma vez mais, a técnica adoptada pelo ficcionista, isto é, fazer a caracterização dos protagonistas por confronto, a partir do qual ressaltam os antagonismos com maior evidência. Devemos acrescentar que foi também assim que procedeu a narração em *Os Fidalgos* de Pallu, mais concretamente na caracterização dos dois irmãos. Tal facto vem dar razão, uma vez mais, à opinião aqui já referida de que os filmes adaptados encontraram nos romances dinisianos verdadeiros trabalhos de planificação. Não é por isso de estranhar que os irmãos Jorge e Maurício tenham sido construídos, no filme, à semelhança do que sucedeu com os pares Daniel / Pedro ou Margarida / Clara.

Assim, o carácter pensativo e sisudo de Jorge é reforçado através dos diversos planos do rapaz, sempre sentado à mesa de trabalho, entregue às contas e aos estudos, imagens que entram de forma recorrente, assinalando os hábitos da sua vida. Raramente o vemos em exteriores, caçando ou divertindo-se, como sucede com o irmão. A montagem alternada, através da qual somos confrontados com as actividades ora de um, ora de outro, mostra bem as diferenças que ressaltam entre ambos, apesar da grande amizade que os une. A ociosidade em que Maurício vive é atestada no filme de forma evidente, tal como testemunham os planos iniciais de apresentação da figura. A câmara vai encontrar Maurício sempre bem disposto e sem preocupações, mostrando-o nos passeios a pé, quando vai caçar, no seu modo namoradeiro, metendo-se com as raparigas, que cruzam o seu

caminho, nas companhias de que se rodeia, e que, tal como ele, vivem de forma parasitária e improdutiva. O rapaz é apresentado na fase inicial do filme como uma personalidade imatura e instável. Após uma demorada permanência em Lisboa, que as legendas confirmam, o seu comportamento vai sofrer alterações profundas. Quanto a Jorge, tal como no romance, também ele é no filme de Pallu uma figura modelar, pelos inúmeros atributos que o caracterizam, pela dedicação ao trabalho, correcção de sentimentos e um certo sentido de austeridade. A câmara vai encontrá-lo em ambientes interiores, predominantemente, tais como no quarto, sempre rodeado de papéis, ou trabalhando em casa de Tomé da Póvoa. O único momento em que surge a nossos olhos menos friamente e distante é quando reconhece que está na verdade apaixonado, passando a ser caracterizado pelo traço da vulnerabilidade.

Voltando às duas pupilas, podemos acrescentar que o protagonismo de Clara é evidenciado também na cena em que assistimos à declaração dos sentimentos de Pedro pela rapariga e que culmina com o pedido de casamento que lhe faz. Note-se que, também no filme, Clara anda sempre em grupo. No meio de tantas outras raparigas, é precisamente a ela que as restantes vão pedir que cante, e que cante, sobretudo, para responder ao Pedro das Dornas, que se encontra a trabalhar no campo, do outro lado do rio. A alegria que Clara exterioriza através do canto faz parte intrínseca do seu carácter.

A propósito da 'música' neste filme devemos acrescentar, (entenda-se por música antes a letra das canções que as legendas transcrevem), que desempenha diferentes funções de carácter narrativo, consoante está associada a Clara ou à irmã. Relativamente a Margarida, a canção funciona como um meio de evocação (mais precisamente a Canção da Cabreira, apenas), que acciona as recordações do passado.

Sempre que a 'música' aparece associada a Clara, é sinónimo de felicidade e alegria.

Do plano conjunto das lavadeiras, e no meio das cantorias, a câmara passa a enquadrar Clara, focando o seu rosto, que irradia felicidade. Neste momento, não sabemos ainda quem é efectivamente o homem que se encontra na outra margem do ribeiro, a trabalhar as terras. Um plano aproximado chama a atenção do espectador para o rosto da figura em causa, muito embora o seu nome não tenha, ainda, sido revelado. Percebemos tratar-se, contudo, de uma figura para a qual a narração pretende chamar a atenção.

O cuidado posto na recriação da paisagem reflecte, neste momento, a preocupação na reconstituição fiel dos cenários e na do próprio *film d'art*. Lembre-se o carro de bois que passa a par do movimento gerado pela lida no campo; são imagens que os diversos planos da ruralidade nos dão de forma recorrente. O plano afastado do rapaz, em cima de um penedo, de frente para o grupo das lavadeiras, ou um outro, na mesma sequência, em que ambos se cruzam em cima da ponte romana, no regresso a casa, depois do trabalho, compõem o quadro campestre, que pretende certamente explorar o pitoresco a par de algum bucolismo também.

A montagem paralela dos planos que se sucedem, neste momento com alguma rapidez, alternando entre a imagem da rapariga e do cenário em que se encontra, com os planos do rapaz, sublinha alguma cumplicidade existente entre ambos e que passa pela partilha de um modo de vida semelhante. Só então entra a legenda, nomeando pela primeira vez a personagem Pedro das Dornas.

A cena da declaração de amor de Pedro por Clara, que tem lugar em cima da ponte referida, tendo o rio e as lavadeiras por cenário natural, revela, do nosso ponto de vista, algum poder impressivo. O facto de

poder ser ouvida e presenciada por todos os que ali se encontram, corrobora a transparência das intenções e dos sentimentos de Pedro e constitui-se num momento que reverte em favor da sua caracterização. O sinal de pontuação vem marcar, como habitualmente sucede, o fim da sequência da apresentação de Clara e de Pedro.

A situação de perigo em que a rapariga se encontra, a partir do momento em que, inadvertidamente, Daniel a corteja, é, na opinião de Bénard da Costa[95], sugerida através da cena em que aquele lava as mãos em seco, demoradamente, conforme sugere o plano de *insert*, quando da na sua primeira visita de médico a Álvaro. O perigo é tanto mais evidenciado quanto Clara, inocentemente, se ri da figura que o jovem médico faz. O riso franco, que inicialmente a caracteriza, reitera a sua ingenuidade, pelo que não conseguimos ver nela qualquer tipo de malícia. Neste ponto, o filme retrata Clara na perspectiva passiva da vitima, objecto dos desejos de Daniel, tal como a ficção literária o fizera.

Este é um aspecto que também activa no filme o sentimento de simpatia gerado em torno de Clara e que advém precisamente da consciência que ela não tem do perigo que corre. Tanto assim é que, na segunda tentativa que Daniel faz para segurar as mãos de Clara entre as suas, é ela quem energicamente tenta libertar-se do rapaz. Note-se que da primeira vez foi o próprio doente quem afastou as mãos de ambos. Por outro lado, a introdução do *gag* da lavagem das mãos em seco pretende introduzir algum humor na fita. Não se trata, aliás, da única tentativa humorística da narração, tal como o comprova a cena que mostra a visita do lavrador à loja de João da Esquina, e em que, com base nas teorias defendidas pelo filho, assegura ao tendeiro incrédulo que ambos descendem do macaco. O 'diálogo' travado explora com alguma comicidade os atributos dos dois interlocutores.

[95] «"As Pupilas do senhor reitor"», [Folha da Cinemateca], p. 3.

Relativamente à interpretação da personagem de Clara, devemos acrescentar neste momento que a mesma já foi considerada pela crítica como sendo extremamente sensual, chegando mesmo a empregar-se para a sua avaliação o adjectico 'carnal'. Pensamos que o termo é demasiado forte no contexto da ficção dinisiana, por todos os motivos até agora invocados, bem como o atributo de 'perversa', que serve igualmente para caracterizar Clara[96]. Não rejeitamos, contudo, a hipótese de uma interpretação sensual da M.ª. Francisca, pela actriz Ricardina Maia, nomeadamente, na cena em que se faz observar pelo jovem médico Daniel. Os seus suspiros repetidos e pequenos achaques constantes não são totalmente ingénuos, muito embora o ridículo da situação criada não deixe de estar presente durante a referida consulta.

No encontro episódico que tem com Daniel na fonte, Clara apercebe-se finalmente do perigo que corre. A apreensão que então manifesta é disso um bom exemplo. A sua fisionomia apresenta-se, pela primeira vez, contraída; Clara não está sorridente, nem alegre, parece pensativa, diferentemente do habitual. O seu semblante contrasta profundamente com o de Daniel, que a câmara revela num plano aproximado: olhar matreiro e provocador; à medida em que se aproxima sorrateiramente por trás do local onde ela se encontra. A agitação de Clara é comprovada também pelo salto que dá, em virtude do susto que apanha, quando é abordada por Daniel. O comportamento de ambos diverge bastante nesta cena; se por um lado o rapaz não mostra qualquer constrangimento, parecendo estar perfeitamente à vontade, o nervosismo e aflição de Clara são evidentes, quando, inquieta, procura evitar a presença próxima de Daniel. A representação, que, neste instante, consiste nos movimentos repetidos que faz com as mãos e num olhar espavorido, torna-se algo teatral, muito embora não devamos esquecer

[96] Bénard da Costa, *Idem*, p. 3.

que o cinema silencioso, em virtude das suas próprias limitações, recorreu com frequência à mímica gestual. Inicialmente surpreendidos por João Semana, que por coincidência se aproxima do local, tal como no romance, Daniel dá provas de não perder a presença de espírito, nem o tom de galhofa, que de momento ainda o caracterizam, justificando com naturalidade aparente a sua presença no local.

É o Reitor quem, uma vez mais, vem resolver o impasse. A localização desta figura, num plano acima daquele onde se encontram Daniel e João Semana (uma vez que Clara fugiu, para não ser vista), justifica por assim dizer o poder que dele emana, precisamente em virtude da sensação de esmagamento, que o ângulo de filmagem, em contra picado, intencionalmente sugere. Com o olhar apenas - que a câmara enquadra num plano de pormenor - o padre convida o velho cirurgião a seguir o seu caminho. Quanto a Daniel, o facto de não levantar os olhos do chão, enquanto o repreende, pode já ser entendido como um sinal de arrependimento.

Daniel

O filho mais novo de José das Dornas recebe também, neste filme, as honras de protagonista. Para além do que para trás ficou dito a seu respeito, no período da infância em que vamos encontrá-lo, também no regresso a casa, já adulto, surge a sós, em cena[97]. O facto chama sobre a figura em causa toda a atenção do espectador. A aproximação que a câmara faz de Daniel é progressiva. Ao plano afastado, que inicialmente

[97] A atenção que a narrativa concede aos dois irmãos é de facto muito diferente. Pedro raramente aparece a sós, são raros os momentos de introspecção, que poderiam revelá-lo mais pormenorizadamente. A apresentação da figura é também feita de forma neutra - comparativamente à que é feita de Daniel -, podendo passar desapercebidamente à atenção do espectador, para além de que é fraca a sua participação na intriga. Estes foram alguns motivos que nos levaram a integrar Pedro, também nos filmes, no grupo das personagens secundárias. Comparativamente aos três protagonistas, Margarida, Daniel e Clara, o seu desempenho afigurou-se-nos, na verdade, subalternizado, e a posição que ocupa na diegese narrativa é remetida para segundo plano.

temos, de um cavaleiro na estrada, segue-se, no quadro seguinte, a imagem de uma figura qualquer, que corre a dar a notícia a José das Dornas de que o filho já se avista no caminho. Toda a situação reforça o tratamento dado a uma figura que só pode desempenhar um papel de destaque.

O plano aproximado do rapaz descobre, de imediato, o seu rosto, onde todavia são visíveis sinais de uma caracterização excessiva: a cara demasiado branca e todos os pormenores de um trajar verdadeiramente citadino, que ressalta, mais ainda, em virtude de a imagem cortar logo em seguida para o plano médio de Pedro, cuja simplicidade de vestuário é evidente. Contrastam, ainda, de forma equivalente, a indumentária dos dois médicos, particularmente no momento do reencontro.

A caracterização de ambos prossegue na cena em que vai conhecer a noiva do irmão, através da evidência de opostos. O facto de uma legenda narrar que Pedro veste roupa domingueira, que a imagem, aliás, corrobora, apela para a simplicidade do irmão mais velho de Daniel e para os hábitos do campo com que se identifica indiscutivelmente. Note-se, uma vez mais, o pormenor da tintagem a azul, localizando o decurso da acção ao cair da noite. Lembramos que todas as cenas de maior intensidade dramática se passam à noite. Além disso, é mais credível que seja de noite que Daniel não reconhece Margarida; que é precisamente quem, neste filme, lhe vai abrir a porta. À luz do dia seria menos verosímil que tal reconhecimento se não desse.

A câmara foca Margarida na ombreira da porta, olhando para Daniel e Pedro, que entram e a cumprimentam. Daniel afasta-se logo, facto que deixa Margarida triste e a suspirar. Com um ar sempre de grande distracção, Daniel comporta-se como se nada do que via lhe dissesse coisa alguma. No primeiro instante do reencontro, Margarida é portanto ignorada pelo rapaz. Já no exterior, a câmara e os rapazes vão

encontrar Clara, enchendo vasilhas de água, no quintal. O olhar provocador e atrevido de Daniel contrasta com a expressão de Pedro ao fitar Clara, que curiosamente ocupa sempre o lugar ao lado de Daniel, na composição da imagem. Recorrendo novamente à montagem paralela, a narrativa vai realçar de forma redundante os contrastes entre os diferentes ambientes em que as personagens vivem, colocando-os lado a lado.

A imagem corta, logo em seguida, para um plano de Margarida no interior de um aposento, entregue aos seus trabalhos, mas, diferentemente de há alguns instantes atrás, com a tristeza visivelmente estampada no rosto. A câmara volta ao encontro de Clara, no momento em que ela oferece uma flor a cada um; Daniel, beijando a sua, deixa a rapariga pouco à vontade, como podemos aperceber-nos pelos gestos que faz, ao mesmo tempo que a referida atitude corrobora o carácter namoradeiro do rapaz.

A imagem de Daniel, elegante e janota, sobressai durante a cena em causa, acentuando-se mais ainda com a presença do irmão. Além disso, os modos educados do médico condizem inteiramente com a forma como traja, como podemos perceber do plano do beija-mão a Clara, na despedida, deixando-a visivelmente perturbada. Embora a caracterização do médico, continuando excessiva, no que toca à *maquillage* propriamente dita, lhe empresta um aspecto pouco natural, não é, contudo, suficiente para anular a conotação simbólica do quadro, mais concretamente, na forma como resulta a composição da imagem, em que as três personagens ocupam os vértices de um triângulo, cabendo a Pedro aquele que está sempre mais afastado da câmara.

Afirmámos anteriormente que a leviandade do temperamento de Daniel, a par de alguma instabilidade emocional e comportamental, não fica, a nosso ver, retratada com a profundidade equivalente à que

caracterizou a ficção romanesca. A cena em que é representada a primeira visita que faz a Álvaro, o velho mestre das raparigas, ilustra o que acabamos de afirmar. A câmara foca Daniel, que entra em casa do doente, para logo fixar um vulto que está de costas, ajoelhado, no mesmo aposento em que se encontra o doente acamado. O médico não sabe ainda que se trata de Clara e não de Margarida, esta última a que solicitava, num bilhete dirigido a João Semana, a visita urgente do médico para o seu protegido.

Na fita de Mariaud não ficou suficientemente clara alguma perturbação que Daniel experimentou ao ler o bilhete, a par da curiosidade de conhecer a signatária do mesmo, que lhe aparecia como uma mulher culta e sensível. No romance, é o próprio narrador a esclarecer que «ao princípio, a substituição desagradou a Daniel, por lhe dissipar umas vagas fantasias [...]» (*As Pupilas*, p. 114), aspecto que não nos permite qualificá-lo como uma personagem insensível e imperturbável. No caso do filme, já não se poderá afirmar, com segurança, o mesmo.

Relativamente aos laços que mantém com o passado, também Daniel evoca, por duas vezes, os momentos que viveu com a pequena pastora, para logo em seguida os esquecer. Trata-se, todavia, de um comportamento mais verosímil do que o de aparentemente ignorar quem é Margarida, como sucede no filme realizado por Leitão de Barros. Torna-se pouco verosímil que todo o episódio da infância estivesse, irremediavelmente, apagado da sua memória. Uma vez mais, as escolhas cinematográficas deste realizador revelam estar mais próximas do modelo literário dinisiano.

A primeira vez que Daniel evoca o passado ocorre quando vai fazer uma visita a João Semana, mas é no entanto Joana quem o recebe. O 'diálogo' animado que travam, e que as legendas tanto quanto possível

transmitem, passa também pela satisfação sincera que ela manifesta ao revê-lo. A teatralidade de gestos que acompanham o seu desempenho é um indício do convencionalismo da interpretação, que de forma geral caracteriza o cinema português deste período.

Alternando as imagens do reencontro de Joana com Daniel, temos no plano seguinte Margarida, com as alunas na sala de aula. A montagem paralela pretende sublinhar as ocupações distintas de ambos. A imagem corta para Daniel e Joana, novamente, no momento em que esta lhe dá a ler o bilhete de Margarida. Lembramos, uma vez mais, a função narrativa do mesmo.

À pergunta da criada, se já não se lembra da pequena cabreira, Daniel responde com um sorriso malicioso, e somos, novamente, confrontados com a sua recordação, isto é, entram as imagens do passado, do plano do beijo, mais concretamente. Para que não restem dúvidas, a mesma imagem é repetida duas vezes. O sinal de pontuação do fechamento da imagem em íris assinala, como habitualmente, o retorno ao presente.

A última vez que Daniel revive os momentos da infância, com consciência, é quando constatamos a transformação nele ocorrida. A partir do momento em que, assumindo esse período da sua vida, do qual andava desligado, como sendo representativo da genuinidade de sentimentos, transforma-se noutro homem. A evocação que acciona, revela uma recordação lúcida e consciente, numa série de imagens que transcendem, desta vez, o simples plano do beijo.

Relativamente à forma como é tratada a inserção de Daniel no meio aldeão, devemos fazer referência particular ao episódio da desfolhada, precisamente porque acentua o seu desajustamento e a exclusão a que a comunidade o votou, considerando-o um intruso. Simbolicamente, o círculo humano formado por todos os presentes ali

reunidos, que a própria roda dos presentes simboliza, representa o espaço social e cultural que não recebe Daniel. Lembramos, uma vez mais, que a descrição empreendida pelo narrador no romance, se torna, neste preciso momento, também um bom ponto de partida, com todas as indicações necessárias para a planificação da referida cena. São diversas as tentativas a que assistimos por parte de Daniel para entrar na roda. O movimento panorâmico da câmara percorre todos na roda, um a um, como se simulasse descrevê-los, num dos raros momentos do filme em que aquela mostra não estar fixa. Lembramos que a panorâmica em circular toca o espectador mais profundamente do que, por exemplo, se a escolha tivesse recaído num plano de conjunto[98]. De assinalar também a 'coincidência' de, à semelhança do que sucede no romance, ser precisamente Clara quem lhe oferece lugar junto de si .

A sequência da tentativa de suicídio de Daniel é a forma como a narração vai mostrar o arrependimento da personagem. Este que pode ser considerado um dos momentos de intensidade dramática é também aquele em que, de forma mais evidente, o narrador intrínseco manifesta a sua omnisciência. Depois de mostrar um plano do Reitor, sendo informado pelos criados de José das Dornas que o rapaz não passou a noite em casa (informação de que as legendas dão conta), a imagem corta para o plano afastado de Daniel, em cima da ponte (curiosamente, trata-se da mesma ponte da infância) e com o olhar fixo em baixo. Entra, neste momento, o 'plano de palavras' que clarifica a intenção do seu comportamento. O plano seguinte é a imagem de Daniel em contra picado, verdadeiramente ameaçadora e imponente, na perspectiva óptica e subjectiva do padre. O quadro seguinte, num plano aproximado, mostra

[98] No caso da panorâmica, a câmara roda em torno de um eixo fixo, como se fosse um espectador sentado, rodando horizontal ou verticalmente a cabeça. A mobilidade da câmara torna-a cúmplice da matéria filmada, e por isso a panorâmica institui na narração momentos de omnisciência tão acentuados Veja-se a este propósito H. Agel, *Op. Cit*., pp. 57 e segs.

Daniel já deitado, de bruços, em cima de um pequeno muro, em sinal de prostração completa. A imagem do seu rosto traduz o arrependimento.

Percebemos a intenção que o Reitor tem de contar a Daniel como tudo se passou. A narração procede então como habitualmente. Para assinalar o recuo no tempo dos acontecimentos, é introduzido o sinal de pontuação, logo acompanhado da tintagem azul, localizando temporalmente a acção. Entra a imagem que anteriormente havíamos visto, de Pedro descobrindo Margarida, caída a seus pés. Este era pois o final da história, que Daniel contudo desconhecia. O plano aproximado do rapaz, que respira profundamente em sinal de alívio, mostra que a imagem regressou ao presente. O abraço trocado entre os dois homens vem pôr fim à sequência que representa a intenção do suicídio, que o sinal de pontuação vem também reforçar.

2.1.6.ii. - Tipos sociais e personagens secundárias

José das Dornas

Tal como sucede no romance, as personagens são introduzidas uma a uma de forma ordenada e previamente à sua entrada em cena, através da legenda respectiva. Também o filme começa por apresentar o velho lavrador (ao qual o desempenho assinalável do actor dramático Manuel de Oliveira emprestou bastante dinamismo), traçando o retrato de um homem enérgico, ainda que de idade avançada.

A apresentação de José das Dornas segue de perto o romance. A legenda é a transcrição exacta das palavras do narrador no romance : «Era lavrador abastado [..]». A imagem mostra um homem a dar comida aos patos. A profundidade de campo deixa entrever, por uma porta aberta, a extensão de terras que se percepciona a partir do local onde a câmara se fixou para a captação do plano. No âmbito psicológico, trata-se

também de uma personagem muito 'terra - a - terra'. O retrato físico é pois indissociável da actividade agrícola a que se entrega, aparecendo enquadrado, regra geral, em plena faina do campo. Quando o Reitor vem procurá-lo, para lhe dar conta do que descobriu acerca do namoro de Daniel com Guida, é precisamente entre os empregados e a trabalhar como eles que vem encontrá-lo.

A narração mostra-o como um homem extremamente rústico, a que a indumentária cuidadosamente escolhida vem dar ênfase. Por vezes ficamos com a impressão de que a mesma até lhe dificulta a *performance*; pensamos concretamente nas socas que traz nos pés e que lhe dificultam o andar, pelo que não raramente parece coxear. De qualquer dos modos, é perfeita a forma como está em sintonia com o campo e com a comunidade em que vive, aspecto que o filme traduz, através da facilidade com que fala com toda a gente, sinónimo da popularidade alcançada, que o estatuto de homem respeitável vem consignar-lhe.

O código da rusticidade aldeã e do pitoresco encontra pois na figura do lavrador um dos seus principais representantes. A indumentária funciona neste filme como um traço de diferenciação entre as personagens. Por isso Daniel choca tanto pela diferença que a sua própria figura, enquanto termo de comparação, introduz. Distingue-o não só o vestuário cuidado, mas também os modos e a própria actividade médica que desempenha.

O episódio que retrata a cena da partida do filho mais novo, serve também para ilustrar o tipo de relação e a afectividade que o lavrador mantém com os filhos. Viúvo, tal como no romance (informação que a legenda completa), a sua maior preocupação são os dois rapazes, procurando organizar-lhes o futuro, segundo as inclinações que cada um mostra. A preocupação que demonstra em arranjar uma ocupação para

Daniel, diferente da que destinara a Pedro, traduz a consciência que tem das diferenças que separam os irmãos.

A jovialidade e a infantilidade que ressaltam, neste filme, de algumas atitudes que toma, atributos mais disfarçados no romance, são assinalados no exacto momento da partida do filho. O plano fixo do interior da casa do lavrador, onde decorrem os preparativos para a viagem, mostra de forma inequívoca a tristeza em que se encontra, chegando a um ponto em que os trejeitos fisionómicos denunciam a proximidade do choro. A interpretação, se bem que seja neste momento teatral, não deixa de mostrar, por outro lado, alguma ingenuidade da própria narração. É por isso que, em momentos como este, não podemos deixar de olhar as imagens projectadas com alguma condescendência.

O Reitor

Sabemos que o reitor de Mariaud resultou numa figura de idade bastante mais avançada do que aquela que, inicialmente, Júlio Dinis reservara para a personagem que criou. O tique de coxear, que o actor Eduardo Brasão explora de forma contínua, quando se desloca pela aldeia atrás dos seus paroquianos, raramente o abandona; nem mesmo na perseguição que move ao pequeno Daniel das Dornas, logo no início da fita. A cena em causa reforça pois determinados aspectos do retrato físico do padre, tais como a idade, mostrando, mais concretamente, a agilidade que efectivamente já não possui. O pormenor do tique de mancar, mesmo quando caminha apressadamente, sempre apoiado numa bengala, revelam o cuidado posto na caracterização da figura.

Sendo retratado na narração também como uma personagem na qual se destaca a modalidade do saber, o plano aproximado do Reitor, durante a aula de latim, começa por revelar sinais de preocupação e de desconfiança, perante a impaciência que observa em Daniel, sinais estes

agravados com a partida apressada do rapaz, logo que a lição termina. Apenas no plano seguinte tomamos conhecimento da razão do seu nervosismo. A câmara foca Daniel, em contra picado, empoleirado no alto de um muro, como se procurasse alguém. O ângulo de filmagem reforça a sua posição de superioridade, tornando a paisagem que se estende a seu pés mais pequena e secundária, ou seja, sugerindo a situação favorecida que usufruiu sempre na relação de amizade com a pequena pastora. Na vivência do idílio, Daniel é dos dois quem vai sofrer menos. Perante a expressão satisfeita que se lhe instala no rosto, percebemos que alcançou o objecto das suas buscas. Trata-se de Margarida, que avistou ao longe e que percepcionamos em plano afastado, junto do rebanho.

Relativamente à rotina que caracteriza a vida de um padre da aldeia, este filme apresenta alguns momentos elucidativos da actividade que desenvolvia. Por outro lado, a montagem paralela de planos realiza também o confronto com a rotina do médico João Semana. Este tipo de discurso, que pretende vincar hábitos do quotidiano, relativamente a qualquer das duas personagens, acaba por ser parcialmente solucionado, neste filme, pela introdução das legendas. A função narrativa, que exercem, anulou por assim dizer a tentativa de desenvolvimento de um tipo de linguagem mais estritamente cinematográfico. As legendas apresentavam-se, pois, como uma solução fácil e de eficácia narrativa incontestável. Se a representação do discurso iterativo é no cinema problemática, como já o afirmámos anteriormente, era-o mais ainda para o cinema silencioso, o qual se apoiava fundamentalmente na imagem; as legendas vêm, uma vez mais, resolver o impasse colocado por este tipo de discurso.

A cena em que o Padre visita uma casa de pobres, na aldeia, é elucidativa a respeito da caridade que pratica. O espectador pode

percepcionar o que se passa dentro do casebre, ao mesmo tempo que, através da porta entreaberta, e em virtude da profundidade de campo, observamos duas crianças que brincam na rua. A legenda menciona as visitas que faz, reforçando a caracterização do seu quotidiano. Trata-se de outra figura apresentada em acção, à semelhança do que já sucedia no romance. Os seus atributos e qualidades são inferidos através da 'mostração' da rotina da sua vida.

O episódio da taberna é outro momento da narração durante o qual são reiterados os principais traços de carácter do Reitor. Repreendendo com dureza todos os que ali estão reunidos, o conteúdo das suas palavras é parcialmente transmitido através das legendas. A rápida sucessão de planos curtos, que estabelece o caminho que percorreu, desde a visita a Álvaro, até que se aproxima da entrada do local que antecipadamente adivinhamos ser a taberna[99], ilustra, já o dissemos, o acerto correcto da ligação entre planos[100].

Nos momentos que antecedem a entrada do Padre naquele local, a câmara vai encontrá-lo pensativo, sentado num banco do larguinho, entregue aos seus pensamentos e procurando solucionar a falta de dinheiro com que se debatia. Subitamente a sua fisionomia ilumina-se (repare-se que a iluminação do seu rosto sofre, na realidade, uma transfiguração), para simbolizar que lhe ocorreu uma ideia. Este é um procedimento comum no cinema deste período, que confirma a simplicidade dos processos e técnicas usadas, ao mesmo tempo que traduz também uma certa ingenuidade da narração. Sabemos depois,

[99] Este é um dos momentos em que o espectador, que conhece o romance, usufrui de vantagem relativamente aos outros, pois, no filme, nada há que prepare a cena da taberna, que não seja logo a imagem do seu interior, com a qual somos de imediato confrontados.

[100] O acerto dos *raccords* mostrou-se menos correcto no filme de Leitão de Barros, tal como veremos ainda, apesar de realizado cerca de quinze anos depois da versão silenciosa de Mariaud.

pela actuação do Reitor, já dentro da taberna, que conseguiu obter algum dinheiro junto dos frequentadores da mesma, obrigados que foram por assim dizer a 'mostrar' a sua generosidade.

Quanto às aparições súbitas desta figura, devemos acrescentar que elas se apresentam, neste filme, de forma mais diluída e por conseguinte também mais verosímil. Relembramos a cena da fonte, em que Daniel vem surpreender Clara inoportunamente. A narrativa procede, primeiro, à descrição do cenário, num momento de omnisciência narrativa, em que sentimos particularmente a presença da 'câmara-narrador', ou seja, a intenção clara que a instância narrativa manifesta em 'descrever' previamente o local onde vai decorrer a acção. Não se trata propriamente de um momento de pausa pois, como já vimos, o tempo da história não pode parar, para que seja introduzida uma sequência descritiva qualquer, mas, no entanto, a atmosfera criada não deixa de ser de expectativa. Por isso, mesmo a 'descrição' mais simples no cinema faz avançar a acção. Pelo simples facto de mostrar, o filme já descreve. Assim, a própria escuridão que vemos na imagem ajuda a criar uma atmosfera de *suspense*, adensando o ambiente 'mostrado'.

A câmara vem encontrar o Reitor, no momento em que termina mais uma das suas visitas, pelo que a sua aparição, no local da fonte, surge de forma mais verosímil, uma vez que foram determinados passos, que escutou, que o desviaram do caminho habitual. O sentido de omnipresença que a ficção literária transmite relativamente a esta figura é muito mais discreto no filme, uma vez que cada imagem o localiza forçosamente num espaço preciso. Foi porque escutou passos que se debruçou, vendo, em baixo, Clara passando, logo seguida de Daniel, sem que a rapariga disso se apercebesse. Desconfiado, resolve então segui-los.

Note-se que a posição que o Reitor ocupa no quadro que se segue vai reforçar a autoridade que lhe é conferida pela narração. Novamente filmado em contra picado, situado num plano acima do das outras personagens, esta é a forma como a presente narração legitima por assim dizer a sua visão providencial. A caminhada de Clara até ao local da fonte corrobora o isolamento do lugar, que o narrador do romance descreve como sendo deserto e sombrio. Uma vez mais, o cenário que o filme recria corresponde inteiramente à descrição da ficção literária, pelo que podemos afirmar que, também neste caso, serviu o romance como planificação pormenorizada para a realização da cena em causa.

João Semana

A introdução e apresentação desta figura, que o romance imortalizou (e também as aguarelas de Roque Gameiro), traduz-se no plano americano de um cavaleiro que se aproxima, sob um sol escaldante, razão por que vem enxugando, constantemente, a cara com um lenço. A imagem corta seguidamente para a paisagem de um cenário tipicamente campestre, estendendo-se, na parte inferior deste quadro, e ao seu comprimento, um vale. Predominam, nesta sequência de imagens, os planos fixos dos quadros retratados; um procedimento também convencional do cinema deste período.

A propósito da fraca intervenção de João Semana nos acontecimentos da história, lembramos a sua aparição, quando vem surpreender Clara e Daniel, ao entardecer, junto da fonte. Devemos acrescentar que a figura em causa não vem ali fazer nada, quando muito, revelar apenas alguma curiosidade natural. Não só se encontrava de passagem pelo lugar, como também não é ele quem vai resolver o impasse gerado pela situação criada. Essa é uma competência que caberá ao Reitor.

Mesmo no romance, para justificar a presença do velho clínico no local, o narrador tem de mostrar de forma reiterada que este é intolerante em questões de moral. Este terá sido talvez um dos motivos que levou o realizador da segunda adaptação cinematográfica de *As Pupilas* a dar-lhe um papel ainda mais apagado, uma vez que, como sabemos, o cinema dificilmente aceita personagens em cena que não tenham qualquer desempenho.

O sentido da caridade e das esmolas que pratica caracterizam João Semana, à semelhança do que verificámos acontecer com o Reitor. O espírito filantrópico que a obra dinisiana traduz perpassa também neste filme através destas duas criações, cuja missão é ajudar os outros. Os planos de apresentação inicial de João Semana, em que o vemos a atender solicitamente diversas figuras que dele se aproximam, chamam precisamente a atenção para este aspecto.

A imagem corta em seguida para o interior da casa do Reitor, a câmara focando-o à mesa, depois levantando-se e encaminhando-se para a janela. Obedecendo a um tipo de montagem paralela, o plano seguinte mostra João Semana, como se desta forma a narração pretendesse implicar através das imagens mostradas a amizade existente entre ambos. No entanto, a montagem deficiente de planos torna, neste momento, particularmente complicada a apreensão do sentido daquelas imagens.

Devemos acrescentar que num dos visionamentos que empreendemos do filme, ainda em 1997, antes, portanto, da existência da cópia restaurada, que temos vindo a referir, a cópia a que tivemos acesso apresentava falhas sequenciais. A película continha, aliás, diversas indicações, escritas à mão, entre os fotogramas, que podem ter sido da autoria do próprio realizador, ou de alguém que com ele tenha

trabalhado mais directamente, a avaliar pelo teor das indicações que aí figuravam.

No momento a que fazíamos referência, em que o Reitor, da janela de sua casa, interpelava João Semana, que passava na rua, antes que pudéssemos vê-lo, aparece na própria película o apontamento "intérieurs manquent", o que em parte explica a descontinuidade narrativa entre alguns planos que compõem a referida cena. Faltam por certo imagens filmadas em interiores, uma vez que a legenda, que traduz a fala do médico[101], não remete para qualquer plano de imagem, fazendo, portanto, pouco sentido, no contexto em que se encontra. O acerto dos planos, nesta fase da fita, não iguala em qualidade os anteriores. A indicação escrita à mão prova que, no entanto, alguém da equipa técnica se apercebeu do problema, muito embora o mesmo permanecesse por resolver.

Outro artifício de que a narração se serve consiste em determinado efeito de *suspense,* para a caracterização de certas personagens, reforçando traços do seu retrato. Tal é o caso do que verificamos suceder com o velho cirurgião e com o seu anticlericalismo exacerbado, que reitera a má-vontade que experimenta relativamente aos padres, em geral, mas que não se estende, todavia, ao Reitor, de quem mostra ser amigo, como a narração faz, aliás, questão de acentuar através da relação informal que têm um com o outro e que os diálogos 'legendados' corroboram.

A narração ilustra a atitude de João Semana através da tendência que manifesta para contar com alguma insistência determinada história de certo frade. Trata-se de mais uma narrativa secundária, que encaixa na principal, cujo narrador é o próprio médico. A primeira vez que começa

[101] «Obrigada, mas já não tenho estômago para comida de padres!», foi a resposta do médico ao convite do Reitor, cuja imagem todavia não existe no filme.

a contá-la, deixa-a inacabada, uma vez que adormece durante o acto da narração. Só teremos conhecimento do final da história, em momento posterior da diegese, quando é celebrado precisamente o regresso de Daniel à aldeia. É pois em casa do lavrador que surge a oportunidade (talvez um pouco forçada), para então concluir a referida anedota. No mesmo momento, entra o sinal de pontuação para assinalar devidamente a situação narrativa instaurada.

Eis como a narrativa fílmica 'conta' a primeira tentativa de introdução da história. Após concluída a refeição, entra a legenda que traduz o monólogo do médico João Semana - «Não posso mais, comi como um padre! Lembra-me a história daquele frade ... », logo seguido do sinal de pontuação, para assinalar de forma visível a anacronia instaurada na narração, bem como o tempo da história. O plano que se segue consiste no enquadramento afastado de um frade, que olha demoradamente e numa atitude chorosa um quadro da Última Ceia. É então que se aproximam dele outros dois frades, podendo o espectador inferir que o diálogo travado justifica a razão de semelhante desgosto. A história do frade é então interrompida, e a imagem volta ao presente, com o plano médio de João Semana profundamente adormecido, ante o olhar atento da criada.

Em casa de José das Dornas, à chegada de Daniel, o velho cirurgião conseguiu finalmente terminar a história que a narração viera interromper. A legenda introduzida - «Guloseimas de padre, só as pode comer quem tem estômago. Lembra-me a história do frade ...» - vem facilitar a transição para o nível intradiegético da narração. A imagem de João Semana é substituída pelo plano do frade, numa repetição da imagem anterior, que desta vez não é interrompida. O frade explica,

finalmente, através de nova legenda a razão por que chora[102]. A sobreposição da imagem do médico à do frade, por meio de um fundido encadeado, processa-se lentamente, assinalando ao mesmo tempo o regresso ao presente, perante o olhar divertido de todos os ouvintes ali reunidos. Com o relato deste episódio, a narração fílmica parece querer sugerir que a gulodice do frade pode ser equiparada à do próprio João Semana, transformando-se a cena em causa num momento de autocaracterização do velho clínico[103].

Muito embora o anticlericalismo de João Semana seja, por diversas vezes, reforçado no romance, não só através desta mesma história, mas também através de outras atitudes que toma relativamente ao Reitor, não obstante sabermos da sólida amizade que os une, no filme em causa, são apenas estas duas cenas que servem para mostrar os laços de amizade que os ligam e a relação de João Semana com os padres e com a Igreja, em geral. Julgamos contudo que um espectador que não conheça o romance e a caracterização que aí é feita desta figura pode não conseguir identificar no filme estes que aqui não passam de pequenos pormenores.

É também em torno da figura do velho médico que a fita de Mariaud pretende consolidar alguns dos seus momentos mais cómicos. É o que presenciamos numa das cenas finais, que representa a correria desenfreada em que se lança, com o pretexto de evitar que aconteça uma desgraça. Informado por Joana dos acontecimentos ocorridos no

---

[102] «Choro, pensando no martírio que o Senhor sofreu, com 12 pessoas à mesa e tão pouca comida em cima dela». Ttrata-se da legenda que transcrevemos do filme.

[103] Julgamos que a interpretação do filme pode ser difícil para o espectador que não tenha lido o romance. Esta é uma situação que no entanto não podemos avaliar devidamente porque na nossa análise do filme esteve sempre implícita a leitura do romance, por isso também conseguimos interpretar trechos do filme, que de outra forma talvez não fosse possível. Como será a interpretação do filme visto por alguém que não leu o romance é uma hipótese que não conseguimos colocar. Sabemos com toda a certeza que a 'leitura' dos filmes se ressente deste factor condicionante.

quintal das raparigas, assim o confirmam as legendas, João Semana não ficou a saber, todavia, como a história terminou, pelo que, prevendo o pior, procurou avisar o Reitor, para que ambos pudessem intervir, de forma a resolvera questão entre os irmãos. Através da montagem de uma série de planos curtos, que por este mesmo motivo imprimem à narração algum dinamismo, o médico segue depois da casa do Reitor para a do lavrador, que também não está, chegando finalmente a casa das raparigas, onde todos se encontram e, ao que parece, com o futuro já resolvido.

A família dos Esquinas:

A introdução dos elementos desta família, bem como a do espaço onde se enquadram, isto é, a loja que, na aldeia, vendia de tudo um pouco, é feita cuidadosamente e em separado. Apresentando o estabelecimento, a legenda adianta num comentário algo depreciativo, que podemos, aliás, considerar como uma intrusão do narrador cinemático, que se tratava do centro da bisbilhotice da terra. Neste contexto concreto, espaço e personagem entram, portanto, em redundância. Lembramos a este propósito um comentário elucidativo acerca destes dois componentes importantes da intriga:

> [...] a integração narrativa da personagem solicita quase sempre a sua inserção em espaços que com ela interagem: porque a condicionam, porque por ela são transformados, porque completam a sua caracterização [...][104].

A imagem que acompanha a legenda, que apresenta o tendeiro, mostra um homem ao balcão da loja, muito ocupado a atender os clientes; «a Sra. Teresa, sua esposa», é apresentada, desde o primeiro instante, como uma figura pouco honesta, aspecto que a imagem

[104] C. Reis, *O Conhecimento da literatura*, p. 352.

confirma, mostrando-a a viciar a balança na pesagem da mercadoria. Finalmente, é introduzida «a menina Francisca, filha única, a donzela mais trigueira da terra». A imagem de uma rapariga, enquadrada em plano médio, mostra uma expressão fisionómica e um olhar reveladores de uma inteligência fraca.

O espírito do negócio caracteriza o referido casal, desde o primeiro instante em que tomamos contacto com eles. O grande sonho que acalentam é casar bem a filha, e é neste sentido que se encaminham todos os seus esforços. A narração mostra a ausência de escrúpulos do casal, própria de quem não olha a meios para alcançar os fins, corroborada através do seu próprio desempenho.

Outro traço para o qual a narração chama a atenção relaciona-se com a profunda desconfiança do tendeiro relativamente à medicina de Daniel, e que, do nosso ponto de vista, é ilustrada pela cena que o filme melhor conseguiu, conforme ainda veremos.

A mudança de atitude na forma como o tendeiro e a mulher recebem o sacristão, que surge, também pela primeira vez, nesta cena em que é feita a apresentação desta família, reforça o carácter interesseiro do casal. Inicialmente bem vindo à loja e a sua companhia vista com bons olhos, o sacristão acaba por ser, mais tarde, quase escorraçado da loja, a partir do momento em que o casal descobre em Daniel um partido mais vantajoso para a filha. A mesma alteração de comportamento pode observar-se na M.ª Francisca; a forma como recebe, com incontestável contentamento, a flor que o sacristão lhe traz, logo na primeira cena em que são vistos juntos, se, por um lado, reforça o temperamento fútil e apatetado que possui, deixando perceber uma índole afectada e superficial, mostra, também, a rapidez e facilidade com que altera o seu comportamento. Instigada pelos pais, também ela começa a olhar para Daniel de forma mais pragmática.

A cena em que a rapariga recebe de Daniel os versos que a homenageiam e que, no seu fraco entendimento, interpreta como uma vitória, mostra bem o desfasamento em que vive, para já não mencionar o facto de que desconhece o temperamento de Daniel, bem assim como as intenções que o movem. O sentido do ridículo, que anda no filme associado à filha do casal, e do qual ela nem tão pouco se apercebe, resulta da futilidade e da falta de horizontes que a caracterizam.

Os momentos de humor estão também nesta fita confiados ao tendeiro, embora a interpretação que o actor faz desta figura seja muito mais discreta do que a do filme de 1935, o qual contou com a participação inconfundível de António Silva, que deixou marcas bem visíveis do seu talento no tendeiro que criou e que recriaria ainda uma segunda vez na terceira e última adaptação deste romance realizada nos anos sessenta.

Podemos inferir que o lavrador terá procurado o tendeiro na loja para satisfazer a sua vaidade de pai, dando conta da formatura do filho e do seu regresso próximo à aldeia. Uma vez mais, e não obstante seguir de perto o romance, devemos destacar os recursos propriamente cinematográficos accionados para reproduzir a referida situação, sem perder naturalmente de vista que o filme foi realizado no começo dos anos vinte.

O objectivo da narração, neste momento, é mostrar as teorias inovadoras e cientificistas que Daniel perfilha, de que o homem descende do macaco, pelo que somos confrontados com uma trucagem cinematográfica. Consiste a mesma trucagem na substituição, sobre um fundido a negro, da imagem do rosto de João da Esquina, pela imagem de um macaco, que a câmara passa a enquadrar durante alguns segundos, num plano fixo. Poucos instantes depois, é utilizado o mesmo efeito, numa repetição da trucagem, desta vez sobrepondo-se ao rosto do

lavrador a imagem do macaco, sugerindo assim que tanto um como outro descendem daquele animal.

Recorrendo ao olhar atónito e incrédulo do tendeiro, que a câmara enquadra num plano pormenor, ao escutar da boca do lavrador as teorias positivistas que Daniel defendia (e que do nosso ponto de vista o diálogo do romance representa ainda com bastante mais humor), a narração fundamenta, assim, a desconfiança inicial de João da Esquina relativamente aos conhecimentos do jovem médico, aspecto que, do nosso ponto de vista, se perdeu na adaptação realizada por Leitão de Barros.

A forma como, na fita, as imagens dos dois homens transitam, respectivamente, para a do macaco, é feita com auxílio de um espelho - meio refractor, que vai facilitar a transição de planos - no qual se olham, cada um de sua vez, como se procurassem certificar-se, com segurança, de qual era a imagem que o espelho lhes devolvia. Só então aparece reflectida a imagem do macaco. Após o sinal de pontuação - neste caso, é utilizado o *black out*[105] - a imagem é novamente substituída pelo rosto de ambos, já divertidos e bem dispostos.

O tendeiro vê os seus receios confirmados relativamente ao novo médico, logo na primeira visita que Daniel lhe faz. O episódio em que receita a João da Esquina que tome arsénico, para curar os males de que padece, à semelhança do que verificámos suceder no romance, merece, pelo cómico de situação, ser aqui destacado. A insistência da mulher e da filha, para que cumpra a prescrição do médico só serve para exasperar, mais ainda, o pobre homem, tal como mostram as imagens, para além de reiterar o espírito interesseiro daquelas figuras.

[105] Durante alguns segundos a imagem fica toda a negro, para permitir precisamente a transição, no plano seguinte, para o presente, ou seja, somos novamente confrontados com o rosto das duas personagens. Veja-se H. Agel, *Op. Cit*., p. 72.

É na forma como recorre a procedimentos específicos, que configuram a linguagem cinematográfica, que a fita de Mariaud mostrou também alguma originalidade. Devemos chamar a atenção para um determinado tipo de recurso, que traduz uma clara escolha cinematográfica. Trata-se da utilização de um plano simbólico, talvez o de significado mais intenso, que consiste na imagem de um castelo de cartas, que se desmorona, perante o olhar ansioso de mãe e filha, que na loja esperavam o regresso de João da Esquina da casa do lavrador, onde se tinha dirigido com a intenção de exigir 'uma reparação' para a filha.

De regresso à loja, cabisbaixo, a fisionomia de João da Esquina traduz bem a derrota sofrida e o desfazer de todos os sonhos que mais recentemente começara a acalentar. Devemos ainda chamar a atenção, nesta mesma visita, para o traje a rigor de João da Esquina. Trata-se de um dos momentos em que a indumentária empresta toda a solenidade ao acontecimento, para o qual é, aliás, o lavrador quem chama a atenção[106].

O resultado da conversa travada entre os dois homens não foi efectivamente aquele que o tendeiro ambicionava, chegando ambos, aliás, nessa mesma cena, quase a enfrentar-se num confronto físico, pouco verosímil aliás pela teatralidade da interpretação. Ao invés do efeito dramático, sobressai antes o sentido cómico da situação, na medida em que os dois, face a face, descrevem alguns movimentos em círculo, deslocando-se no quadro, como se estivessem verdadeiramente enraivecidos.

A cumplicidade assinalável que existe entre os membros desta família é um traço que a narrativa acentua de forma recorrente, no modo até como comunicam entre si; uma simples troca de olhar, entre os três, que a câmara capta, basta para que também elas se apercebam do

[106] «Pelo trajar se avalia o sério da situação» é o comentário do lavrador, que a legenda traduz.

fracasso da visita. O cómico da situação resulta também da súbita mudança dos humores da menina, que começa a chorar e a culpar o pai do sucedido pelo simples facto de ele não ter tomado o arsénico. Uma vez mais, as legendas preenchem a narração com a informação que falta.

O sacristão

A imagem do sacristão com que somos confrontados é, no reduzido número de cenas em que intervém, a de uma figura apatetada, traço este que a indumentária, e em particular um certo boné, reforçam. A fraca participação que tem na história, situação esta já herdada da ficção literária, não permite que apareça mais vezes. A personagem em causa corresponde de facto à fraca figura que a imagem representa. Existe todavia um aspecto divergente relativamente à personagem da ficção literária. Trata-se dos maus tratos que recebe neste filme, por parte da família dos Esquinas, e que não têm paralelo no romance, onde aparece aliás de forma muito apagada e discreta.

Como resultado do mau tratamento recebido, o sacristão passa a encarnar no filme uma personagem despeitada e antipática. A tendência que manifesta para alcoviteiro, que a narração também sublinha, torna-se um dos principais atributos que o identificam. A cena em que se prontifica a contar ao Reitor o que se passou dentro do quintal das raparigas, bem o ilustra. A narração não fidedigna, que enuncia, revela que existe um desfasamento entre a sua visão ou percepção subjectiva dos acontecimentos e o sentido implícito da narrativa como um todo[107].

Pedro

A importância de Pedro na fita de Mariaud é claramente subalternizada relativamente à do irmão e também relativamente às duas

[107] S. Chatman, *Coming to terms*, p. 137.

pupilas, e é por este motivo que, fundamentalmente, não podemos incluí-lo no grupo dos protagonistas. Veremos ainda que a situação se repete no filme de Leitão de Barros.

A narração começa por não lhe conceder qualquer destaque no período da infância, contrariamente ao que fizera com Margarida, Clara e Daniel. Pedro aparece como mero figurante, de forma anónima, no meio do grupo que se reúne para a despedida do irmão. Só muito dificilmente poderia ser identificado, já que não há qualquer legenda que revele a sua identidade ou chame a atenção para qualquer ocorrência que com ele se relacione, ou que chame as atenções sobre ele. No momento da partida de Daniel, por exemplo, o plano afastado do grupo mostra, na verdade, que José das Dornas acena ao filho que parte apoiando-se no ombro de outro rapaz, que podemos, apenas, adivinhar ser Pedro.

Na idade adulta, contudo, a personagem é já motivo de uma apresentação mais convencional, por parte do narrador cinemático, à semelhança do que sucede com outras figuras, como os tipos sociais. Assim, depois de um plano aproximado de Pedro, surge então a legenda identificando-o. No entanto, devemos acrescentar, que essa identificação não ocorre logo após a apresentação dos primeiros planos em que somos confrontados com a imagem de um homem, sempre o mesmo, a trabalhar no campo.

A caracterização de Pedro prossegue na cena em que vai procurar o Reitor, para lhe dar conta das intenções de casar com Clara, facto que as legendas corroboram. O retrato físico, que a imagem reproduz, reforça o traçado inicialmente esboçado na cena da despedida do irmão, de um rapaz fisicamente robusto e corpulento. Já homem, a imagem de Pedro constitui um retrato simpático e varonil, que a franqueza do olhar reforça, diferindo em todos os aspectos de Daniel, de compleição fina e delicada, a par de temperamento mais complicado.

A ingenuidade desta figura, que o filme em diversos momentos mostra, não lhe permite aperceber-se (porque nem sequer desconfia), do interesse com que o irmão olha para a sua noiva. Por isso, não compreendeu o que se passou na cena da desfolhada, nem a razão por que Clara pediu para vir embora. Bem intencionado, permite sempre que Daniel o acompanhe, bem como a Clara, tornando-se por vezes patética a compreensão e tolerância manifestadas. À excepção da cena em que se encontra com Clara, no regresso a casa, rodeados que estão pelo grupo das lavadeiras, em todas as restantes os noivos estão sempre acompanhados de Daniel, pelo que, por diversas vezes, ao longo da narração, a ideia do triângulo amoroso é simbolicamente sugerida, e até explorada em termos da composição da imagem/ quadro.

As palavras trocadas com o Reitor, que as legendas parcialmente reproduzem, confirmam sobejamente a rectidão de carácter e a simplicidade das intenções do primogénito de José das Dornas. Note-se que a escolha do realizador, para narrar a intenção de Pedro, consiste no retorno a um tempo da história já passado, que a repetição de imagens vem concretizar. Assim, do plano do interior da casa do Padre, onde se encontram, a narração prossegue introduzindo o sinal de pontuação, logo seguido da repetição da imagem de Clara e de Pedro, regressando juntos a casa. A mesma composição da imagem dos noivos, junto do carro de bois e rodeados pelo grupo alegre das lavadeiras, reitera o pitoresco da paisagem. O enquadramento de ambos, lado a lado, a felicidade que transmitem, que o plano aproximado dos rostos mostra, deixa-nos perceber, apenas neste momento (e na cena final do casamento), uma verdadeira cumplicidade entre ambos.

Álvaro

Esta figura, a quem a narrativa fílmica concede algum destaque (mais até do que seria de supor, em virtude da sua apagada intervenção na história), começa por ser apresentada a partir da casa extremamente pobre em que habita. A câmara fixa o exterior de um casebre miserável, cortando logo em seguida para 'o plano de palavras', que apresenta e resume parcialmente, remetendo para um procedimento discursivo habitual o passado da personagem. O plano seguinte, já do interior da habitação de Álvaro, confirma a pobreza em que vive o seu ocupante.

As imagens corroboram o conteúdo da legenda de apresentação de Álvaro, que a câmara enquadra embrulhado, pobremente, em uma manta. Havia muitos anos tinha partido rico da aldeia, à qual regressou tempos depois, só e em grande miséria. Julgamos, no entanto, que não foi só a intenção de trazer uns livros ao antigo mestre de Margarida que ali trouxe João Semana. A montagem da referida cena, neste preciso momento da narração, justifica-se para ajudar a fazer a transição para o presente da história, reforçando a ideia da passagem do tempo decorridos que foram, entretanto, uma série de anos. O conteúdo da legenda, que explica a proveniência dos livros, conta que Margarida montou uma escola, sobrando-lhe por esse motivo menos tempo para visitar o amigo, corroborando uma vez mais a passagem dos anos.

A miséria do velho mestre das raparigas é atestada, ainda, através da montagem paralela de planos, que vêm reforçar os contrastes entre o seu modo de vida e o do médico João Semana. A narração mostra o interior da casa de João Semana, à hora da refeição, que lhe é preparada por Joana. Em seguida, a imagem corta para o interior da casa de Álvaro, mostrando-o sozinho, sentado, ao invés, em frente a uma mesa vazia, em cima da qual podem ver-se apenas uns frascos de remédios, também eles vazios. Os dois cenários chocam profundamente pelas diferenças

que denunciam; mostrados lado a lado os, antagonismos ressaltam de forma ainda mais evidente.

Os romances de Júlio Dinis serão sempre, como muito oportunamente se lhes referiu Oscar Lopes, 'filmes em câmara lenta'[108]. Pensamos que a expressão em si mesma traduz a essência dos romances dinisianos, ao mesmo tempo que qualifica, com extrema pertinência, a natureza dos filmes e o sentido de algum 'imobilismo' que eventualmente possam sugerir.

Será sempre problemático, segundo acreditamos, tentar imprimir um cunho dinâmico a um filme, que teve por modelo um romance onde a acção e as peripécias são nitidamente subalternizadas, em relação ao estudo que o romancista deliberadamente se propôs empreender das personagens, das atitudes e comportamentos que as individualizam, ou ainda do retrato cultural e social que procurou esboçar através dos tipos que ficcionou e dos ambientes recriados. A razão de ser da lentidão do filme deve buscar-se no próprio tempo lento da história que caracteriza, aliás, temo-lo vindo a afirmar, a estética doutrinária da ficção dinisiana[109].

No que respeita à interpretação da ideologia dinisiana, pensamos que o realizador francês a interpretou com bastante correcção. Privilegiando os aspectos da encenação, recriando cenários, ambientes e figurinos, Mariaud concretizava o verdadeiro sentido do *film d'art*, o qual, não obstante ser alvo de críticas, sob pretexto dos objectivos limitados

[108] Cf. *Supra*, «Imagens e Representações Contemporâneas».

[109] Horta e Costa em *Subsídios para a história do cinema português* p. 34, responsabilizou de alguma forma Campos Monteiro quando afirmou que a sua adaptação tinha poucas qualidades cinematográficas, facto que aliás não é difícil prever atendendo à simplicidade que de forma geral marcava a linguagem cinematográfica da época. Contudo, repetimos, o filme afigura-se lento na mesma medida em que o é estruturalmente romance de Júlio Dinis.

que podia alcançar, foi por certo um dos filmes mais representativos de uma época. Apesar da tenra idade que o cinema português tinha no tempo das adaptações silenciosas dos romances dinisianos, a capacidade narrativa demonstrada, apesar do considerável apoio prestado pelas legendas, é, do nosso ponto de vista, digna de ser assinalada.

Concordamos inteiramente com a opinião já formulada de que as restantes adaptações[110] de *As Pupilas,* que se seguiram a esta versão silenciosa, não trouxeram nada de novo, nem do ponto de vista da adaptação ou da recriação, nem do ponto de vista cinematográfico, à excepção naturalmente da grande inovação que constituiu a introdução do sonoro em Portugal, a partir de meados dos anos trinta. Ainda que constituindo uma ilustração fiel do original, com todas as restrições que semelhante opção representa, o filme de M. Mariaud deve ser

[110] A terceira e última adaptação de *As Pupilas,* realizada por Perdigão Queiroga e estreada em Lisboa nos cinemas Éden e Roma, em 14 de Janeiro de 1960, foi também um insucesso de bilheteira. Para além da cor e do formato largo (o *scope*), a mesma nada acrescenta, segundo a crítica, relativamente às outras duas. Realizado durante um dos períodos mais empobrecidos do cinema português, em plena vigência do Estado Novo e de conturbação política profunda, o filme redundou em convencionalismo extremo e sentimentalismo, que a crítica rotulou de piegas. Acrescente-se o facto de a estreia coincidir com as primeiras emissões da RTP, esse veículo poderosíssimo que passou a servir a ideologia vigente muito melhor do que o próprio cinema. Apesar da pobreza da fita, o filme agradou ao SNI e como tal terá inclusivamente recebido um prémio. o qual não tem certamente grande significado. Na altura da realização da película fizeram-se, lembramos, duas cópias, uma falada no nosso português e a outra em português do Brasil, o que prova que o filme já foi feito para ir além do mercado nacional. Este foi também um dos motivos por que, entre o elenco de intérpretes, figuravam diversos artistas brasileiros, cuja presença deveria facilitar o bom acolhimento do filme no Brasil. Quanto ao estado de conservação, trata-se de mais uma fita que o tempo destruiu. Segundo informação que nos foi prestada por um funcionário da Cinemateca, ao tempo em que fazíamos o visionamento de partes do filme, ainda no palácio Foz, existem duas cópias naquela instituição, qualquer uma delas todavia em muito mau estado de conservação; uma delas, a que parcialmente visionámos, apresenta-se com a cor completamente deteriorada, faltando inclusivamente bobines do filme, a outra apresenta a película propriamente dita em mau estado, não só quanto à montagem, como a mesma se encontra ainda perfurada. O filme faz parte do número daqueles que estão para ser restaurados, mas sem grande pressa, não só em virtude da comprovada fraca qualidade, como também devido a inexistência dos negativos, o que significa que o restauro, a ser feito, terá que partir das cópias existentes, aproveitando o que está melhor em cada uma.

considerado como um instrumento de avaliação bastante representativo do que entre nós se fazia então em termos de cinema.

2.2. O fonofilme de Leitão de Barros

2.2.1. Nacionalismo e convencionalismo: reflexos da *portugalidade* no tempo do sonoro

Respeitando a atmosfera da época e a idealização da intriga amorosa, o filme de Leitão de Barros passa por ser um 'registo de arte nacionalista', pelo pitoresco que nele encerra e que o transforma num documento de valor folclórico e etnográfico, que retrata, de algum modo, o Portugal da segunda metade de Oitocentos.

Na base da sua recriação estiveram, como o próprio cineasta confessou, as aguarelas de Roque Gameiro, cujas sugestões foram quase escrupulosamente seguidas pelo realizador[111], tanto mais que, no guarda-roupa, estava Helena Roque Gameiro, sua mulher, e filha do já mencionado aguarelista. Foi tanta a preocupação e tantos os cuidados postos na questão da indumentária que, desde o bordado das camisas aos últimos retoques, não houve pormenor que não fosse discutido e pensado.

Segundo ainda L. de Barros, o romancista, ao imaginar a história, não a retratou porém de forma 'humanamente vivida', julgando dever aprofundar os aspectos que melhor serviam a intenção moralizante. Escolheu por conseguinte

> [...]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[...][112].

---

[111] "Em certos aspectos estilizou-se levemente, sobre um ou outro documento. Nos conjuntos, procurou-se a representação indistinta do trajo na 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", cf. Leitão de Barros, «Carta ao Editor», In Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor*, Lisboa, [1935], p. 19.

[112] «Carta ao Editor», In *Op. Cit*., p 18.

Sabemos que Leitão de Barros chegou a pensar em transformar integralmente a história do romance para obedecer ao desejo de conseguir uma melhor adaptação cinematográfica; bastava-lhe para o efeito transferir os acontecimentos ficcionados para o tempo em que viveu. No entanto, não foi isso que fez.

Consciente das diferenças que reconhecia existirem entre a obra do ficcionista e a fita que agora realizava, que considerava não reproduzir integralmente o romance, o realizador salvaguardou, no genérico inicial do filme, que o trabalho da adaptação incidia 'sobre motivos do célebre romance de Júlio Dinis'. Curiosamente, este aviso era precedido de um outro acerca da intencionalidade do filme e que define bem a política cultural de então: «Para levar aos Portugueses dispersos pelo mundo a mais bela expressão da arte nacionalista, que mais firmemente os ligará à Pátria comum» (genérico de abertura).

A propósito do tipo de adaptação realizado por Leitão de Barros, recordamos a crítica que um periódico lisboeta publicou, exactamente por altura da estreia da fita:

> O conflito está lá, bem desenhado , com a natural feição simples, como simples é a nossa gente da aldeia, no ambiente próprio e *pinturesco* do povoado da nossa terra[113]

O filme garantia pois a curiosidade do leitor do romance dinisiano. Leitão de Barros partia na verdade deste pressuposto, ainda que talvez um pouco inconscientemente. Esta é uma das razões porque, do nosso ponto de vista, certas cenas do filme só podem ser entendidas inteiramente pelo espectador, se este conhecer o romance. A avaliar pelo que o realizador disse, a intriga foi respeitada, apenas se sacudiram da história 'todas as folhas mortas da prosa inútil existente no romance':

[113] M. Pires, «Impressões», *Diário de Notícias*, 2 de Abril de 1935, p. 7.

> [...] erguerá [o realizador] na sua estrutura fundamental, o conflito ou a anedota, conservando os ambientes e *inventando* tudo o que cinematograficamente é preciso *inventar*, para [...] chegar, pelo menos, ao interesse que a história literária atingiu no romance. 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 [...][114].

Durante o período que compreendeu os anos de transição, entre 1924 e 1931, marcado por certo marasmo relativamente à produção cinematográfica, os críticos são unânimes na valorização que fizeram da obra de Leitão de Barros, apesar da diversidade que a caracterizou e das motivações diversas que lhe estiveram na origem[115].

As expectativas que nele se haviam depositado, de potencial renovador do cenário da cinematografia portuguesa, começavam a desvanecer-se na altura em que realizou *As Pupilas*. Leitão de Barros optou, também ele, por seguir o caminho (talvez mais fácil), do *film d'art*, dos grandes temas nacionais, quer históricos, quer literários, um pouco à semelhança do que Mariaud também fizera, na adaptação silenciosa do romance dinisiano.

Devemos ainda acrescentar que a tendência que Leitão de Barros manifestou para a adaptação de obras literárias, durante o período sonoro do cinema português, não foi a mesma a que obedeceu durante o período do cinema mudo. Segundo a crítica, os filmes que então realizou são dotados de capacidade de imaginação, poder criativo e originalidade assinaláveis. A oportunidade de mudança e de renovação, que então se insinuara relativamente à cinematografia portuguesa, com a realização de

---

[114] Trecho tirado de uma conferência promovida por *O Século*, subordinada ao tema «O cinema - conceitos e a sua relação com o Teatro», proferida em 12 de Abril de 1947 e parcialmente reproduzida no Catálogo *J. Leitão de Barros*, org. por J. Matos-Cruz, Cinemateca Portuguesa, 1982, p. 76 (sublinhados do autor).

[115] Além de cineasta, ensinava também desenho, pintava e foi autor de diversas crónicas. O seu sentido plástico foi sempre apurado, devido à formação recebida, fazendo dele um esteta e um 'pintor de cinema', cf. L. de Pina, *Histórias do cinema português*, Lisboa, 1986, p. 73.

filmes como *Maria do Mar*[116] ou *Lisboa, crónica anedótica* (ambos de 1930), não logrou, todavia, imprimir um rumo novo e definitivo à cinematografia nacional. A filmografia de Leitão de Barros ressente-se desta dispersão de interesses, oscilando, por isso, as suas produções entre o realismo poético, o populismo etnográfico e o *film d'art*, tendo também por objectivo a recriação estética da encenação, que os modelos literários sugeriam e, particularmente no caso que nos importa, os romances de Júlio Dinis:

> Leitão de Barros olha com confiança a consolidação de um cinema nosso com traços próprios e as marcas das nossas lusitanas particularidades (que as teve num cinema de imitação), mas trai as esperanças que alimentou com *Maria do Mar*, vai perdendo força e espontaneidade, afasta-se do povo e emaranha-se no gosto pelo espectáculo sem realmente acercar-se da Vida ou da Poesia, nem quando trata de Camões, de Bocage ou de Castro Alves[117].

Foi o sucesso invulgar que *A Severa* alcançou, o primeiro fonofilme português[118], e o clima de entusiasmo cinéfilo gerado à sua volta, que terá apressado a construção, em Portugal, de um estúdio adequado às novas exigências trazidas com o advento do sonoro[119]. Foi então, durante o ano de 1932, que a criação da Tóbis Portuguesa se tornou uma realidade, sendo que a intervenção de Leitão de Barros foi decisiva neste âmbito. *As Pupilas* tornou-se então o primeiro fonofilme inteiramente realizado em estúdios e laboratórios portugueses.

---

[116] Veja-se a este propósito, *Retrospectiva do cinema português, época muda*, Edições SNI, 1967, [s. p.] , que considera a fita mais representativa da filmografia do realizador e do cinema silencioso, nela tratando com realismo intenso a vida dos pescadores da Nazaré. A esperança então depositada no realizador revelava também, indirectamente, o desejo de renovação do cinema nacional e a procura de um novo estilo. Veja-se ainda L. de Pina, *Op. Cit*., p. 69.

[117] Luis de Pina, *Op. Cit*., p. 71.

[118] A sonorização do filme teve que ser feita no estrangeiro, uma vez que não possuíamos, ainda, um estúdio devidamente equipado para o efeito.

[119] Alves Costa, *Breve História do cinema português [...]*, Lisboa, 1978, p. 50.

Decorridos que eram já alguns anos sobre a realização da fita, o realizador comentava, referindo-se àquela época com aparente nostalgia, as aspirações e os objectivos de alguns cineastas seus contemporâneos. Semelhante atitude traduz não só a consciência que possuía de quanto era necessária a intervenção (financeira) do Estado para que o cinema pudesse desenvolver-se, como também da confiança que em si próprio depositavam os realizadores da nova geração do sonoro, imbuídos de ideais para a realização de um cinema didáctico e educativo:

> [...] líamos os belos livros portugueses donde sonhávamos arrancar filmes que falassem à nossa gente de coisas nossas, que levassem aos nossos ouvidos as nossas canções, que criassem uma existência portuguesa na tela, que fossem obra do sentimento e da alma portuguesa para a plateia portuguesa, [...] nos quatro cantos do mundo [...] Sonhávamos nós então com a compreensão do Estado para um grande e generoso programa que levávamos no coração[120].

Acerca do cinema dito 'nacionalista', de exaltação da pátria e da 'raça', cujo desenvolvimento era incentivado fortemente pelo poder político e cultural da época, ocorrem-nos algumas palavras que o realizador escreveu no âmbito de uma contenda que então o envolvia com A. Lopes Ribeiro[121]. Na resposta que dava ao realizador de *Gado Bravo,* pode também depreender-se o credo ideológico que professava (afinal, eram ambos protegidos do regime) e que demonstrou ser um dos principais vectores de orientação da filmografia que L. de Barros realizou.

---

[120] Leitão de Barros, «Passado, presente e futuro do cinema português», In *Anuário Cinematográfico Português*, *relativo às épocas de 1943/1944 e 1944/1945*, Lisboa, 1946, p. 26

[121] O realizador de *Gado Bravo* criticou publicamente o trabalho de Leitão de Barros na realização de *As Pupilas*, facto que este considerou deselegante e pouco ético, pelo que a resposta não tardou a aparecer no mesmo jornal; o assunto não ficava ainda encerrado, já que a réplica de Leitão de Barros suscitou nova troca 'amarga' de palavras, por parte de A Lopes Ribeiro. Trata-se dos artigos «"As Pupilas do senhor reitor", o filme de L. de Barros visto por A. Lopes Ribeiro [...]» e «Tréplica a L. de Barros por A. Lopes Ribeiro», *Bandarra*, nrs. 4 e 6, de 6 e de 20 de Abril de 1935, pp. 3, 7 e 7.

Nesta perspectiva, a sua obra deve ser considerada coesa e homogénea porque obedeceu sempre aos mesmos princípios:

> Duma única coisa temos nós obrigação de impregnar copiosamente os filmes feitos cá na terra e destinados ao público que fala a nossa língua, - falhos embora que sejam eles, ainda, da grande técnica: é de Raça! [...] a única qualidade cinematográfica que não custa dinheiro, que não depende do *som* ou da *luz*, ou das dificuldades de *montagem*, ou das *cortinas pretas*, ou das *barbas postiças*, ou dos *foguetes mudos* ... A Raça, ainda a Raça![122] [sublinhados nossos].

A propósito do valor nacionalista desta adaptação de *As Pupilas*, muitos foram os periódicos que, na altura da estreia, reafirmaram semelhante intenção. Mário Pires afirmava num extenso artigo em o *Diário de Notícias* que *As Pupilas* 'são portuguesíssimas' e 'dirigidas por um artista de raça'[123]; outro articulista elogiava também estes aspectos, destacando a capacidade ilustrativa da película, a beleza da fotografia[124] do cenário natural nortenho, bem como a habilidade de alguns enquadramentos, particularmente os que dizem respeito à aldeia onde se desenrola a acção. Não esqueçamos, afinal, que a fita preenchia todos os requisitos do *film d'art*:

> O meu sentimento patriótico, mais do que qualquer outro, obriga-me a recomendar a todo o português, cinéfilo e não cinéfilo, que vá ver as *As*

---

[122] L. de Barros, «Simples Bilhete a A. Lopes Ribeiro - oficial do mesmo ofício », *Bandarra*, nr. 5, 13 de Abril de 1935, p. 6. Os sublinhados remetem para os defeitos que Lopes Ribeiro havia apontado em *As Pupilas*, causando desagrado profundo a Leitão de Barros, pela falta de camaradagem que, em sua opinião, a mesma revelava. Na crítica que não tardou a mover a *Gado Bravo*, acusava a fita da ausência daquela que considerava dever ser uma das suas principais qualidades (e finalidades) e que era precisamente, em seu entender, a raça.

[123] M. Pires, «Impressões», *Op. Cit.,* p. 7. A título de curiosidade, podemos acrescentar que no mesmo periódico saía também um comentário de Ricardo Jorge acerca do nacionalismo da fita e da responsabilidade do cinema, enquanto meio de afirmação da raça e da individualidade de um povo, *Diário de Notícias*, 1 de Abril de 1935, p. 1.

[124] São na verdade numerosos os elogios tecidos ao trabalho do operador alemão, H. Gartner, responsável pela fotografia, em colaboração com Salazar Dinis; se, na fase do cinema silencioso, se verificou uma invasão de técnicos franceses, no período do sonoro foi a vez de os alemães, de ascendência judaica, fugidos da Alemanha de Hitler, chegarem ao nosso país.

> *Pupilas* porque admirará, enfim, mais um produto do cinema lusitano [...] de modo que amanhã possamos mostrar aos estrangeiros que, no nosso País, também há quem saiba erguer, sob os mais sólidos princípios da Arte e do Nacionalismo, um espectáculo de cinema feito para todas as camadas sociais, para ser sentido por todos os corações e compreendido por todas as mentalidades[125].

No entanto, o nacionalismo exacerbado imprimiu ao filme características que, na opinião de outros, não contribuíram para dignificar, nem a fita, nem o país que supostamente retratava. A orientação estilizada e convencional que segue tem a ver com o facto de Leitão de Barros ter tomado como ponto de partida as aguarelas de Roque Gameiro, para a reconstituição de ambientes e cenografia de interiores, figurinos e adereços. Este foi precisamente um dos motivos que tornou difícil a conciliação, de acordo ainda com Luís de Pina, desses mesmo interiores, algo estereotipados, filmados em estúdio, com a beleza da paisagem natural, que caracteriza os exteriores:

> No seu todo, o propósito de estilizar a acção do romance tirava espontaneidade ao conjunto, sem conseguir a rústica verdade, obtida por Maurice Mariaud na primeira versão[126].

Lembramos, a propósito, a actividade exercida por António Ferro, o homem sobre quem recaiu a responsabilidade da renovação do cinema nacional e do panorama cultural e artístico do nosso país, nas fases de implantação e vigência do Estado Novo. Responsável pela aplicação de diversas medidas importantes neste campo, desde a implementação da 'política do espírito', ou seja, a lei de protecção ao cinema nacional, que

---

[125] I. G. Saraiva, «Comentários simples», *Imagem*, nr. 118, de 1 de Maio de 1935, p.15. Um outro crítico terá afirmado, noutro periódico da especialidade, que, como escolha de assunto para um filme português, nada melhor do que uma obra de Júlio Dinis, cf. J. A. T., «As Pupilas do senhor reitor», *Cinelândia* , nr. 4, Fevereiro de 1935, pp. vi-vii.

[126] Luis de Pina, *Op. Cit.,* p. 78.

vigorou até finais dos anos quarenta[127], à criação dos serviços chamados cinematográficos[128], a sua intervenção foi decisiva na 'orientação' de toda a produção cinematográfica do período em causa, condicionando-a, inevitavelmente. O cinema passou a servir cada vez mais abertamente as políticas culturalmente definidas pelo Estado, funcionando, em última instância, como uma força de propaganda, naturalmente poderosa, que apelava a todos os 'portugueses de boa vontade'. Não deixa de ser irónico o tom com que Roberto Nobre então comentava a situação do nosso cinema, pouco depois do surgimento, na década de quarenta, da proposta para a criação do famoso fundo visando a criação de uma nova política para o cinema em Portugal:

> O SNI quer pôr os cineastas directamente ao serviço da sua política, prendendo-os pela barriga, *sugerindo* o que lhe apetecer e sem despender um centavo, pois é ao cinema que se vai buscar o *fundo* e será o público em última análise pagará este novo aspecto da sua política. Por outro lado tudo isto irá ficar num pequeno grupo, que se instalará numa espécie de monopólio de produção (...) Esta é a verdade tão clara e transparente como uma boa objectiva de filmar[129].

Assim, os anos trinta e quarenta representaram a época a partir da qual o Estado cada vez mais se intromete nos assuntos do cinema, chamando a si a centralização e a gestão do que se considerou ser 'o filme português'. Através da pretensa exaltação dos valores nacionais e apoiado em juízos de valor subjectivos ou estereotipados, tais como os de 'filme português', 'bom gosto', 'espírito português', ou ainda 'grandes

---

[127] Segundo A. Ferro, o cinema teve no SNI (Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo) o seu organismo próprio, não com a intenção de a ele subordinar a sua actividade, como prontamente esclarece, mas antes para ajudá-lo a defender-se de interesses comerciais, por vezes ilegítimos, cf. «O Estado e o Cinema», In *Teatro e Cinema*, 1936-1949, Lisboa, 1950, p. 62. Não era esta a opinião que R. Nobre sustentava a propósito da actividade exercida pela mesma instituição.

[128] O Serviço de Propaganda Nacional, S.P.N., criado em 1935; desaparece posteriormente para dar lugar ao SNI

[129] R. Nobre, *O Fundo, comentários ao projecto da nova política de cinema em Portugal*, Lisboa, 1946, [s.p.].

temas da vida', A. Ferro empenhou-se então na construção da referida' política do espírito'[130]. O cinema passou a traduzir quer os costumes e as tradições de um povo, quer a história ou os grandes temas da vida e da cultura universais. Assim nascia o chamado "filme português".

Sabemos que Leitão de Barros pertencia, com certeza, a essa elite de cineastas que o regime então protegia, pelo que as suas obras revelam, salvo raras excepções aqui já referidas, essa obediência a uma série de convenções e daí, talvez como escape, tenha procurado algum refúgio na realização do género do *film d' art*, explorando o lado plástico das imagens, que uma recriação cuidada de ambientes, de paisagens, enfim, de encenação induzia, e na qual a sua vocação de esteta se revia.

Foi para dar cumprimento à lei de A. Ferro, na criação de um estilo de cinema português, que as fitas passaram também a incluir uma vertente de humor considerável. O referido humor impôs-se de tal ordem nos anos quarenta que a explosão de inúmeras comédias 'à portuguesa'[131], às quais Ferro acabaria por chamar o 'cancro do cinema nacional', chegou a ser considerada contraproducente. No entanto, e um tanto paradoxalmente, era nesse mesmo género que podia rever-se uma sociedade simples, alegre e trabalhadora, cuja imagem importava divulgar.

---

[130] Ao 'Fundo Cinematográfico Nacional', cuja concessão a lei previa, podiam candidatar-se os filmes regionais ou folclóricos, 'não necessariamente à moda do Minho', os históricos, de 'qualidade e de proveito', e ainda os policiais, desde que 'bem concebidos', as fitas adaptadas de romances ou de peças dramáticas, e ainda os documentários. Como se vê, a subjectividade dos critérios era considerável, mas era precisamente deles que dependia a concessão ou não do referido fundo, veja-se «O Estado e o Cinema», In *Op. Cit*., pp. 61-78.

[131] Estas comédias tinham também por objectivo cativar de imediato a atenção do público, que era na sua maioria analfabeto. Num momento político marcado pela guerra a nível internacional, a apresentação de fitas de conteúdo leve e bem disposto era muito conveniente. Por isso o Estado se terá empenhado na sua divulgação. A par das comédias foi desenvolvido o melodrama de tendência historico-literária, instrumento de divulgação de valores ditos nacionais. Veja-se L. de Andrade Pina, «O convencionalismo do cinema português», *Filme*, nr. 6, Setembro de 1959, pp. 8-9.

Desenvolvendo-se no meio de tantos condicionamentos, era forçoso que a produção cinematográfica se ressentisse da orientação recebida, convertendo-se numa produção estereotipada, destituída de marcas de originalidade e de criatividade. A imagem preconcebida de Portugal que os filmes divulgavam mostrava quase exclusivamente tratar-se de um país de touros, de fado e de marialvas, e de campinas no Ribatejo. Por isso, Eduardo Lourenço se referiu ironica e oportunamente ao cinema de então, como sendo a expressão do 'ruralismo grotesco'[132], traduzindo um 'optimismo de encomenda'' e ao mesmo tempo um culturalismo folclorizante. Este mesmo ruralismo é também visível em *As Pupilas*, apesar de se tratar da adaptação de uma obra literária.

Tal como sucedera durante o período dos filmes mudos, o romance português do século XIX oferecia-se como o género privilegiado para ser adaptado ao cinema e, principalmente, como uma garantia do bom acolhimento que também as fitas poderiam ter. A grande popularidade alcançada por alguns desses romances deixava prever que os filmes seriam igualmente bem acolhidos, aspecto que se tornava garantia reconfortante e que, por isso, dificilmente podia ser ignorada. Esta era também a opinião de A. Ferro:

> [...] nas obras primas de qualquer literatura nacional, os [sic] personagens não são fantoches, não são bonecos improvisados, sem alma nem perfil, mas verdadeiros seres vivos, com os seus caracteres definidos e estudados com profundidade. [...] Devem portanto os nossos produtores, os nossos realizadores escolher os assuntos para os seus filmes, de preferência, na história ou na literatura do nosso país que lhes fornecerão motivos como já tem fornecido, que não será fácil encontrar na imaginação mais viva[133].

Alguns críticos da época reprovavam a recorrência constante aos mesmos temas e conteúdos, aos mesmos romances, muito embora

[132] E. Lourenço, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, 1988, pp. 31 e segs.

[133] A. Ferro, «Grandeza e miséria do cinema português», In *Op. Cit.,* pp. 51-52.

soubessem também que se tratava de uma 'fórmula' para produzir, com segurança, cinematograficamente. O elevado número de adaptações existentes dos romances dinisianos fez também que se identificasse o cinema deste período com «um Júlio Dinis em imagens, com pudor e recato»[134]. A estilização da realidade, a partir de modelos preconcebidos, não podia conduzir senão a um cinema também ele estereotipado e convencional, romântico e artificialmente ingénuo, correspondendo, segundo se fazia constar, ao próprio carácter do povo português.

Evitando pois as questões de fundo, o cinema dos anos trinta e quarenta traduz-se, por conseguinte, numa produção estilizada e convencional, não só ao nível da interpretação, acentuadamente teatral, mas também, como vimos, dos próprios temas e assuntos seleccionados. Servia adequadamente os interesses da ideologia vigente e, enquanto tal, justificava-se. Por uma questão de 'comodidade', e porque era ainda muito mais fácil, os nossos cineastas ficavam-se pelo superficial e pelo bucolicamente inofensivo, de que a ficção dinisiana era exemplo perfeito.

Por força desse mesmo convencionalismo, o cinema português não apresenta características do cinema realista, porque, à partida, vai-se buscar o que já está aceite e em conformidade com a política cultural (e cinematográfica) predefinida. O convencionalismo de figuras e de situações encoraja o artificialismo da interpretação, tornando-se um círculo vicioso. O real, enquanto fonte de possível dramatização, não constitui nem motivo nem tema de representação.

A componente plástica que os filmes procuravam privilegiar, tornou-se uma das preocupações principais do cinema deste período. Emprestando às fitas um valor acrescentado, era a beleza da fotografia e da imagem de certas paisagens (ainda que, também elas, estereotipadas) que mais atraía a atenção do público espectador. Por isso a crítica

[134] L. de Pina, *A aventura do cinema português*, Lisboa, 1977, p. 152.

cinéfila se lhes referia algo depreciativamente. Um pouco à semelhança do que sucedera com as paisagens e ambientes recriados pelo ficcionista nos seus romances, que certa crítica literária do tempo do romancista, menos benevolente, classificou como "quadrinhos de género bem feitos", ou de "paisagens esfumadas de névoa poética", conforme já aqui foi referido em outro lugar, também a crítica cinematográfica rotulou, em virtude do grau de estilização que sugerem as paisagens e os ambientes recriados na tela como vinhetas[135] ou simples ilustração de bilhete postal.

São contudo estes quadros que ilustram a vertente folclórica e o olhar etnográfico dos filmes. O cinema dos anos 30, mas também o da década seguinte, seguiu, pois, fiel e incontestavelmente, a tradição popular, rural, etnográfica e folclorizante.

Apesar da ironia mordaz que deixam transparecer, as palavras de Alves Costa definem convenientemente a situação da nossa cinematografia ao longo dos anos trinta. Transcrevemo-las, não obstante a sua extensão:

> Na aparência de 'não ter nada com a política' [...] esse cinema, com raras excepções 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, [...] a festa brava, o fado e o sol sobre o Tejo. E se não dança o vira, vai nas marchas do Santo António, sem complexos, sem inquietações ou angústias, sem interrogativas ou revoltas, sem outros problemas senão os que se resolvem com uma conciliação, uma conversão ou um casamento[136].

---

[135] Na avaliação global que fez dos filmes realizados nos anos trinta - esses negros *middle- thirties* -, Bénard da Costa, salvaguardando algumas excepções como *Maria Papoila*, *A Canção da Terra* ou *A Revolução de Maio*, conclui que a maioria das fitas são principalmente paisagem ou vinheta; o primeiro atributo aplica-o a *Gado Bravo*, de Lopes Ribeiro e o outro a *As Pupilas*, de Leitão de Barros.

[136] Alves Costa, *Op. Cit.*, pp. 81 - 82.

'Conciliação', 'conversão' e 'casamento' (como forma de conciliação social), não são precisamente estas as soluções propostas por Júlio Dinis para os seus romances? Sabemos que sim, e por isso julgamos que a escolha dos mesmos, como motivos para adaptações ao ecrã, não foi feita por mero acaso, nem tão pouco em virtude da existência das numerosas passagens descritivas que continham. A ficção dinisiana corrobora e reforça, do nosso ponto de vista, princípios idênticos àqueles sobre os quais assentava, em larga medida, a própria ideologia do Estado Novo. Neste sentido, e numa perspectiva estritamente ideológica, era perfeitamente compreensível que a escolha recaísse, como na verdade recaiu, com tanta insistência sobre o romance 'rural' e etnográfico de Júlio Dinis, acrescido da vantagem de possuir, ainda, tão inigualável leque de personagens 'exemplares'. Os filmes adaptados da ficção dinisiana, e à semelhança desta, erigiram-se também em modelos de vida social e familiar, e neste sentido a paróquia 'modelo'[137] do Reitor de *As Pupilas* funcionava didacticamente, como um exemplo a seguir. Neste sentido, podemos também acrescentar que a imagem da 'ilusória prosperidade social' que os romances reflectem, e que O. Lopes referia, é, afinal, tão sugestiva nos filmes quanto o era já na ficção literária.

2.2.2. - Um acontecimento cinéfilo

Inteiramente produzido nos estúdios da Tóbis, adequadamente apetrechado em equipamento e instalações (segundo os entendidos, era o estúdio de maior dimensão da Península, tal como havia acontecido, alguns anos antes, com o estúdio da Invicta Filme no Porto), *As Pupilas*

[137] J. Matos-Cruz , J. Antunes «A Paróquia Portuguesa», In *O Cinema Português 1896-1998*, Lisboa, [1998], nr. 3, pp. 17-20.

de Leitão de Barros[138] são filmadas, por coincidência, no mesmo local onde, na década de vinte, haviam decorrido as filmagens da versão silenciosa realizada por M. Mariaud.

A estreia[139] no Tivoli, para o grande público, em 3 de Abril de 1935, tornou-se um acontecimento notável, um grande êxito, o maior sucesso comercial do cinema português, depois de *A Severa*, segundo ainda Félix Ribeiro[140]. O êxito assinalável que a película alcançou[141], estendeu-se ao Brasil, onde, na opinião de um espectador (que interpretou, aliás, o papel de Daniel das Dornas, na terceira e última adaptação cinematográfica de *As Pupilas)*, terá sido, de entre todos os filmes portugueses comercializados no Brasil, aquele que recebeu melhor acolhimento[142]. O acontecimento terá inclusivamente motivado Leitão de Barros a prosseguir com outras produções, que lançaria, em simultâneo, em Portugal, Brasil e também Espanha e que acabaram por marcar, como sabemos, uma nova fase da sua filmografia, por assim dizer mais comercial.

Da impressão causada pelo filme no Rio de Janeiro dá-nos conta aquela que foi considerada a primeira crítica brasileira, de que temos

---

[138] O filme está dividido em 10 partes, com a duração de 1hora e 45 minutos de projecção; o seu custo foi estimado em 890 contos, segundo F. Ribeiro, *Op. Cit*., p. 346. As filmagens decorreram em dois meses, o que, segundo o realizador, pode ser considerado um tempo *recorde*.

[139] A maior parte das publicações que referem a estreia do filme indicam o dia 7 de Abril para o efeito, quando na verdade sabemos que o *Diário de Notícias,* de 1 de Abril de 1935, p. 9 anuncia a récita de gala para esse mesmo dia, ocorrendo, no dia seguinte, mais uma sessão para convidados oficiais. Veja-se *Diário de Notícias*, de 2 de Abril de 1935, p. 2. Só no dia 3 é que decorre efectivamente a 1ª exibição para o grande público, conforme se pode confirmar também através dos anúncios diversos de propaganda ao acontecimento.

[140] F. Ribeiro, *Op. Cit*., p. 344.

[141] Segundo Bénard da Costa, terão sido mais de cem mil os espectadores que acorreram às salas de cinema, cf. *Histórias do Cinema,* p. 68.

[142] Anselmo Duarte, o Daniel da adaptação de *As Pupilas* de P. Queiroga, afirmava em 1960 que se tratava do filme português que maior sucesso tinha alcançado no Brasil «A nova versão de "As Pupilas [...]"», *Filme*, nr. 23, 1951, p. 27.

conhecimento, a pronunciar-se sobre o assunto. Entre outros, salientou sobretudo os aspectos pitoresco e folclórico, que aí encontraram forma de representação louvável. Integrando a fita no género do *film d'art,* o articulista salientou, como principal defeito a má gravação e sincronização de certas sequências, de que efectivamente partes do filme se ressentem:

> A reconstituição da vida de aldeia tem cor local; a atmosfera campestre é uma verdadeira delícia. [...] aspectos regionais interessantíssimos são a desfolhada, as lavadeiras, as vindimas e a procissão. Tudo tem um sabor caracteristicamente português [...][143].

A fita era anunciada muito insistentemente em todos os jornais diários e periódicos da especialidade, revelando-se assim um verdadeiro acontecimento cultural da época.

Largamente publicitada durante mais de seis meses em quase todos os periódicos da capital lisboeta, a fita de L. de Barros tornou-se um verdadeiro acontecimento cinéfilo para a época[144]. Pelo tom das notícias diárias pode perceber-se o grande investimento 'ideológico' que envolveu então o lançamento do filme. Desde uma nova edição do romance, comemorativa da realização do filme; a *reprises* da adaptação da peça encenada por E. Biester, às edições em disco da banda sonora da fita, tudo foi pretexto para que se escrevesse sobre a estreia do novo filme do cineasta,[145].

---

[143] C. F., «"As Pupilas do Senhor Reitor" no Brasil», *Cinéfilo*, nr. 365, 17 de Agosto de 1935, pp. 2, 8. O articulista assinalou a cena da desfolhada como sendo aquela que ficou mais afectada pela má sincronização.

[144] *O Século*, de Abril a Outubro do ano de 1935.

[145] Desde finais de Março, até meados de Junho de 1935, altura em que o filme se encontrava ainda em cartaz, pode ler-se propaganda diária no *Diário de Notícias*; a par da notícia da récita de gala no Tivoli, já aqui mencionada, registamos os anúncios à representação da peça no Teatro Avenida, com um novo elenco, e, ainda, a publicidade referente à nova edição do romance, com a carta-prefácio do realizador. Relativamente ao filme, podem ler-se entre outros, *slogans* de propaganda como "O melhor filme português e o mais português de todos", "Um filme que nos dá a certeza que somos uma raça e que temos uma alma", "Já temos cinema nacional!", "Só o cinema português fala

2.2.2.i. As escolhas cinematográficas

Na linha do *film d'art,* é nítida a preocupação, na fita de L. de Barros, pela recriação de ambientes, tanto de exteriores, como de interiores. Relativamente aos primeiros, destacam-se os quadros campestres, como os das amendoeiras em flor, na aproximação inicial à aldeia, as vindimas, o vira marcado no fim da desfolhada, entre outros; todos eles sugerem«[...] o romance de mãos dadas com as imagens coloridas da terra portuguesa, o nacionalismo da película de acordo com o estilo do cinema.»[146]

Sabemos que a música deste filme deve ser considerada como um dos aspectos que mais o valorizou e que a crítica por diversas vezes reconheceu como tal. A forma como o realizador traduziu musicalmente em imagens as canções, sem cansar o espectador, deve pois ser sublinhada[147] como um dos aspectos francamente positivos da fita de L. de Barros, contribuindo ainda para a reconstituição do ambiente popular e rural, que a vivência do quotidiano da pequena comunidade rural e das principais figuras, que nela se destacaram, acentuou. Daqui resultou o cuidado que pôs nas canções populares que foi procurar, não só no Minho, como na Beira e, ainda, no Douro[148].

---

ao coração do povo", "Com o mesmo nível dos grandes filmes estrangeiros, a mesma categoria técnica", ou ainda "A paisagem, as cantigas, as danças, as desgarradas, as procissões, as vindimas".

[146] M. Pires, «Impressões», *Op. Cit.,* p. 7.

[147] [A. P.], «Rápidas impressões da estreia do filme [...]», *Diário de Lisboa*, 2 de Abril de 1935, p. 4.

[148] De Armando Leça é a «Festa do Minho»; para além da «Canção da Cabreira», são ainda de Afonso Correia Leite a «Desgarrada» e a «Canção do Amor» que Clara canta na esfolhada; a canção dos vindimadores foi importada da região do Douro, e a «Canção de Coimbra», que se ouve por altura da formatura de Daniel, naquela cidade, foi encontrada nas músicas dos estudantes. Veja-se «"As Pupilas" triunfam no Porto», *Diário de Lisboa*, 4 de Abril de 1935. p. 2.

Destacou-se no filme, tal como no romance, a «Canção da Cabreira», cuja função narrativa é accionada, tal como sucedia no romance e na fita muda de M. Mariaud, nos momentos-chave da acção. Particularmente associada ao passado de Margarida e de Daniel, a introdução da cantiga da Cabreira em períodos de maior intensidade dramática sugere-nos um tipo de narração em *voz off*, ou seja, como se escutássemos uma voz fora de campo, encarregada de fazer a narração, neste caso, de acontecimentos já vividos num tempo passado, como se nestes momentos precisos da história o comentário ficasse, abertamente, a cargo de um narrador implícito, que dela não participa, mas tem contudo conhecimento profundo de tudo o que aí se passa.

Tal é o que verificamos suceder no breve episódio de recordação da infância da pequena cabreira, recordação esta que, lembramos, é accionada duas vezes, apenas, ao longo da narrativa, diferentemente do que aconteceu no filme mudo e no romance, narrativas que começam efectivamente com o tempo cronológico da infância. A fita de L. de Barros vem encontrar os protagonistas já na idade adulta, recuando apenas duas vezes ao período da infância, para assinalar a importância do mesmo na constituição das personagens que nele estão directamente envolvidas, ou seja, Margarida, fundamentalmente, mas também Daniel. Muito embora não fique claro neste filme que é na infância que tem origem a tristeza de Margarida e tantos outros atributos que a definem como uma personagem introvertida e nostálgica, podemos perceber que se tratou de uma fase importante da vida dos protagonistas.

A primeira ocorrência desta canção dá-se no momento em que o Padre, na presença de Margarida, pela primeira vez em cena, recorda esses momentos, a propósito da notícia do regresso, em breve, do rapaz à aldeia. A expressão da rapariga muda subitamente, mostrando sinais de tristeza. Ao mesmo tempo que o lavrador lembra que era ela a

'conversada' do rapaz, o Reitor fixa o olhar em determinado ponto do cenário e começa a narração, dentro da história principal, daquilo que sabemos terem sido os amores infantis de Guida e de Daniel. A mudança do tempo da história é ainda assinalada por um sinal de pontuação, no caso, uma cortina oblíqua, que sugere precisamente a substituição das imagens presentes pelas imagens que constituem as recordações accionadas pelo Padre. Chamamos a atenção para o recurso que a narração faz ainda ao sistema de pontuação, o qual não difere, afinal, muito dos procedimentos a que M. Mariaud recorreu, cerca de uma dúzia de anos antes de L. de Barros.

A narração do Reitor começa de forma, aliás, bastante tradicional, sublinhando o traço da ficcionalidade desta narrativa de encaixe: «Era uma tarde como a de hoje [...]», exclamação logo seguida do sinal de pontuação. A primeira imagem é a de um rebanho no pasto. Do plano conjunto da paisagem, a câmara corta para o plano aproximado de duas figuras, um homem e uma mulher, que são Daniel e Margarida, no estado adulto. Esta opção de utilizar os mesmos actores para representarem também o momento da infância traduz uma escolha deliberada do realizador, conforme justificação que deu e a que nos referiremos ainda. A letra da canção, interpretada pela rapariga, introduzida naquele preciso momento, assume forte pendor autobiográfico, contando a história da vida de uma pastora, em tudo semelhante à sua destacando o aspecto de ser órfã, e de viver entregue a si própria. O regresso ao presente faz-se pela introdução de nova cortina oblíqua e da mudança de cenário, para a sala de aula onde inicialmente se encontravam Margarida e o Reitor.

Muito embora não se trate exactamente de uma canção, também o «poema da Trigueira», composto por Daniel em honra da filha do tendeiro, tem função narrativa equivalente à da maioria das canções; a cadência com que são declamados os versos reaviva o tom melódico do

acompanhamento musical que os envolve. Os mesmos são recordados quando se dá a visita do tendeiro ao lavrador, sob o pretexto de exigir a este último uma 'reparaçãozinha' para a corte que Daniel faz à sua filha. A imagem é bruscamente cortada, para dar lugar à introdução de uma cortina em diagonal, ficando desde logo o espectador alertado para o facto de que vai ocorrer uma alteração no tempo da história. A câmara passa então a enquadrar, primeiramente, Daniel no seu quarto, declamando os versos de que sabemos ter sido ele próprio o autor; em seguida, a imagem corta bruscamente para a Mª. Francisca, que lê também os versos, visivelmente satisfeita. Após um novo corte, a câmara vem agora encontrar o barbeiro no exercício do seu ofício, ou seja, atendendo um freguês, por sinal até de forma bastante mal humorada, ao mesmo tempo que recita os versos em causa. Percebemos que a atitude manifestada nada mais é do que provocada pelo ciúme que sente da rapariga, cortejada publicamente por outro candidato. Segue-se um novo corte, desta vez precedido do sinal de pontuação, e somos finalmente confrontados com o plano aproximado das duas irmãs, que lêem, em conjunto, o «poema da Trigueira». Pela entoação que dão à voz e pelas expressões fisionómicas ostentadas pode perceber-se, de imediato, a tristeza de uma, Margarida, e a despreocupação e felicidade da outra, Clara.

Do nosso ponto de vista, teria feito sentido um plano de transição, que pudesse sugerir que esta era a percepção que o tendeiro tinha do acontecimento, ou seja, que a sucessão de imagens traduzia o seu ponto de vista do assunto, o qual consistia precisamente em tornar clara a grande divulgação que os versos da «Trigueira» haviam já alcançado. Na ausência deste plano, nada há, na verdade, que permita que se estabeleça com segurança estarmos perante uma ocorrência de

focalização interna por parte do tendeiro, assim instituído em 'filtro' da narração, para recorrer à terminologia já aqui referida de S. Chatman.

As cantigas revelam também nesta versão sonorizada, em determinados momentos, o saber demiúrgico da entidade ficcional que é o narrador implícito, cuja função é a organização da narrativa. É também nestas alturas que a presença do narrador cinemático se torna mais evidente. Tal como verificámos a respeito do romance, também no filme as canções impulsionam o desenrolar da acção, chamando a atenção não só para os momentos chave, que atrás referíamos, mas também para as alterações no carácter das personagens, ilustradas por mudanças de comportamento mais ou menos evidentes.

As cantorias em forma de desgarrada, que Clara interpreta na cena em que, juntamente com as outras lavadeiras, se encontra no rio, desempenham também função narrativa, na medida em que corroboram a alegria do seu temperamento e um certo ambiente festivo da sociabilidade rural. Neste momento particular, e uma vez mais, a letra das mesmas funciona como que um prenúncio do que vai passar-se. A câmara corta para a imagem de Pedro, que se encontra na outra margem, a trabalhar. O enquadramento daquela personagem é particularmente significativo, no momento em que a letra da canção menciona a palavra 'amor'. A montagem paralela dos planos de Clara, alternando sucessivamente com os do rapaz, sugere de forma bastante evidente o futuro comum de ambos. A mesma canção denota ainda a relação harmoniosa que existe entre estas duas personagens e o meio em que vivem e trabalham, sinal de sintonia perfeita entre estes dois pólos.

O «Vira» introduzido depois do episódio da desfolhada, para além de reforçar o aspecto do pitoresco, que a fita explora de forma contínua nos diversos quadros criados, serve ainda, através do seu refrão, para

sublinhar o tom moralista que pode inferir-se de toda a situação que a narração recria. Assim, quando a câmara enquadra o par que dança, Daniel e Clara, pode escutar-se o refrão da cantiga, insistindo em que «cada qual fique com o seu par», informação particularmente significativa no contexto dos acontecimentos, ou seja, depois de Daniel ter já beijado Clara.

Nas restantes ocorrências, a música domina por assim dizer o cenário, devendo ser considerada como sinónimo de festividade, de alegria, e, naturalmente, de pitoresco local. É o que verificamos acontecer nas imagens cuja atenção se centra num barco rabelo que navega no rio, enquadramento que explora intensamente a 'cor' local da paisagem e que ilustra uma escolha cinematográfica por parte do realizador. A presença de uma banda de músicos, associada ao *travelling* por debaixo das árvores, completa a 'descrição' do cenário local e da vida rural. Pela duração do plano pode ainda perceber-se claramente a intenção da narração em proceder à *mostração* descritiva do ambiente local. O ritmo da narrativa abranda consideravelmente nestes instantes, pecando, talvez, pelo excesso de imagens de sentido exclusivamente plástico, em que nada acontece, a não ser simplesmente paisagem. O episódio da vindima, outro que a narrativa cinemática de L. de Barros recriou inteiramente (uma vez que o mesmo não existe no romance), para além de vir reforçar as intenções subjacentes ao *film d'art*, na medida em que procede à recriação de ambientes típicos das terras nortenhas, onde se fazem as vindimas, vem mostrar ainda que, no enquadramento em causa, cantar e namorar são termos que devem ser considerados equivalentes. Trata-se de um quadro de movimentação intensa, do nosso ponto de vista bastante bem conseguido, contando com a presença de numerosos figurantes, trajando todos segundo o preceito local. As imagens dos grupos diversos que trabalham, mas também confraternizam - este é

fundamentalmente um momento que representa a sociabilidade rural - alternam com os carros de bois que passam carregados com as cestas repletas de uvas.

Deliberou o realizador escolher Coimbra, e não o Porto, para o local dos estudos universitários de Daniel, já que naquela cidade a tradição estudantil é muito mais intensa do que em qualquer outra, favorecendo uma vez mais a perspectiva do pitoresco e, ainda, pela dificuldade que representou também na sua perspectiva a reconstituição da vida do Porto, na segunda metade de Oitocentos. Segundo afirmou:

> [...] entre ter que 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[149].

Na primeira parte do filme, deve ser destacada a beleza das imagens, em que um *travelling* lento procede à 'descrição' do Mondego e dos salgueiros do Choupal, à medida que a câmara se aproxima da cidade. Coimbra é envolvida por certa atmosfera de nostalgia e de bucolismo, que emprestam ao filme, neste momento, um tom acentuadamente sentimental e romântico[150]. Este é um dos momentos em que se sente particularmente a presença do narrador cinemático, intrínseco à própria narrativa, a que anteriormente fizemos já referência, como a instância responsável pela activação das diferentes opções tecnico-discursivas. Trata-se, por conseguinte, de um momento que privilegia claramente a *mostração* descritiva e que procede do poder de

[149] «Carta ao Editor», *Op. Cit.,* p. 12.

[150] A este propósito disse-se, na época, que Coimbra nunca tinha estado tão bonita em cinema; vista de propósito ao longe. O contraste com a agitação da vida estudantil, que a montagem paralela dos planos dos estudantes, descendo as escadarias da Universidade sugere, acentua o bucolismo da paisagem mais ainda, [A. P.], «Rápidas impressões da estreia do filme "As Pupilas"», *Diário de Lisboa*, 2 de Abril de 1935, p. 4. Outros artigos chamam também a atenção para os *travellings* iluminados sobre Coimbra. Veja-se, por exemplo, [Fernanda], «O filme português "As Pupilas do senhor Reitor"», *O Notícias Ilustrado*, nr. 356, 7 de Abril de 1935, p. 19.

omnisciência de que goza a instância narrativa. Os movimentos da câmara, bastante sugestivos, do nosso ponto de vista, reforçam o sentido da transcendência da visão do narrador cinemático. Do plano de conjunto da cidade, a imagem corta para o *travelling* lateral ao longo do Mondego, sem perder de vista a cidade, localizada num plano acima. A câmara prossegue a sua aproximação do objecto visado, que pressentimos ser sem dúvida a própria cidade. Nesta aproximação que faz do local que pretende mostrar, a câmara não está isenta da intenção narrativa, a qual justifica, aliás, todos os seus movimentos. Do plano pormenor da porta da Universidade, a imagem corta para as escadarias, como se prosseguisse decidida em direcção ao objectivo que pretende alcançar e que acaba por revelar determinada figura, ainda não identificada, mas que calculamos ser Daniel, o médico recém formado, uma vez que a figura segura nas mãos um diploma, que a câmara enquadra durante alguns segundos.

A sequência de planos que se segue mostra a vida académica, na sua alegria exuberante, própria do momento festivo que é a conclusão do curso, com os estudantes de capa e batina fazendo uma marcha nas mesmas escadarias[151]. A montagem alterna entre estes planos de conjunto e o plano médio daquela outra figura, que vai deste modo assumindo na narração um lugar de destaque, evidenciando-se dos demais figurantes. O *travelling* para trás sugere que a câmara abandona finalmente a cidade, trazendo consigo certamente mais alguém.

Para localizar a restante acção do filme, o cenário rural escolhido foi, uma vez mais, predominantemente nortenho. O realizador justificou a sua escolha, confirmando a aridez de aspectos rústicos e de pitoresco folclórico da vila de Ovar, constatando que, do ponto de vista cinematográfico, a mesma nada poderia oferecer em termos de imagens

[151] J. da Natividade Gaspar, «Um filme português "As Pupilas do senhor Reitor"» *O Cinéfilo*, nr . 346, 6 de Abril de 1935, p. 2, menciona concretamente que a vida na Universidade 'tem garra'.

atractivas[152]. Leitão de Barros fez pois como Roque Gameiro, ou seja, esqueceu a vila de Ovar como cenário. A avaliar pelas palavras de Egas Moniz, o principal biógrafo do romancista, aqui já mencionado anteriormente, a escolha do cenário do Minho em substituição ao da vila vareira é de lamentar, responsabilizando, inclusivamente, o aguarelista, cujas figuras e respectivos trajes, tão largamente difundidos, teriam contribuído para a fixação definitiva no Minho do cenário de *As Pupilas*.

Deliberou, por conseguinte, o realizador situar a sua aldeia em cenário minhoto, explorando ao máximo as vantagens que a paisagem natural lhe oferecia, mas também os hábitos e a indumentária locais. É o que verificamos suceder quando observamos o rigor que emprestou à reconstituição do traje minhoto, visível até no pormenor mais insignificante, bem como aos costumes e tradições populares de uma região tipicamente do Norte. A própria aldeia aparece pequena, mas pitoresca e verdadeira, a avaliar pelos pormenores dos granitos, dos balcões e das gelosias das casas, que compõem a maioria dos ambientes filmados em exteriores.

O contraste da aldeia relativamente à cidade acentua-se em virtude da montagem paralela de planos, ou seja, após o quadro dos estudantes e do ambiente festivo da Universidade em Coimbra, a imagem corta para a tranquilidade e o silêncio de uma pequena aldeia. A câmara executa um tipo de *travelling* idêntico ao que realizou na aproximação que fez a Coimbra, demonstrando idêntica preocupação plástica, apenas neste caso o plano conjunto com que somos confrontados é o de um simples povoado, ao longe, ao mesmo tempo que escutamos umas cantorias que parecem provir de vozes de crianças e que diferem notoriamente das canções dos estudantes, que tínhamos escutado

[152] Veja-se a este propósito «Carta ao Editor», que antecede a edição do romance, de [1935], pp. 10-12.

alguns minutos atrás. A cenografia contrasta profundamente com as imagens já passadas, as capas e as batinas cedem agora lugar aos trajes rústicos tipicamente regionais.

"Uma pintura forte à Malhoa"[153] ilustra, nesta perspectiva, que o filme transcende o romance nas imagens que efectivamente mostra; retratando, em 'cores' mais vivas, aspectos dos nossos folclore e etnografia, momentos que denunciam, mais abertamente, a visão plástica do artista e do esteta, que Leitão de Barros na verdade também foi[154].

Quanto ao episódio da infância, revivido no filme apenas uma vez, em escassa meia dúzia de planos, devemos acrescentar que apresenta diferenças consideráveis, se pensarmos no romance e na versão muda de M. Mariaud. Apesar da preocupação de dotar o filme de verdade e de realismo na recriação de ambientes e de personagens, Leitão de Barros reconheceu a existência de alguns aspectos mais fracos, entre os quais, segundo acreditamos, incluiu o ter-se apagado este episódio.

A narração ressente-se da ausência do período da infância, que dá conta, no romance e no outro filme, da situação em que vivem as duas irmãs e dos seus antecedentes familiares, explicando, por assim dizer, em pormenor, a razão de ser de temperamentos e de sensibilidades tão distintos e que as individualizam na idade adulta. Assim, nada existe na fita que explique, por exemplo, a razão por que o Reitor é incumbido de cuidar das duas órfãs, uma vez que esta cena se inscreve no período da infância e aparece, no romance e no filme de Mariaud, sequencialmente, depois do episódio da morte da madrasta de Guida.

---

[153] [A: P:] «Rápidas Impressões da estreia do filme [...]» *Diário de Lisboa,* 2 de Abril de 1935, p. 4.

[154] O cineasta foi acusado de sacrificar o ritmo das imagens e, por conseguinte, da narração, devido a essa mesma preocupação plástica, cf. A. Simões Dias, «"As Pupilas do senhor Reitor" vistas por [...]», *Diário de Lisboa*, 8 de Abril, de 1935, p. 3.

Julgamos que o realizador não chegou a aperceber-se da importância atribuída pelo próprio romancista ao tempo da infância dos protagonistas, como o período em que se modelam o carácter e a personalidade das figuras, tendo-se apenas preocupado com a questão da escolha dos intérpretes, mais exactamente sobre se deveriam ou não ser os mesmos que desempenham os papéis de Margarida e de Daniel na idade adulta. Justificando a escolha cinematográfica que fez, L de Barros revelava, contudo, a consciência que tinha do processo de caracterização da personagem no romance e no filme:

> [...] personagens que aparecem episodicamente no filme e se vão embora sem ficarem completamente definidas, como o ficaram em meia dúzia de linhas no 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 de origem, falsas, e toda a gente 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[155].

Justificava assim a escolha dos dois intérpretes adultos para a cena da recordação do passado. São na verdade as mesmas figuras que desempenham os papéis de Daniel e de Margarida em adultos. Preocupado, como sabemos que L. de Barros estava, com a recriação de atmosferas verosímeis, não deixa de causar alguma estranheza esta opção, que assim denuncia o afastamento do realizador da interpretação da ideologia dinisiana. Este é um dos episódios que, a nosso ver, revelam de forma decisiva quão mais próxima esteve do original literário a adaptação muda de M. Mariaud.

[155] «Carta ao Editor», *Op. Cit*., p. 21.

A recordação de momentos da infância exerce, a nosso ver, no filme de L. de Barros, um impacte totalmente diferente sobre o espectador comum. No caso de este não conhecer o romance, a mesma cena pode inclusivamente não ser apreendida como a recordação de um tempo que foi decisivo na formação e constituição dos protagonistas. Sabemos que, no âmbito da estética doutrinária do romancista, a evocação da infância obedece a uma finalidade específica, a qual não é alheia à necessidade de caracterização verosímil das personagens no meio e na educação, os factores determinantes na sua constituição futura.

Mencione-se todavia que os propósitos do realizador não foram respeitados de forma coerente (mostrando inclusivamente alguma falta de rigor), uma vez que, na mesma sequência de imagens, se os primeiros planos mostram, na verdade, os mesmos actores, nas imagens finais, ignoramos se por lapso, ou intencionalmente, somos confrontados com a imagem de dois garotos.

Do plano inicial que apresentava Paiva Raposo interpretando efectivamente Daniel, em garoto, e Leonor d' Eça, em Margarida, ambos deitados no chão e rodeados pelo rebanho de ovelhas, a câmara corta para a figura do Reitor, que se aproxima por detrás de ambos. Depois de uns *travellings* por debaixo das árvores em flor, que servem também para fazer a recriação do espaço, proporcionando a dimensão do campo naquele lugar, a câmara aproxima-se mostrando duas figuras de bruços, num diálogo distraído e ameno, como se se tratasse de uma simples e ingénua confraternização, sem quaisquer outras intenções menos claras.

Através da montagem paralela, somos confrontados com o plano pormenor do rosto contraído do Padre, denunciando preocupação evidente. Sabemos também que as suas apreensões não são infundadas, já que será esta cena que vai fornecer os motivos para a

alteração de planos relativamente ao futuro de Daniel. No entanto, no preciso momento em que os interrompe, as imagens mostram, de forma inequívoca, (e um tanto incompreensivelmente), que se trata de duas crianças que subitamente se levantam do chão, (a rapariga até algo assustadamente). O Reitor manda então o rapaz embora e faz sinal à garota de que a repreenderá.

O episódio da infância ficou, por conseguinte, reduzido, na fita de L. de Barros, a estes planos 'românticos', de Margarida e Daniel (e sem a companhia do Sultão, o cão da pastora, que, segundo as imagens mostravam, intimidou bastante o Reitor de Eduardo Brasão, no filme de M. Mariaud), e a um conjunto, em contra-luz, de árvores em flor, que a intenção plástica do realizador devidamente explorou. Foi este mesmo pendor romântico, que pressentiu no realizador de *As Pupilas* que levou A. Lopes Ribeiro a criticá-lo abertamente[156].

Existem ainda outros momento de intencionalidade puramente estética, que denunciam os propósitos de L. de Barros, muito embora sirvam também para proceder à caracterização de determinadas figuras, contribuindo para a construção do efeito-personagem também no âmbito desta narração. Tal é o que verificamos acontecer na sequência da apresentação de Clara e de Pedro, já referida anteriormente, que é feita em conjunto e simultaneamente, através da montagem paralela de planos.

Também a desfolhada surge como um quadro devidamente aproveitado pela narração cinemática, a par de outros, como a vindima e a procissão final, sendo estes dois acontecimentos inteiramente recriados pelo realizador. A procissão nortenha, que dá a nota da religiosidade

[156] A. Lopes Ribeiro, «As Pupilas do senhor reitor", o filme de L. de Barros visto por [...], *Bandarra*, nr. 4, 6 de Abril de 1935, pp. 3, 7.

católica e popular retratando as suas formas de manifestação, traduz a vivência típica de um pequeno meio campesino do norte do país[157].

O tipo de documentário de propaganda ao vinho do Porto, que L. de Barros considerou ter feito, no caso do episódio da vindima, levou-o a lamentar a falta de apoios financeiros recebidos, com os quais o filme, pela divulgação feita à região em causa e pela tónica colocada no ambiente rústico, bem merecia ter sido contemplado[158]. "Que a cena da vindima é lição que não cansa"[159] reforça, a nosso ver, a opinião de que o filme vale fundamentalmente pela paisagem recriada. No entanto, foi também já destacado como ilustrando acentuadamente a tendência plástica do realizador, que não hesitou em sacrificar o ritmo da narrativa, que neste momento é visivelmente lento, em favor da *mostração* exclusiva das imagens e da composição dos quadros.

Tal como a vindima e a procissão, também o episódio final do casamento é acrescentado à narração. Enriquecendo o filme, as imagens de festa e de alegria contribuem também para reforçar, de forma bastante oportuna, o típico final feliz da ficção dinisiana. O romance autoriza-nos apenas a acreditar que o casamento entre os dois pares de irmãos se realizará, celebrado pelo Reitor, o qual pôs, aliás, no acontecimento grande empenho, a avaliar pelas suas próprias palavras. A fita de L. de Barros reconstrói pois inteiramente o episódio dos casamentos finais, levando-nos inclusivamente a deduzir que se trata dos casamentos das duas pupilas com ambos os filhos do lavrador. A narração induz-nos intencionalmente em erro, neste preciso momento, já que nada autoriza a

[157] Na opinião de A. L. Ribeiro, o episódio da procissão terá sido menos bem conseguido, pois faltava-lhe espaço para acontecer, *Idem*, p. 3.

[158] Apesar de considerar que o episódio da vindima retrata 'patrioticamente' cenas do quotidiano do Douro, que podem ficar ao alcance de espectadores nacionais e estrangeiros, Leitão de Barros lamentou a ausência de qualquer tipo de subsídio por parte do Instituto do Vinho do Porto, cujas consequências se reflectem, segundo afirma, na qualidade da representação do acontecimento, «Carta ao Editor», *Op. Cit*., p. 22.

supor que o segundo par de mãos entrelaçado, que vemos nas imagens, recebendo do Reitor a benção, e que a câmara enquadra num plano de pormenor, é o de Margarida e Daniel. Tendo criado algum *suspense* em torno desta incógnita, a narrativa acaba por identificar o par em causa, mostrando-o, no momento em que o mesmo se vira para a câmara, para abandonar a igreja. Só então podemos ver que se trata da M.ª Francisca e do barbeiro[160].

Estas devem pois ser consideradas as principais escolhas a que o realizador procedeu para construir esta versão de *As Pupilas*, cuja originalidade reconheceu, afinal, em virtude dos episódios que acrescentou, comparativamente aos que existiam no modelo literário. Por isso L. de Barros especificou que o filme se fazia sobre motivos da ficção dinisiana, como já aqui também o dissemos. Atribuindo à recriação de ambientes e ao aspecto etnográfico e folclórico da fita fontes de valor acrescentado, o realizador concluía em outra entrevista concedida por altura da estreia do filme:

> *As Pupilas* são um filme sereno, português até à medula, são 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[161].

2.2.2.ii. Alguns aspectos negativos

Para além de irregularidades sonoras[162], talvez por ser este o nosso primeiro filme sonoro, inteiramente produzido em estúdios

---

159 J. Natividade Gaspar, «Um filme português [...]», *Op., Cit*., p.4.

160 Sabemos pelos periódicos da época que a alocução final de Joaquim de Almada, na cerimónia do casamento, foi proferida com grande esforço do actor, pois já então se encontrava gravemente doente.

161 «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.

162 J. Natividade Gaspar, «Um filme português [...]», *Op. Cit.,* p. 2.

portugueses, foram também identificados no filme problemas de planificação e de montagem.

Apesar das facilidades oferecidas pelo romance, considerado como um autêntico *exposé*, ou seja, um trabalho perfeito de planificação, nem sempre as escolhas efectuadas por Leitão de Barros foram as melhores, na opinião de Lopes Ribeiro. Constatando que existem precisamente alguns defeitos de planificação e de montagem, este outro realizador especificou, relativamente ao primeiro caso, que a falta de continuidade entre certas cenas verifica-se devido à ausência de planos de transição[163]. Na verdade, em certos momentos do filme a transição de planos, por corte, torna-se brusca, tornando-se difícil estabelecer uma relação de continuidade na dinâmica da narrativa.

Esta dificuldade deu origem, do nosso ponto de vista, a alguns enganos, de que, aliás, nenhum dos realizadores em causa se terá apercebido. São problemas de montagem, tal como veremos, dos quais só um leitor atento do romance em causa poderá eventualmente aperceber-se. Na ausência dos planos de transição, existem algumas cenas que aparecem como quadros independentes, relativamente à intriga principal e daí também a razão de terem sido incorrectamente montados. Pode também dar-se o facto de estas duas ocorrências que detectámos como tendo sido erradamente introduzidas em outras sequências[164], serem precisamente os tais planos independentes e

[163] Na ausência deste tipo de planos de transição, resulta por vezes o aparecimento de personagens que ainda não foram apresentadas, ou fazem-se as ligações entre planos através de uma cortina preta (um procedimento de pontuação já pouco comum na época), ou surgem, ainda, algumas 'cenas-relâmpago', cuja função está precariamente definida. Quanto aos defeitos de montagem, refere o ritmo lento em determinados momentos da narração, as panorâmicas que designa de 'ida e volta', os ramos das árvores que aparecem no meio de *travellings* muito lentos, cf. A. Lopes Ribeiro, «"As Pupilas do senhor Reitor", o filme de L. de Barros [...]», *Op. Cit.,* p. 3.

[164] Um desses planos, tal como veremos, mostra a imagem do barbeiro com a M.ª. Francisca, num diálogo em que esta afirma já não ter mais necessidade dos cremes para branquear a pele, dando a entender que este era um atributo físico que Daniel apreciava nela, quando na realidade sabemos que, naquele momento da narração, era já manifesto

aparentemente sem ligação a outros acontecimentos, a que L. Ribeiro fazia referência.

Quanto aos defeitos de montagem, a mesma fonte menciona, ainda, o excesso de material inútil, ou seja, as imagens que constituem cenas e sequências de sentido exclusivamente plástico, esquecendo parcialmente a relação de causalidade que a intriga pressupõe, aspecto igualmente importante na narração cinematográfica. Podemos eventualmente pensar que o crítico teria em mente o episódio da vindima, o qual não apresenta afinal qualquer relação de causalidade com outros, evidenciando-se mais pela intenção estética, puramente *mostrativa* e por assim dizer documental. Outro momento marcado por relativa independência no contexto da narrativa poderia ser identificado com os planos que mostram o barco rabelo no rio e que, de facto, não aparecem no seguimento de qualquer outro. Em virtude de só muito tenuamente se relacionarem com o fio condutor da narrativa, L. Ribeiro sugeria (não destituído inteiramente de razão) que só poderia perceber inteiramente o filme de L. de Barros quem conhecesse bem o romance:

> [...] no dia em que fizeres uma fita sonora que o público não possa 'cabular' por já saber de cor e salteado o romance original, verás o que te acontece se adoptares o mesmo sistema de exposição que te serviu para *As Pupilas*[165].

A propósito das insuficientes soluções de continuidade que a fita apresenta, não foi só Lopes Ribeiro que chamou a atenção para o assunto. Na altura da estreia, houve quem dissesse que o filme não se compreendia, ou seja, que seriam sérias as dificuldades que um

---

o desinteresse do rapaz por ela, havendo concentrado antes as suas atenções em Clara. O outro caso é o do episódio em que Pedro vai vigiar certas terras, que lhe pertencem e que julga estarem a ser roubadas, o qual deveria anteceder a cena do encontro nocturno de Clara e Daniel, só assim se justificando o facto de se encontrar nas proximidades do quintal das raparigas, naquele dia e àquela hora; no entanto, o momento em que aparece a referida cena é anterior à cena do encontro na fonte, ao entardecer.

[165] A. Lopes Ribeiro, «Tréplica a L. de Barros [...]», *Op. Cit.,* p. 7.

espectador experimentaria vendo o filme, se não conhecesse o romance. A ausência de uma sequência natural, que ligasse os diversos quadros entre si, sugerindo que a acção se desenvolvia continuamente no espaço e no tempo, dificultava a percepção do filme nesses precisos momentos:

> Para nós que conhecemos o romance, essas soluções de continuidade [...] entre um quadro e o seguinte, esse aparecimento inesperado de personagens que não se sabe como estão metidas naquela história, são supridas pelo conhecimento que temos do romance. Mas para quem nunca o leu [...] o filme torna-se incompreensível, ou pelo menos, incompreendido"[166].

Apesar das falhas, apesar da ausência de aspectos verdadeiramente mais cinematográficos, o que importa é considerar a 'novela' na sua nova 'expansão cinematográfica'[167], que é o mesmo que dizer, num discurso outro. Não obstante, um romance lento só pode dar origem a uma fita também ela marcada por um ritmo calmo. Nesta perspectiva, devemos recordar que a ficção literária forneceu a ideia, as personagens, a intriga amorosa e meia dúzia de peripécias, enquanto o filme deu ao conjunto, assim tomado de empréstimo, nova forma, e por força das circunstâncias tornou também a história das duas pupilas numa outra história.

Devemos ainda salientar que, apesar de todas as diferenças que assinalam uma e outra forma da narrativa, tanto a fílmica como a literária,

---

[166] "*As Pupilas* vistas por Maria Alda", *Imagem* nr. 116, 15 de Abril de 1935, p. 8, no entanto, e apesar dos defeitos que nele encontrou, a articulista considerou este o melhor filme, entre os quatro realizados, até à data, por Leitão de Barros.

[167] A. Simões Dias, «"As Pupilas do senhor reitor" vistas por [...]», *Op. Cit.,* p. 3. Houve ainda outras críticas de tom elogioso, não só relativamente ao filme, mas à obra do cineasta, F. Fragoso escreveu inclusivamente que 'não nos podemos agarrar às barbas de João Semana ou à guitarra da Severa" e com estes argumentos julgar os filmes que L. De Barros realizou, os quais efectivamente permaneceram em cartaz mais tempo do que a maioria dos filmes do seu tempo, veja-se ainda «Dez minutos com L. de Barros», *Imagem*, nr. 121, 1 Julho 1935, p. 4.

Egas Moniz[168] concordou inteiramente com a orientação que Leitão de Barros deu ao filme, elogiando-a inclusivamente. Tratando-se de uma autoridade reconhecida, a opinião do biógrafo de romancista, no que respeita a assuntos do foro dinisiano deve ser, por conseguinte, considerada.

2.2.3. - As Personagens e a interpretação

2.2.3.i. Personagens de relevo

Para além do convencionalismo e da visão de algum modo conformista dos realizadores, o cinema dos anos trinta e as adaptações dinisianas que integram a cinematografia da época, pecava, ainda, por aquilo a que António Ferro chamou as "papas na língua", ou seja, uma retórica e um barroco excessivos que 'empastavam' a fluência da narrativa cinemática, aspectos particularmente visíveis nos diálogos que as personagens travam entre si. Não raras vezes, ficamos também com a impressão de que nestas fitas as coisas são demasiadamente explicadas e que os planos e os enquadramentos se repetem, como se, na opinião daquele cinéfilo, os técnicos responsáveis ignorassem a importância de que no cinema se reveste não só a evidência das imagens, mas também a sua capacidade elíptica.

O facto de os filmes apresentarem cenas, que se arrastavam mais tempo do que o necessário, trazia à narração falta de ritmo, como aliás já comentámos. Esta foi outra dificuldade do cinema desse tempo, de que a presente adaptação de *As Pupilas,* em determinadas cenas, também se

[168] Trata-se de mais um artigo que consagra A*s Pupilas* de Leitão de Barros como um dos momentos de grande projecção do cinema nacional; no mesmo artigo pode ainda ler-se a opinião de Aquilino Ribeiro a propósito do mesmo assunto, confirmando que o filme não é, sob aspecto algum, inferior ao romance, cf. *Diário de Notícias*, 5 de Abril de 1935, p. 3.

ressente. Neste contexto, os desvios relativamente à história e ao desenrolar dos acontecimentos podem ser originados, por exemplo, através da introdução inoportuna de uma qualquer canção ou bailarico, ou mesmo de um plano qualquer demasiado longo, os quais funcionarão como uma marca de descontinuidade relativamente à linha principal da acção.

As "papas na língua" decorriam portanto dos diálogos 'empastados', de proveniência teatral, na maioria das vezes. As cenas tornam-se demasiado explicadas, quer pelos diálogos, que tudo dizem, quer pelas imagens, que constantemente se repetem, num tipo de redundância inoperante, do nosso ponto de vista. Também a postura e a marcação das personagens era acentuadamente cénica, tornando-se a palavra o fio condutor exclusivo da acção. A palavra (ou melhor, o excesso de palavras), neutralizava, pois, a possibilidade de a narração desenvolver aspectos verdadeiramente cinematográficos, um pouco à semelhança do que se passava com as legendas narrativas do cinema silencioso, impedindo a narração fílmica de buscar na imagem o seu principal complemento narrativo.

L. de Barros tinha ideias definidas acerca da importância da onomástica em cinema, afirmando que são poucas as vezes que importa saber o nome das personagens, na medida em que somos levados a identificá-las pela imagem que vemos e não pelo nome a que respondem.

> [...] em vez de contar as coisas, as figuras cinematográficas *fazem-nas*. Não descrevem os panoramas, vêem-nos. Não evocam a juventude ou infância, voam facilmente até elas. Não nos descrevem os seus temperamentos por palavras - mas por obras. [...] O cinema localiza a acção e entra logo nela directamente, desenhando os caracteres por sugestões directas e pondo o conflito rectilíneo diante do espectador, [...][169]

[169] J. Matos-Cruz, (org.), *J. Leitão de Barros*, Cinemateca Portuguesa, 1982, p. 76.

Margarida e Clara

Segundo Leitão de Barros, os principais papéis foram representados nestas *Pupilas* por estreantes no cinema; Maria Paula, em Clara, e Paiva Raposo, em Daniel, interpretaram, na sua opinião, os dois papéis mais difíceis, por isso as suas *Pupilas*, "uma obra de cultura e de ensino", representaram um projecto ainda mais audacioso[170].

As dificuldade verificadas por volta dos anos trinta, a respeito da contratação da actrizes femininas, é um aspecto que deve ser destacado já que evidencia, na verdade, um preconceito da época. Os periódicos de então referem a preparação das filmagens de *As Pupilas* e comentam o processo de angariação de artistas do sexo feminino, ao que parece pouco confiantes nas 'virtudes' da nova indústria cinematográfica:

> No caso particular de as *As Pupilas*, descansem que as pequenas não são obrigadas a despir-se, nem sequer a atingir o grau de nudez duma *toilette* de baile. A intriga passa-se toda numa aldeia inventada por Júlio Dinis , e a C e a M usam imensas saias. ... Que diabo! É uma vergonha! Porque fogem do cinema como o demónio da cruz? Todas as profissões têm a sorte de possuir os seus quadros próprios. Só o cinema para viver tem de recorrer a expedientes.[171]

Razões de ordem estética presidiram portanto à escolha do *cast* destas «Pupilas sonoras», podendo pressentir-se até um certo cuidado na selecção das intérpretes; por isso também os periódicos da época faziam tantos apelos no sentido de descobrir potenciais actrizes, ao mesmo tempo que dignificavam a carreira de artista de cinema, como

---

[170] «L. de Barros diz-nos como conseguiu interpretar dentro do sentimento português "As Pupilas"», *Diário de Lisboa*, 1 de Abril de 1935, p. 5; relativamente ao impacte que o filme poderia ter no Brasil (como efectivamente se verificou), afirmou que se tratava da "nacionalização da população colonial", sublinhando claramente, e uma vez mais, os objectivos que nortearam a realização da fita.

[171] "Raparigas, ponham-se em campo! Vai realizar-se um novo filme português!", *Imagem* nr. 104, pp. 9- 10 (as páginas onde se encontrariam as referências ao ano de publicação deste número foram arrancadas, todavia o ano de publicação do presente número é 1934 e é certamente do primeiro trimestre, uma vez que anuncia o início das filmagens de *As Pupilas* para 15 de Julho do mesmo ano.

sendo uma profissão séria e de respeitabilidade idêntica à de tantas outras. Este é um dos aspectos que distinguem as duas épocas do nosso cinema e uma das razões que explicam também porque eram mais roliças e pesadas as anteriores pupilas de M. Mariaud ou ainda porque tinham tanto cabelo e, nem sempre, o melhor dos penteados[172]. Sabemos também que os padrões de beleza, nomeadamente os femininos, sofreram alterações dos anos vinte para os anos trinta/ quarenta. Por isso, comparativamente às intérpretes da película 'muda', estas pupilas 'sonoras' são efectivamente mais femininas, mais delicadas, de uma beleza bastante mais apelativa.

Devemos ainda acrescentar que L. de Barros se apercebia de certo sentido de amadorismo entre os intérpretes que pretendiam trabalhar em cinema, manifestando consciência da necessidade com que urgia ensiná-los, uma vez que provinham na sua maioria do teatro ou então eram simples estreantes, pelo que prestou também algumas declarações a este respeito, quando preparava a realização da película[173].

Na opinião de alguns críticos, não necessariamente do período em que o filme foi feito, o desempenho de Leonor de Eça, no papel de Margarida, revelou-se inadaptado, bem como o de Paiva Raposo, em Daniel[174]. No entanto, esta ideia não deve ser generalizada. Assim, podia ler-se em outro periódico da mesma época que aquela actriz, com as suas qualidades teatrais valorizava até o papel principal que lhe havia sido confiado, ou ainda que Maria Paula, como principiante, tinha estado

[172] Essa diferença não está só nos processos que evoluíram, mas sim no aspecto exterior. Muita roupa, muito cabelo, nas pupilas de então, que eram muito pesadas, um tanto roliças, como convinha ao ideal feminino desse tempo, cf. «As "Pupilas" mudas do Sr. Reitor», *O Notícias Ilustrado*, ano vii, série ii, nr. 355, p. 9.

[173] Veja-se o artigo «L. de Barros diz à *Imagem* o que pensa sobre o cinema português», *Imagem*, nr. 108, 15 de Dezembro de 1934, pp. 5, 16.

[174] J. Matos Cruz, J. Antunes, *O cinema português 1896 - 1998*, nr. 7, p. 51.

igualmente bem na interpretação feita, muito embora a sua beleza não tenha ressaltado devidamente em virtude da sua pouca fotogenia[175]. Outro articulista comentava, por exemplo, que Leonor d' Eça e Maria Castelar, esta última no papel da menina Francisca, tinham sido, segundo palavras do próprio realizador, as duas maiores revelações da fita e que semelhante facto se revestia de valor considerável, uma vez que na época, como sabemos, era exíguo o número de figuras femininas que se candidatavam a representar no *écran*[176].

L. de Barros comentou ainda a questão da pronúncia adoptada pelos intérpretes, a qual deveria sugerir e confirmar o enquadramento das personagens no espaço rústico em que se inseriam. Razões de ordem material impediram-no de proceder como teria desejado, segundo afirmou, não obstante podermos percepcionar, nas falas iniciais de Margarida, com a máxima clareza, um acentuado sotaque nortenho, que desaparece, subitamente, logo após o primeiro diálogo, em que a personagem é apresentada juntamente com o Reitor. Margarida fala na verdade em todo o filme, excepção feita para o caso assinalado, como uma lisboeta qualquer, o que de alguma forma pode parecer um pouco paradoxal, se pensarmos na indumentária minhota com a qual se apresenta em todas as intervenções.

Relativamente aos diálogos que as personagens travam entre si, o próprio realizador admite que alguns foram alterados, em nome de uma maior verosimilhança, outros foram simplesmente acrescentados. Permanece contudo certo tom declamatório, que, na opinião da crítica, L. de Barros logrou apenas atenuar. Sabemos que, na prática, nem sempre seguiu as ideias que preconizou a este propósito, ou seja, apesar de ter

[175] «*As Pupilas do senhor reitor*, mais uma produção portuguesa», I*magem*, nr. 108, 15 de Dezembro de 1934, pp. 12-13.

[176] «Impressões de *As Pupilas* transmitidas por Leonor d' Eça e Maria Castelar [...]», *Imagem*, nr. 109 e nr. 110, 1 e 15 de Janeiro de 1935, pp. 6 - 7.

reconhecido a necessidade de adaptação dos diálogos, nem sempre praticou essa mesma adaptação; a maioria das personagens fala como o romancista escreveu, verificando-se em certas situações a transcrição literal dos diálogos da ficção literária, facto que, no filme, se torna um defeito, mais visível em determinadas cenas, tornando a narração mais morosa e 'empastada'.

Apesar de haver completado alguns incidentes e de ter introduzido inclusivamente episódios novos, Leitão de Barros procurou manter os traços psicológicos através dos quais as personagens se destacavam, e respeitando uma vez mais o modelo literário que seguia. Confessava, por altura da estreia do filme, que não tinha procurado abordar mais pormenorizadamente a psicologia das delicadas personagens dinisianas, com receio de as 'desmanchar':

> [...] certos de que as aguarelas suaves de Júlio Dinis, se fossem demasiado retocadas, perderiam fatalmente essa atmosfera que já em pleno século XIX as tornava de subtil e misterioso encanto[177].

A caracterização das personagens desta fita de L. de Barros ressente-se da ausência do período da infância, conforme já assinalámos, principalmente no caso das figuras de relevo, Margarida, Clara e Daniel. Assim, não existe no filme qualquer cena ou episódio que explique, por exemplo, a grande amizade que une as duas irmãs, bem como a razão pela qual Margarida se sente responsabilizada pelo destino e pela felicidade da irmã. De forma idêntica, também não encontramos nesta narrativa a justificação para tanta dedicação do Reitor às pupilas, episódio que, como sabemos, encontra explicação no passado de ambas, no momento em que ficando órfãs, o Padre toma a seu cargo a responsabilidade da educação de ambas. Semelhante facto é confirmado pelo narrador do romance e ainda no filme de M. Mariaud, que recriou

[177] «Carta ao Editor», *Op. Cit*., p. 18.

uma cena inteiramente para o efeito, com bastante originalidade, que é precisamente a da morte da mãe de Clara.

Relativamente à apresentação e posterior caracterização das duas irmãs, resolvemos faze-las em conjunto, em primeiro lugar, porque, neste filme, o relevo que as duas raparigas assumem pode (e deve) ser equiparado e, em segundo lugar, porque esta caracterização procede por contrastes muito acentuados, que o realizador pretendeu destacar nitidamente pela forma de montagem paralela a que, regra geral, recorreu. A única oposição que a presente narrativa cinematográfica manteve (e reforçou) terá sido, na opinião de A. Lopes Ribeiro, a das duas irmãs, já que se perdeu o contraste entre João Semana e Daniel, ficando igualmente atenuada, a oposição entre a moral da cidade e a do campo, que Daniel e Pedro supostamente deveriam protagonizar[178]. Muito embora algumas destas posições possam ser discutíveis (e certamente que o são), no caso da caracterização de Margarida e de Clara, pensamos que a ideologia do romancista foi interpretada com bastante correcção.

Do nosso ponto de vista, era o episódio da vivência da infância que fazia realçar o protagonismo de Margarida, mostrando-a como uma verdadeira 'gata borralheira', através de pequenos pormenores da sua vida, que explicavam o seu temperamento e também pelo número de vezes em que era chamada a intervir. O que verificamos acontecer neste filme é que a quantidade de vezes que as duas irmãs estão em cena é sensivelmente equivalente, até porque é comum depois do plano que introduz uma irmã, sermos logo confrontados, no plano imediatamente seguinte, com a imagem da outra. Como a caracterização de ambas procede por contrastes, a atenção que a narração dispensa ora a uma,

[178] A. Lopes Ribeiro, «"As Pupilas do senhor Reitor" [...]», *Bandarra*, nr. 4, 6 de Abril de 1935, p. 3.

ora a outra parece-nos perfeitamente equilibrada, pelo que o protagonismo da pupila mais velha sai enfraquecido nesta adaptação cinematográfica, relativamente à ficção romanesca.

A narração cria algum *suspense* que antecede a introdução da pupila mais velha na história. Pensamos concretamente no plano pormenor de uma mão, que executa uns movimentos, como que de orquestração, marcando a cadência do ritmo em que decorre o que supomos ser uma lição dada a um grupo de crianças, em virtude do conjunto de vozes infantis, que podemos escutar em simultâneo. A imagem corta, em seguida, para um plano conjunto de um grupo de meninas, sem mostrar, no entanto, a professora que se encontra com elas. A narrativa introduz, deliberadamente, neste momento uma elipse, na medida em que oculta a identidade da figura acima mencionada, para só a revelar posteriormente, depois de o Reitor ter entrado na sala de aula, onde Margarida se encontrava. No diálogo que então travam, mencionam Clara e Pedro e o facto de estes estarem noivos. É também nesta cena da apresentação inicial que podemos perceber o sotaque nortenho da rapariga bastante acentuado, sotaque que é depois ignorado na restante narrativa, facto para o qual havíamos já chamado a atenção. No diálogo que o padre e a pupila travam, começam por esboçar-se os contrastes entre as duas irmãs, contrastes que o desenrolar dos acontecimentos irá posteriormente reforçar. É ainda no âmbito desta mesma cena que tem lugar o recuo ao passado.

Por outro lado, a apresentação de Clara é feita em conjunto com Pedro, mostrando-a em espaços abertos, lavando roupa no rio com o restante grupo das lavadeiras, grupo este que a personagem em causa parece efectivamente liderar, de tal forma a câmara insiste nos planos da rapariga, destacando a sua posição do conjunto das restantes figuras e do próprio quadro que compõem.

Foram cenas como estas que levaram por certo a crítica da época a pronunciar-se. Num periódico da especialidade podia ler-se o seguinte juízo:

> Pensamos que *As Pupilas do senhor Reitor* será um filme que equivalha a uma mancha de cor, uma demonstração de vitalidade, cheio daquele pitoresco tão sedutor da nossa paisagem, dos nossos costumes típicos, absolutamente [...] inconfundíveis com os de qualquer país do mundo[179].

A narração reitera a tristeza em que Margarida vive, na cena em que a personagem repete a lição às alunas, num estado de espírito que traduz abatimento profundo, resultante do facto de Daniel não a ter reconhecido. A câmara vem encontrar Margarida, uma vez mais, na companhia das suas alunas. Excepcionalmente, esta é uma imagem de exteriores, decorrendo a lição neste momento num espaço aberto. O facto de ser filmada em 'picado'[180] sublinha o estado de abatimento em que ficou. A câmara foca Clara, Pedro e Daniel, que se aproximam do local onde Margarida se encontra. É o futuro cunhado da rapariga que a identifica, revelando a Daniel tratar-se de Margarida e que esta é muito tímida, pelo que é ele próprio quem decide que o melhor é não interromper o estudo, evitando desta forma a narração colocá-los frente a frente. Daniel despede-se de Clara, sem ter sequer visto Margarida. A montagem alterna o plano de Pedro, que fixa a sua atenção no par que se despede, com a imagem de Margarida, que prossegue a lição, desta vez com uma cadência de voz triste e arrastada, totalmente diferente daquela que tinha instantes antes da chegada de Daniel. O sinal de

[179] S. A., «Antes de correr as cortinas», *Invicta Cine*, nr. 228, 11 de Março de 1935 (nr. especial para garantia de título).

[180] Trata-se de um ângulo de filmagem em que a tomada de vistas é captada de um plano superior relativamente àquele em que se encontram as personagens ou objectos visados; sugere o mesmo um sentido de inferioridade e de esmagamento, metaforicamente traduz desânimo, abatimento físico e/ou psíquico, cf. H. Agel, *O Cinema*, pp. 55 e segs.

pontuação (agora uma cortina vertical[181]), vem como habitualmente dar por terminada a cena.

Numa situação de confronto directo entre Daniel e Margarida seria mais embaraçoso, e menos razoável, aceitar que o rapaz tivesse esquecido completamente aquela que as imagens fugazes da recordação da infância haviam mostrado ter sido a sua companheira. Lembramos que o filme mudo mostrou alguma preocupação em tratar a cena de forma verosímil, tendo a narração mantido Margarida na sombra, atrás da porta, que foi aliás abrir, dificultando assim o seu reconhecimento por parte de Daniel, que, do lugar onde se encontrava, apenas podia vislumbrar um vulto escondido na penumbra.

As diferentes atitudes e temperamentos das irmãs são ainda reforçados através do plano também já referido em que fazem conjuntamente a leitura dos versos da «Trigueira». Diferem em primeira instância, entre ambas, o tom da voz e a cadência própria da leitura. No caso de Margarida, ela é mais pausada, grave e arrastada, ilustrando o pesar que lhe causam as palavras que lê, por terem sido escritas pela mão de Daniel. São mais uma prova de que a esqueceu definitivamente. Em contrapartida, a voz de Clara é alegre e sonora, parecendo até achar alguma graça na situação, a avaliar pelo sorriso que não lhe abandona a fisionomia.

A conversa franca e sincera, muito embora proferida em tom declaradamente moralista, que mantém com Clara, na manhã seguinte à da desfolhada, revela os cuidados e a preocupação que tem para com a irmã, pressentindo ao mesmo tempo, com lucidez, os perigos que ela corre e para os quais tenta, afinal, alertá-la. Por isso pede-lhe que deixe

[181] Este sinal equivale sensivelmente a um ponto parágrafo, substituindo a imagem cessante pela seguinte por meio de uma cortina que atravessa o ecrã na vertical, como se empurrasse aquela para ser substituída por esta. Veja-se a propósito do significado dos sinais de pontuação fílmica, *Idem*, pp. 72 e segs. e ainda M. Martin, *Op. Cit.,* pp. 90 e segs.

de ver Daniel. Sabemos que as apreensões de Margarida, tal como as do Padre, não são infundadas. Também o filme as apresenta como duas figuras modelares e de comportamento irrepreensível. Devemos ainda acrescentar que esta cena, que reforça os traços de carácter das duas pupilas, não existe na versão muda de M. Mariaud.

No momento em que pede a Clara para não mais aceitar ser vista a falar com Daniel, à janela de sua casa, o que sabemos acontecer com frequência pelo conteúdo das palavras trocadas entre as irmãs, a narração corta para a imagem de Daniel, que passa nesse instante a cavalo, por baixo da janela da rapariga. A imagem dos dois, que se despedem com um aperto de mão, filmada em 'contra picado', foi particularmente bem conseguida, na medida em que recria a dimensão do espaço fílmico em que cada uma das figuras se encontra.

Muito embora Clara tenha procedido em conformidade com o que a irmã lhe tinha pedido, ainda que ligeiramente contrariada, por pensar que as suspeitas da irmã eram infundadas, devemos acrescentar que a atitude de Clara, comparativamente ao que acontecia com a sua homóloga *muda*, não mostra ainda qualquer sinal de arrependimento, muito embora tenha já acontecido o incidente do beijo, na desfolhada. Pensamos que no filme de M. Mariaud, Clara parece ter despertado do seu devaneio mais cedo, como se visse mais lucidamente os perigos que de facto a espreitavam, rejeitando mais energicamente a corte que Daniel lhe faz. A forma decidida como pede para ir para casa depois do incidente, mostrando que daí em diante está decidida a manter-se no bom caminho, revelam uma Clara mais forte e também mais amadurecida do que a de L. de Barros.

A nobreza do carácter de Margarida é sublinhada na cena em que, para agradecer o sacrifício que ela fez, Daniel a pede em casamento, pedido este que ela recusa, aparentemente com alguma frieza. No

diálogo que travam (demasiado arrastado e 'explicado', do nosso ponto de vista), a rapariga revela, uma vez mais, não só o conhecimento profundo que tem dos sentimentos e do temperamento da irmã, como também, embora mais disfarçadamente, a mágoa que sente por Daniel a ter esquecido. Personagem autoconfiante, é com base nesse saber que possui que Margarida aconselha Daniel a não revelar a verdade dos factos a Clara, temendo pela reacção desta.

O apagamento de Margarida contrasta com a exuberância de Clara. Na cena da vindima, esta é a figura de maior relevo, tornando-se o centro das atenções, principalmente da câmara, que a segue sempre por onde anda, juntamente com Daniel. No entanto, não devemos esquecer a importância que a narração atribuiu à paisagem e ambientes que recriou e que servem os propósitos do *film d'art*, como já aqui o afirmámos.

É todavia a partir dos acontecimentos que Clara vive na sequência da fonte que constatamos a transformação que sofreu. A intensidade dramática dos momentos que vive é correctamente ilustrada através do diálogo que trava com Daniel (muito embora a sua interpretação não deixe de ser um tanto teatral), na medida em que ilustra a instabilidade do comportamento e dos sentimentos humanos. A determinação de Clara é mais evidente quando procura libertar-se do contacto com Daniel, no preciso momento em que a câmara foca a figura do Reitor, que faz assim outra aparição inesperada. Depois de repreender o rapaz, manda-o seguir o seu caminho. Este é um dos momentos da narrativa em que somos particularmente confrontados com a necessidade da existência de um plano de transição, pois o corte para o plano seguinte - a imagem de Clara que segura nas mãos o bilhete em que o rapaz lhe pede para se encontrar nessa noite com ela - faz-se de forma demasiado brusca, senão mesmo incompreensível. Não surgindo na sequência de nenhum outro plano, não mostra, sequer, o possível arrependimento de Daniel. A

narração só vai clarificar este aspecto do comportamento do rapaz quase no final da história, no episódio em que ocorre a sua tentativa de suicídio. Ficou clara a intenção de proceder a uma elipse, simplesmente as personagens e os acontecimentos envolvidos não foram, do nosso ponto de vista, suficientemente tratados, de modo a que a percepção imediata do espectador não ficasse, como verificámos, comprometida.

A sequência do encontro nocturno, que começa por decorrer no pátio da casa das raparigas, foi tratada, na nossa perspectiva, com mais realismo do que a cena equivalente no filme silencioso. Assim, Clara não chega a desmaiar, porque como o próprio realizador explicou na carta prefácio, a que temos vindo a fazer referência, não lhe parecia verosímil que uma rapariga forte e sadia pudesse ter um desfalecimento súbito, pelo que somos confrontados com a imagem de Margarida, que sabíamos estar vigilante em casa, a qual desce até ao pátio e ajuda a irmã a subir as escadas, não porque Clara não tivesse forças para o fazer por si, mas, tal como as imagens mostram, por a rapariga ter ficado momentaneamente sem reacção e, portanto, sem qualquer capacidade de resposta. Assim, o diálogo que travam mostrou ser uma escolha bastante mais credível, servindo, ao mesmo tempo, para confirmar os traços que caracterizam, particularmente neste momento da narrativa, a maturidade de Clara. Diferentemente do que presenciámos na fita silenciosa, Clara procura saber junto da irmã como os acontecimentos se desenrolaram, ao que esta acede narrando o sucedido.

O facto de os diálogos se estabelecerem em directo torna este filme menos moroso que o seu homólogo mudo[182]. Assim, por exemplo, no caso concreto do episódio que acima referíamos, não se verifica a

[182] Se por um lado o filme de L. de Barros exige de cerca de 100 minutos de tempo de projecção, à velocidade normal de qualquer visionamento, o de M. Mariaud demora aproximadamente mais meia hora para contar a mesma história, facto a que não é estranho a existência dos numerosos planos-legendas.

necessidade de evocar as imagens já passadas para explicar o que na verdade sucedeu; o diálogo por si só pode ser inteiramente esclarecedor a esse respeito, para além do facto de ser normalmente dito mais rapidamente do que a duração do plano equivalente de uma legenda.

Daniel

A propósito do Daniel de Paiva Raposo[183], cuja aparência, é, na nossa perspectiva, a do verdadeiro galã do cinema clássico americano, devemos ainda acrescentar que é esse mesmo aspecto exterior que melhor ressalta no contexto aldeão, chamando a atenção para as diferenças entre os hábitos citadinos, que o caracterizam e que vão desde a indumentária às atitudes e comportamentos, e a vida na aldeia, desde os costumes à banalidade do quotidiano. Este tipo de antagonismo é tanto mais evidente quanto a personagem em causa é confrontada com o irmão. Nos momentos em que contracenam, pareceu-nos bastante evidente o choque de dois tipos de mentalidades, marcadas por modos de vida tão diferentes. A educação e o meio construíram duas personalidades distintas, aspecto que é também neste filme claramente mostrado, através das interpretações de Paiva Raposo e de Oliveira Martins. A simplicidade extrema da figura de Pedro, a par da transparência de intenções e da rectidão de carácter, demarcam com nitidez a postura distinta que assume, nesta narrativa fílmica, relativamente ao irmão.

Discordamos neste ponto, parcialmente, da opinião de A. L. Ribeiro, quando afirmou que nesta fita se perdeu a oposição entre a moral do campo e a da cidade. A imagem das duas personagens ilustra de forma clara a oposição de aparências exteriores; a simplicidade de

[183] J. Natividade Gaspar, «Um filme português: "As Pupilas do senhor Reitor"», *O Cinéfilo*, 6 de Abril de 1935, p. 2, considerou que Paiva Raposo ostenta algum exagero nas atitudes, podendo lucrar como actor se as ultrapassar.

Pedro, que passa em primeiro lugar pela forma como traja e pelo tipo de vida que tem, acentua-se mais ainda quando se encontra próximo ao irmão. Daniel parece um verdadeiro *dandy*, com todos os hábitos citadinos que adquiriu no contacto com um meio diferente daquele em que o irmão foi criado.

É precisamente o aspecto extremamente cuidado do jovem médico que destoa no campo; o próprio facto de não usar barba gera comentários, no momento da sua chegada, entre certas figuras da aldeia, a par de alguma desconfiança, por não ser essa a imagem típica que concebem da figura do médico. No entanto, e apesar da caracterização evidente de um homem da cidade, o Daniel de Paiva Raposo ostenta um aspecto citadino dentro do comum, atributo que a personagem homóloga da fita silenciosa, do nosso ponto de vista, não possuía. Neste último caso, lembramos que a caracterização/*maquillage* a que foi sujeito, emprestou-lhe um aspecto demasiado artificial, como já anteriormente chamámos a atenção, a qual, a par dos defeitos que a personagem possuía, contribuiu até para aproximar mais Daniel do típico vilão. A este propósito, L. de Barros explicava:

> No filme - cujas imagens servem a ilustrar esta edição das *Pupilas*, - completou-se conscientemente não a idiossincrasia de qualquer das personagens, porque essa está maravilhosamente completa na novela - mas a anedota que elas viveram[184].

Se, por um lado, sabemos que o realizador não 'mexeu' deliberadamente nos traços individuais, principalmente os psicológicos, como afirmou, resta então saber se os episódios que considerou ter alterado, ainda que ligeiramente, ou mesmo aqueles que introduziu de novo, reiteram os traços pertinentes que individualizam cada uma das personagens, reforçando a sua caracterização. Acreditamos que as

[184] «Carta ao Editor», *Op. Cit*., p. 17.

personagens principais perderam densidade psicológica, principalmente Margarida e Daniel, uma vez que Clara já goza, neste filme, de um protagonismo quase equiparável ao da irmã, por todas as razões já invocadas

Nas escolhas cinematográficas que o realizador empreendeu, nem sempre serviram, do nosso ponto de vista, as alterações introduzidas para reforçar a existência de determinados traços na composição do retrato dos protagonistas. Este é um dos motivos por que faz falta no filme a sequência da infância, a qual define de forma clara os antecedentes temperamentais e condições de vida em que decorreu um importante período de suas vidas, contribuindo para construir, de forma mais consistente, o seu retrato psicológico. É por ser mais descaracterizado, relativamente à personagem do filme mudo, que o Daniel de Paiva Raposo pode também ser visto como uma personagem menos antipática, porque é afinal também mais comum e banal. Não lhe conhecemos efectivamente os antecedentes que explicam a inconstância do seu comportamento. Lembramos que o narrador do romance referiu por diversas vezes que as atitudes do rapaz ficavam a dever-se, em parte, à imaginação fértil que possuía, aspecto que serve de atenuante por assim dizer no julgamento que eventualmente sejamos levados a fazer dele.

A incompatibilidade, que em certa medida experimentamos relativamente ao Daniel de Artur Duarte, pode residir no facto de termos sido confrontados com os seus afectos em criança, ou seja, com a amizade verdadeira e genuína que o ligava à pequena pastora. É precisamente pelo esquecimento que vota a Margarida e pelos comportamentos que assume posteriormente com outras mulheres que somos levados a julgá-lo como uma figura de carácter duvidoso.

No momento em que Daniel vai visitar Álvaro, episódio que os dois filmes retratam, podemos confrontar a atitude cínica e dissimulada que caracteriza a personagem que Artur Duarte interpreta, visível nos olhares que lança a Clara, no 'diálogo' que com ela mantém e em todos os gestos que traem as suas intenções. Na adaptação sonora podemos perceber que a conversa entre ambos decorre normalmente, sem malícia nem perversidade, muito embora no momento em que observava o doente, Daniel não desviasse o olhar da rapariga, aspecto este que a câmara capta durante alguns instantes, através do plano aproximado do rosto de Álvaro, que fita insistentemente Daniel, mostrando, através de um simples olhar, ter percebido tudo o que se passava. Este é um dos momentos em que Álvaro é instituído no 'filtro' da narrativa, impondo-se a sua percepção dos acontecimentos e sendo o espectador levado a 'ver com ele'.

O Daniel da narrativa sonora comporta-se de forma mais comedida, comparativamente ao seu homólogo, na fita de Mariaud. A intensidade com que faz a corte a Clara vai-se construindo progressivamente nesta adaptação sonora, diferentemente do que sucedia na versão anterior, em que neste momento ela enfrentava já sérias dificuldades para fugir às tentativas de aproximação do rapaz.

O protagonismo de Daniel é revelado na fita de L. de Barros quando chega à aldeia, através da atenção que a narrativa lhe dispensa, filmando-o a sós. O *travelling* por debaixo das árvores, com o céu em contra-luz, imagem algo romântica, que prepara a apresentação da figura em causa, constitui-se num quadro que, na nossa perspectiva, denuncia a preocupação plástica que orienta o filme, como já o dissemos. A imagem corta em seguida para o plano médio de um cavaleiro, com o respectivo guia e um animal que transporta a bagagem, aparentemente volumosa, sugerindo assim o regresso definitivo do mesmo viajante. Seguidamente, o plano aproximado da personagem mostra o espanto

que experimenta e que deveria confirmar o não reconhecimento dos locais por onde passa. Esta impressão é corroborada pela exclamação, em tom distraído, que logo em seguida se faz ouvir, confessando abertamente não se lembrar daqueles lugares.

Existe neste momento um artifício a que a narrativa cinemática recorre e que serve para criar em torno da figura de Daniel algum *suspense*. Depois de a câmara deixar o rapaz já próximo da aldeia, a imagem corta para o plano de pormenor das patas de um cavalo, que trota pelas ruas da pequena povoação, induzindo o espectador a pensar que se trata do jovem médico, que aí chegou finalmente. No entanto, a imagem que aparece diante do espectador é o plano médio da figura de João Semana, sob um grande chapéu de sol - a exacta ilustração da aguarela de Roque Gameiro.

É no episódio da desfolhada que Daniel é caracterizado, uma vez mais, como um intruso relativamente ao espaço aldeão circundante. A câmara começa por captar em plano conjunto imagens de um cenário rústico e campestre. Encontra-se afastada ainda do local onde vai decorrer a acção. O *travelling* lento que executa mostra que se aproxima do objecto que pretende mostrar/ descrever e que percebemos ser o grupo de figuras ali reunido num círculo. Este é um dos momentos em que a câmara se comporta como se de um observador atento se tratasse. A imagem corta então para Clara, e logo em seguida para Pedro, como se a própria narração pretendesse lembrar, pela alternância que faz dos quadros, que o destino daquelas personagens vai encontrar-se, num futuro próximo, ou seja, no casamento, à boa maneira dinisiana. Ao mesmo tempo, a montagem paralela reforça, através do confronto directo de imagens, a sintonia em que Clara e Pedro se encontram relativamente à vida do campo e aos hábitos rurais. A câmara afasta-se, então do centro do terreiro, num *travelling* para trás, prosseguindo a sua trajectória

'descritiva', para ir ao encontro de uma figura que se encontra na periferia do círculo. Note-se a simbologia do círculo, o qual se encontra fechado para Daniel, aspecto que, segundo acreditamos, torna esta imagem particularmente significativa. Seguidamente, é sob a focalização do rapaz que são percepcionados os acontecimentos. É com grande enlevo que o vemos escutar Clara que canta alegremente, como é seu hábito.

A montagem paralela a que obedecem os planos seguintes é bem ilustrativa do poder de sugestão da linguagem cinematográfica. Assim, após o plano médio de Clara, a imagem corta para Pedro, que olha a noiva com ar ingénuo e embevecido. Seguidamente, a câmara foca Daniel, em plano mais afastado, o qual fixa o olhar demorada e insistentemente em Clara. Segue-se um plano conjunto do grupo reunido no terreiro, e só então a câmara vai percorrer, num movimento de panorâmica, todos os elementos presentes, detendo-se em cada um, como se simulasse desta forma apresentá-los.

Tal como acontecia no romance e posteriormente no filme mudo, é José das Dornas quem pede um lugar para o filho no meio dos presentes; e é também Clara quem lhe concede esse lugar perto de si. Podemos inclusivamente ouvir Daniel, que confessa à rapariga, em tom de gracejo, que as outras mulheres parecem ter medo dele. A imagem corta para Pedro, que observa os dois, e depois novamente para o casal, mostrando Clara bastante divertida a ensinar Daniel a desfolhar as espigas de milho. No entanto, quando o jovem médico beija a futura cunhada, sob pretexto de cumprir o ritual do 'milho-rei', Pedro não se apercebe de nada; antes pelo contrário, vai buscar o acordeão, mostrando com semelhante gesto que a festa continua. A câmara filma então em ‘picado’ o terreiro onde todos dançam, mostrando depois um plano de Daniel, Clara e Pedro, que dançam igualmente. O ângulo de filmagem escolhido serve para reforçar o sentimento de mal-estar e de

constrangimento que se apodera da rapariga, como se nesse momento a alegria da festa a tivesse abandonado. A situação piora quando os pares, que dançam o «Vira», trocam e Clara fica frente a frente com Daniel. Levando o braço à testa, simulando uma tontura, pede finalmente para ir para casa, não chegando na verdade a desmaiar. Podemos, pois, constatar que o tratamento do final da sequência da desfolhada é consideravelmente mais verosímil, relativamente às escolhas cinematográficas de M. Mariaud.

O outro episódio em que Pedro, Daniel e Clara voltam a aparecer juntos é marcado com o sentido de festa e de alegria. As imagens da vindima parecem sugerir que cantar e namorar são como que sinónimos nestes momentos de festa e de pitoresco rural. Este é um episódio, tal como sabemos, que o filme de L. de Barros recriou. A câmara mostra Daniel e a rapariga, constantemente juntos, por oposição a Pedro, que participa mais directamente da azáfama da vindima. A atitude que manifesta em relação à noiva não mudou, conforme revelam as imagens: o enlevo e a ingenuidade com que a observa denunciam que vive a presente situação, que é de perigo, inadvertidamente.

A narração corrobora o comportamento de Daniel, reforçando os atributos do seu carácter, na cena da fonte, que aliás pouco difere da sua homóloga na fita muda. Insistindo nos seus sentimentos, o rapaz mostra não estar disposto a desistir dos seus intentos. Também no encontro nocturno, que tem lugar no quintal das raparigas, reafirma os seus propósitos, não havendo quaisquer sinais de arrependimento visível. Lembramos que, no romance e também na fita de Mariaud, este encontro é solicitado para que possa reabilitar a sua imagem, diante da rapariga, o que mostra algum arrependimento e intenção de regeneração. Sabemos através do narrador da ficção romanesca e também através das legendas do filme silencioso que foram as circunstâncias especiais em que se deu

o encontro que tomaram conta da imaginação de Daniel, levando-o a comportar-se de uma forma que não era aquela que inicialmente previra ou aparentemente desejara.

Os sinais de arrependimento que manifesta são, pela primeira vez em toda a narrativa, perceptíveis na cena em que é tratada a intenção de suicídio do rapaz. É a partir deste momento que começa, neste filme, o processo de transformação da personagem. A câmara foca uma figura que se encontra no alto de um penhasco, sozinha, enquadrando-a inicialmente num plano afastado. Repare-se que, diferentemente do que acontece no filme mudo, que segue o romance com bastante fidelidade, o cenário não é mais o da velha ponte romana, a mesma que presenciou a saída de Daniel da aldeia, ainda criança. A narração procede de forma a criar algum *suspense* em torno daquela figura, que ainda não foi identificada. Antes de podermos saber de quem efectivamente se trata, a câmara percorre um caminho de terra, focando em determinada altura um chapéu e uma capa, que se encontram caídos no chão, como se fossem sinais destinados a conduzir a câmara, enquanto observador invisível, até ao objecto pretendido. A imagem corta para um plano médio da referida figura, enquadrada de costas, que já podemos perceber ser Daniel. Segue-se um plano pormenor, a câmara enquadrando alguém que se aproxima por de trás do rapaz, dos joelhos para baixo, não mostrando de quem se trata, de modo a criar expectativa em torno da situação, que assim se insinua dramática. Só quando identificamos a voz que chama Daniel à razão, como sendo a do Padre, assegurando-lhe que o abatimento em que se encontra é a prova de que se arrependeu, podemos perceber que se trata do Reitor, o qual intervém, uma vez mais, no momento certo da acção. É também este que lhe relata o desenrolar dos acontecimentos, nomeadamente, que foi Margarida que se deixou tomar por culpada, para evitar complicações mais sérias. A confiança que

o padre deposita no carácter de Daniel, e que as suas palavras corroboram, ilustra, afinal, que não possui verdadeiramente má índole.

2.2.3.ii. - Tipos sociais e personagens secundárias

O convencionalismo temático e a estilização de certas personagens da ficção romanesca, como é o caso dos tipos sociais, facilitou de um modo geral a representação destas figuras nos filmes. O tipismo de que se revestem, os valores convencionais que subscrevem, os tiques e as manias que os identificam encontraram no ecrã e na linguagem cinematográfica um adequado meio de expressão. No caso do filme de L. de Barros, esta representação foi particularmente bem sucedida, sem esquecer o facto de que muitas dessas figuras foram interpretadas por actores dramáticos de nomeada, entre os quais se contam, apenas a título de exemplo, António Silva e Maria Matos. São precisamente os valores tradicionais que criam a "paróquia modelo" do Reitor de *As Pupilas*, ele próprio um "pastor modelo", para utilizar a expressão tão pertinente empregada por Matos-Cruz[185]. É o tipismo das figuras que corrobora o tipismo da aldeia. Neste sentido, julgamos, portanto, que são os tipos sociais as figuras que a presente ficção cinematográfica melhor retrata.

O brilho de que se revestem as fugazes intervenções de um João da Esquina ou de uma senhora Joana são efectivamente ímpares, se tivermos em conta o seu grau fraco de participação na história, para já não mencionarmos a excelente interpretação, a que actores como Maria Matos e António Silva desde sempre nos habituaram. A caracterização de tais figuras é intensa, ainda que fugaz, adquirindo tonalidades muito próprias. Já foi inclusivamente afirmado que este filme vale pelas suas

[185] J. Matos Cruz, J. Antunes, «A Paróquia Portuguesa», In *Op. Cit.,* p. 51.

interpretações, pelas rábulas magníficas que lhes foram confiadas[186]. A opinião da crítica cinéfila é, pois, consensual quanto ao facto de o convencionalismo da interpretação se esbater nas actuações de A. Silva, de M. Matos ou ainda de Lino Ferreira, a quem coube o papel de João Semana.

O Reitor

Leitão de Barros preferiu deliberadamente, para o papel de Reitor, uma figura mais nova e menos trôpega, do que a inicialmente construída pela ficção literária, capaz de todo o esforço físico que a função de pastor naquela comunidade, ainda que pequena, exigia.

Na decisão de Leitão de Barros pesou, segundo cremos, o conhecimento que teve do filme de Maurice Mariaud e, portanto, do desempenho do velho Padre interpretado por Eduardo Brasão. Tendo *As Pupilas* de 1922 funcionado como um documento de análise importante, como sabemos que funcionou, para a adaptação que pretendia fazer do mesmo romance, é aceitável que tenha procurado solucionar os aspectos que naquele filme lhe pareceram menos verosímeis. A cena, já aqui referida de passagem, em que presenciamos a perseguição do velho padre ao pequenito e veloz Daniel, na evocação que Mariaud fez da cena da infância, afigurou-se algo inverosímil na perspectiva de L. de Barros. Por isso escolheu deliberadamente

> [...]um Reitor mais novo, [...] válido e firme, [...] sem a cabeleira branca de largos anéis, [...] seco e até um pouco duro de expressão, [...] Preferi sinceramente um actor [...] simpático ao público, e não um declamador, [...] cujos discursos deixariam os meus espectadores indiferentes à sua intervenção já de si inevitavelmente teatral[187].

[186] Cf. J. Bénard da Costa, *Histórias do cinema*, p. 59.

[187] «Carta ao Editor», *Op. Cit.*, p. 15.

No traçado desta figura, o realizador procurou acentuar, tal como o fizera já a ficção literária e posteriormente o filme mudo, o seu ascendente considerável sobre a vida da pequena comunidade aldeã e dos seus habitantes, a respeitabilidade que todos lhe reconheciam, tornando-o, por conseguinte, a autoridade máxima em questões de natureza moral. Por isso, a figura é na verdade a do 'pastor modelo', que actua numa paróquia, que também não podia deixar de ser menos modelar. A comunidade rural rege-se, quer no romance, quer nos dois filmes, segundo os padrões éticos da sua moral sólida. Curiosamente, uma das cenas em que esse ascendente do padre sobre os seus paroquianos é mais notório não figura entre os episódios recriados por L. de Barros. Pensamos concretamente na cena da taberna, em que a intervenção do padre é justificada pela alocução extremamente moralista que profere, levando todos aqueles que ali se reuniam a abandonar o local onde tão animadamente se encontravam.

Se é verdade, como admitiu Lopes Ribeiro, que existem na fita de L. de Barros episódios secundários, apenas tenuamente ligados à intriga principal, podemos afirmar que esses episódios, só aparentemente insignificantes, representam a oportunidade que o realizador encontrou para chamar determinadas figuras de menor relevo à cena, mesmo sendo fraca a sua intervenção na história. As referidas cenas - que por vezes não passam de um simples plano - servem para sugerir e de alguma forma compor, tanto quanto possível, a vida dessas personagens, as suas rotinas e também os seus temperamentos, com os tiques e hábitos que as individualizam.

Perdendo-se o sentido desses pequenos episódios, às vezes, é certo, deficientemente relacionados com as figuras que deveriam ajudar a construir, ou até mesmo com o fio condutor da acção, essas figuras resultam mais empobrecidas. É o que sucede com o tipo do Reitor, mas

principalmente com o lavrador José das Dornas e também com João Semana, tipos consideravelmente ainda mais apagados, relativamente ao espaço que a ficção romanesca lhes havia inicialmente concedido.

Sucede por vezes que o aparecimento em cena de algumas destas figuras não chega a justificar-se, de tão tenuamente que participam no desenrolar dos acontecimentos. Existe também o caso de figuras secundárias, representadas no romance, mas que nem chegam a ser recriadas neste filme, como é o caso do sacristão. Lembramos que foi o próprio realizador quem reafirmou que não concebia a existência na tela de personagens, que não participassem directamente na intriga, como já anteriormente referimos.

Mesmo assim, de todos os tipos sociais, o Reitor é aquele que aparece maior número de vezes, aspecto que contribui para reforçar o relevo que assume, não só no âmbito do espaço comunitário da ficção, como também no seio do grupo de figuras típicas que a narração cinemática recriou. Neste filme a sua presença é diversas vezes sugerida através do plano simbólico de uma sombra, que reforça a ideia de que se encontra sempre vigilante, como 'pastor modelo' que afinal representa ser. É como sombra que o vemos aproximar-se de Margarida, quando esta é apresentada inicialmente, corroborando assim o sentimento de protecção que manifesta perante a sua pupila. No momento em que surpreende Clara conversando da janela com Daniel, na manhã seguinte à da desfolhada, é novamente o plano da sombra que antecede o aparecimento da figura do Padre. O mesmo se passa quando Pedro suspeita que Daniel o traiu, encontrando-se secretamente com Clara. Devemos lembrar que este é outro momento que o filme recria inteiramente, uma vez que sabemos que tanto na ficção romanesca, como na versão muda de *As Pupilas,* o padre não presenciou os

acontecimentos em causa, sendo-lhe contada a história, no dia seguinte, por terceiros.

A intervenção enérgica que protagoniza na cena da fonte, perante Clara e Daniel, foi bastante bem conseguida do nosso ponto de vista, em parte graças ao diálogo vivo e duro que mantém com Daniel, em que quase lhe corta a palavra, mostrando não querer ouvir as desculpas do rapaz. A imagem do Padre, filmada em contra picado, transmite adequadamente a modalidade do poder. Ele domina efectivamente toda a situação (e muitas outras também), impondo-se e não deixando ao jovem médico outra opção senão a de se retirar. Diferentemente do que acontecia no romance e, à imagem deste, no filme mudo, João Semana não é chamado a intervir neste episódio, tendo o realizador justificado a escolha feita na carta-prefácio, a que temos vindo a fazer referência.

João Semana

O médico da aldeia é, pela primeira vez, introduzido no diálogo travado entre o Reitor e Joana, em que referem, com destaque particular, a dedicação de João Semana à profissão e o trabalho que todos os dias e incansavelmente o absorve. Esta é outra das cenas que, do nosso ponto de vista, parece estar ali apenas para poder dar algum destaque ao médico, referindo-o, já que é muito discreta a sua participação na história, como sabemos. Encontrando-se a narração ainda no princípio, como na verdade sucede, quando o encontro entre as duas figuras, acima mencionadas, se realiza, parece-nos que não se justificava a referência a uma personagem que não tem participação activa no desenrolar dos acontecimentos, cuja presença em cena e respectiva apresentação não é por conseguinte indispensável. Percebemos que o facto de se falar sobre a figura em causa é uma forma de justificar a sua presença na narrativa, mesmo apagada, e também um tributo prestado pelas outras figuras da

diegese, que reconhecem em João Semana uma personalidade de respeito no pequeno meio rural. Digamos que o relevo que o médico adquire na narrativa é um reflexo da consideração que manifestam por ele outros habitantes, igualmente respeitáveis, da aldeia.

Trata-se de uma figura patriarcal, tal como a do Reitor e a de José das Dornas, ainda que a sua presença, tal como a deste último se insinue de forma muito discreta neste filme. Segundo ainda o realizador, a figura do médico de aldeia foi a única personagem de Júlio Dinis que ficou verdadeiramente na tradição nacional, facto para o qual contribuiu a existência das aguarelas de Roque Gameiro, como já aqui referimos, razão por que a narração também não podia deixar de a representar.

A imagem caricata que introduz a figura do médico no universo diegético, embora seja descritiva, no sentido em que apresenta João Semana, dando-nos de imediato o seu retrato físico, mostra-o, por outro lado, em pleno cumprimento do dever profissional, dando consultas mesmo em cima da sua montada, no regresso a casa, depois do que supomos ter sido um dia de trabalho intenso sob um calor tórrido, a avaliar pelo rosto verdadeiramente congestionado que apresenta e que a câmara foca, durante breves instantes.

Quanto às anedotas acerca dos padres, que serviam no filme mudo para caracterizar a veia anticlerical de João Semana, neste filme, embora existam de forma muito mais comedida, a sua importância foi consideravelmente reduzida, ficando apenas uma ou outra resposta mais provocatória dada ao Reitor, como registo dessa postura anticlerical. De acordo com L. de Barros, essas notas de intenção humorística foram escritas pelo próprio actor Lino Ferreira.

A consciência que teve da dimensão cinemática da figura de João Semana pode rever-se uma vez mais nas palavras do realizador:

> Nos poucos metros em que ficou fixada a fisionomia do velho médico de aldeia - forçosamente incompleta - Lino Ferreira, com a sua bela máscara,

> e os seus recursos de actor, transmitiu-nos uma figura humana e bem portuguesa. A colaboração dos seus chistes que ele próprio escreveu deram duplo interesse e personalidade perfeita ao seu trabalho[188].

Relativamente à cena que retrata a aparição da personagem junto da fonte, o realizador explicou, em outro depoimento[189], a razão por que não podia faze-la aparecer no filme, reduzindo simplesmente para duas vezes o número total das intervenções do clínico. Lembramos ainda que, na óptica do realizador, as personagens fílmicas são "a projecção plástica rigorosa dos descritivos literários", salvaguardando o pormenor da idade do Reitor e de João Semana, os quais são no filme, como já assinalámos, francamente mais novos do que na ficção literária.

Reconhecendo a participação discreta da personagem em causa, é o próprio realizador que comenta o seu desempenho na ficção literária:

> Sente-se mesmo, no seu aparecimento extemporâneo na cena da Fonte, que Júlio Dinis a 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. Apenas por transigência [...] se faz referência no filme à personagem do simpático tipo do médico de aldeia[190].

Muito embora a personagem 'deslize' apenas pelas ruas da aldeia, dirigindo-se a todos os que o procuram, ela é uma presença forte nesses momentos pelo estatuto social que a narração lhe confere. L. de Barros escrevia, sensivelmente por altura da estreia do filme, que «João Semana era por si um filme. Será por si um filme, quando alguém quiser estudar, para esta figura imorredoura, uma história que ela possa viver»[191].

---

[188] L. de Barros, «Documentos para a história do cinema português - *As Pupilas do Senhor Reitor*», *Celulóide*, nr. 32, Agosto de 1960, p. 4.

[189] «Carta ao Editor», *Op.Cit*., p 15.

[190] *Idem*, p. 15.

[191] *Idem*, p. 16.

Aceitando o facto de a intervenção da referida personagem na história ser apagada, é natural que não possamos rever tão nitidamente nesta narrativa cinemática a oposição entre Daniel, representante da nova medicina e ele próprio, João Semana, cuja sabedoria assenta nos largos anos de experiência na profissão. Este é um aspecto para o qual o romance chama por diversas vezes a atenção e que o filme de Mariaud, tanto quanto possível, procurou também destacar. É igualmente compreensível, de acordo com as razões invocadas, que a narração de L. de Barros não tenha podido retratar também convenientemente a amizade que unia o médico ao Reitor, e que podemos estender ainda ao lavrador José das Dornas.

A sra. Joana

O plano em que é apresentada (trata-se, aliás, de um dos primeiros do filme), mostra a criada[192] de João Semana perfeitamente inserida no meio ambiente que a ficção lhe destina, cuidando de uns animais. Maria Matos é na realidade uma actriz de grande talento, provando-o não só no teatro, como ainda no cinema. Apesar do diálogo breve que trava com o Reitor, neste momento da narração, não pode o mesmo ser apreendido inteiramente porque, do nosso ponto de vista, faltam os planos que deveriam preparar a referida conversa, ou então, o

[192] A figura de Joana na versão muda de M. Mariaud é bastante mais apagada comparativamente à criação desta outra personagem da narrativa sonora. Devido à fraca intervenção na história, sem perder de vista que o papel que desempenha é já de si apagado (se não fosse a interpretação notável de Maria Matos), a Sra. Joana de Mariaud, cuja intervenção em cena se regista apenas duas vezes, ao longo de todo o filme, passa portanto desapercebidamente, sendo este o motivo principal por que não a referimos na abordagem que fizemos com mais pormenor. Devemos ainda acrescentar que a versão silenciosa não representou a cena em que ela se encontra na loja do tendeiro e enfrenta as más línguas da terra, incarnadas fundamentalmente no tipo da beata, a figura que se opõe à da criada de João Semana. À semelhança do que acontecia no romance, este episódio reveste-se de importância considerável para o correcto dimensionamento humano da figura em causa, completando definitivamente a sua constituição.

mesmo plano talvez devesse ter sido introduzido na narrativa um pouco mais adiante, uma vez que estamos por assim dizer precisamente no princípio do filme. Podemos contudo perceber que as palavras proferidas por Joana têm outro alcance, que não o significado a que imediatamente se reportam. Todavia, como a narração ainda mal apresentou Daniel e Margarida, não é possível entender que tenham um significado simbólico, ou seja, quando fala dos patos e do seu acasalamento, Joana tem, sobretudo, em mente o par Daniel - Margarida, por cujo enlace faz votos.

A referida troca de impressões faria bastante mais sentido se fosse transferida para depois da apresentação de Margarida e de Daniel, depois de decorridos já alguns acontecimentos, para percebermos que o empenho de Joana em juntar aquelas duas personagens não era de todo infundado. O mesmo assunto é retomado bastante mais tarde e novamente em diálogo travado com Margarida. Do nosso ponto de vista, estas cenas estão de tal modo desligadas do fio condutor da acção que nos parece quase impossível o espectador comum conseguir percebê-las correctamente.

Em todas as intervenções Joana aparece como uma figura muito terra-a-terra e com um sentido prático da vida muito perspicaz. Os conselhos que dá a Margarida, pouco antes da realização do casamento da irmã, denunciam bom senso, a par de sabedoria popular. O papel que assume de mulher mais velha e experiente, nas breves lições da vida que, em poucos segundos, ali dá à rapariga, remetem para o traçado realista que esta figura assumiu no filme de L. de Barros. A câmara vem encontrar ambas, no quintal das raparigas, no momento em que Joana oferece a Margarida um pequeno pinto e se prepara para atar o ramo da noiva. A simbologia do primeiro gesto torna-se particularmente significativa naquele momento em que falam de casamento, e Joana, mais concretamente, em procriação.

A narração corrobora a lealdade e a dedicação de Joana, com relação ao médico João Semana, no episódio que trata o reencontro desta com Daniel. A desconfiança inicial que caracteriza a atitude que toma relativamente ao rapaz, e que é afinal a mesma que a ficção romanesca retrata, mostrando-a mais reservada e distante do que na realidade é, tal é o tom em que o diálogo decorre, fica a dever-se ao facto de pensar que o rapaz vem substituir o lugar durante tantos anos preenchido apenas por João Semana. Apercebendo-se, durante a conversa, que as suas suspeitas são infundadas, o comportamento da criada muda radicalmente, passando então a referir alguns momentos da infância que denunciavam a traquinice do rapaz.

A caracterização de Joana resulta ainda do contraste que a narração estabelece com a figura da beata, cujas atitudes e comportamentos são totalmente diferentes dos seus. Os antagonismos profundos que as caracterizam são tanto mais evidentes quanto a beata e a criada contracenam normalmente juntas, chocando a presença simultânea de ambas precisamente pelos contrastes que evidencia. Assim, por exemplo, encontrando-se as duas, neste filme, na festa da desfolhada, reagem de forma totalmente antagónica ao abraço que Pedro dá à sua noiva. Perante o olhar aprovador e satisfeito de Joana, que a câmara enquadra em plano aproximado durante alguns instantes, a imagem corta para a figura da beata, a qual perante semelhante demonstração de afecto de Pedro, nada mais faz do que benzer-se repetidas vezes, como se o que acabava de presenciar fosse um sinal diabólico.

As relações de amizade que Joana mantém com as duas pupilas, e particularmente com Margarida, são representadas na cena em que a primeira enfrenta a beata, com agressividade e sem rodeios, na loja do tendeiro, quando esta se preparava para ofender a honra da rapariga,

culpando-a dos acontecimentos que, segundo ela, a pupila mais velha protagonizara no quintal de sua casa, com Daniel. Durante este episódio a câmara comporta-se, uma vez mais, como se fosse um observador invisível, que presencia o desenrolar dos acontecimentos. Começa a referida cena por ser filmada em ‘picado’: o plano do balcão da loja, o casal Esquina, duas freguesas, entre as quais se encontram a beata e a Sra. Joana. O ângulo de filmagem sugere, do nosso ponto de vista, a supremacia e, de certa forma, a omnisciência do 'olhar' da câmara-narrador. Após um deslocamento, esta vai procurar, na base das escadas, o barbeiro e a filha do tendeiro, que parecem estar a dar-se muito bem, a avaliar pelas próprias imagens. A montagem paralela de planos reforça a intencionalidade das palavras de Joana. Assim, afim de interromper as más-línguas, afirma em voz alta «Melhor é que cada um olhe por si!», instante em que a imagem corta para o casal, sentado no fundo das escadas, como que insinuando que é a M.ª Francisca, e não Margarida, quem tem pouco juízo. A forma violenta como se dirige à beata, acusando-a da vida falsa que leva, torna este solilóquio de Joana muito sentido, ao mesmo tempo que exemplifica um momento da interpretação, que nada tem a ver com o convencionalismo e a teatralidade, que atrás mencionávamos.

José das Dornas

Tal como Joaquim Almada, também Carlos Oliveira era um profissional do teatro. A figura que este actor interpreta tem, à semelhança do que sucedia com João Semana, participação fraca na intriga, pelo que o seu apagamento neste filme se torna bastante mais evidente, comparativamente à posição que ocupava no romance ou mesmo na adaptação muda de M. Mariaud. O número de cenas em que aparece foi assim francamente reduzido, perdendo-se de algum modo a

dimensão social da figura e a posição de destaque e de respeitabilidade de que goza no meio aldeão, tal como o narrador do romance começa por assegurar ao leitor.

Não existe neste filme a cena que a narração de Mariaud fez representar, com alguma comicidade, que consiste na visita que José das Dornas faz ao tendeiro sob o pretexto, apenas, de lhe comunicar o regresso do jovem médico recém formado e assim dar também largas à sua vaidade de pai. Em consequência, as novas teorias que Daniel defende, e que tornam a medicina um ramo específico do saber científico e académico, não chegam, neste filme, a ser divulgadas, pelo que se perde a oposição demarcada entre o representante desta visão moderna da medicina e da ciência e o empirismo de João Semana. Esta é também a razão por que não está suficientemente clara, na presente narração cinemática, a desconfiança do tendeiro relativamente aos conhecimentos de Daniel e que a referida cena, em que o lavrador explica a João da Esquina que o homem descende do macaco, precisamente ilustra de forma até engraçada.

A narração vem encontrar o lavrador, pela primeira vez, no momento em que este traz na mão o bilhete que anuncia o regresso de Daniel, facto que comunica ao Padre, de forma visivelmente satisfeita. A amizade que o une aos filhos pode rever-se, parcialmente, na cena em que abre as portas da sua casa para comemorar a volta do filho, um exemplo, também, da hospitalidade aldeã.

Uma vez que no episódio do beija-mão a Margarida, que J. das Dornas protagonizou no romance e na fita silenciosa, o lavrador foi substituído pelo próprio Reitor, a sua intervenção ficou por conseguinte circunscrita a apenas uma cena representativa da dimensão da figura, que é a da visita que João da Esquina lhe fez, visando a já referida 'reparaçãozinha' em favor da filha. No entanto, o José das Dornas da

versão sonora é bastante menos intempestivo que o seu homónimo da adaptação muda. Na verdade, as reacções que tem, sendo mais comedidas, são também mais civilizadas, pelo que se perde a imagem do lavrador rústico, genuíno e por assim dizer de reacções espontâneas. A agressão entre ambos é nesta narrativa apenas verbal, e não física, como pretendem sugerir as imagens de *As Pupilas* mudas.

O ângulo de filmagem que capta José das Dornas em 'contra picado' no encontro com o tendeiro corrobora a posição de superioridade, do lavrador em todo este episódio, pois é ele quem efectivamente vai decidir qual a resolução a tomar, atendendo aos acontecimentos narrados por João da Esquina. O humor com que conduz a referida entrevista reitera a posição privilegiada que ocupa no desenrolar dos acontecimentos, a de quem não tem efectivamente nada a perder com tal encontro.

A família dos Esquinas

A homogeneidade da interpretação que caracteriza *As Pupilas*, foi já salvaguardada no caso dos actores que interpretaram figuras, as quais tornaram ainda mais carismáticas, como é o caso de António Silva, em João da Esquina, ou de Maria Matos, em a Sra. Joana. António Silva é, num papel por assim dizer insignificante, um grande actor de cinema, remetendo-nos, simultaneamente com Maria Matos, para a presença característica do humor no cinema português da época[193], emprestando aos filmes um aspecto positivo, quer por via dos diálogos, quer pelas próprias criações que certas figuras encarnaram, quando ridicularizam situações, costumes ou comportamentos típicos.

[193] S A, "Antes de correr as cortinas", *Invicta Cine,* nr. 228, 11 de Março de 1935, (número especial para garantia de título).

António Silva interpretou com bastante frequência um certo tipo de personagem, em que, segundo a crítica cinéfila generalizada, quase não chegou a precisar de representar, bastando-lhe para o efeito ser apenas ele próprio[194]. Por isso foi classificado como 'actor de presença'. Os diálogos, a postura, as expressões fisionómicas são verdadeiramente ímpares, tendo a interpretação da figura do tendeiro ficado certamente na memória de todos aqueles que viram o filme de Leitão de Barros, porque, como já foi afirmado com muita pertinência: «em António Silva o gesto é tudo»[195]. Não foi certamente por acaso que na adaptação a cores e em *cinemascope* de *As Pupilas*, realizada por Perdigão Queiroga, em 1960, o actor voltou a interpretar o mesmo tipo social, ao que tudo indica com a graça idêntica. Lamentavelmente não é hoje possível confirmá-lo directamente através do visionamento do filme, em virtude do mau estado de conservação em que se encontram as duas únicas cópias existentes do filme, hoje na posse da Cinemateca Portuguesa.

A narração ganha vivacidade nas cenas em que António Silva aparece. Reconheceu-o o próprio L. de Barros ao afirmar que o seu tendeiro fez rir todos aqueles que trabalhavam no estúdio, ficando-lhe ainda confiados os momentos mais portugueses da fita; revelava-se portanto uma 'criação certa' [196]. Ainda que sujeito a fugazes aparições,

---

[194] Considerem-se para o efeito «A Canção de Lisboa», (1942), de Cottinelli Telmo, uma comédia musical que trouxe, na opinião de Alves Costa, o actor para o cinema, contracenando com Beatriz Costa e Vasco Santana, entre outros; ou ainda «O Pai Tirano», (1941) de A. Lopes Ribeiro e «O Pátio das Cantigas» (1942) de Francisco Ribeiro, para citar apenas algumas de entre essas comédias musicais mais populares.

[195] Manuel Cintra Ferreira, *O Costa do Castelo*, realizado por Artur Duarte, (1943), [Folha da Cinemateca] afirma que não é em *As Pupilas* de L. de Barros que mais se evidencia a faceta de 'actor de presença' de A. Silva, já que não se trata de comédia propriamente dita. É como figura oportunista, típica dos bairros lisboetas mais antigos - o 'Homem das Arábias', termo empregado por outra personagem que com quem contracena no filme -, que o actor melhor se destaca.

[196] Leitão de Barros, «Documentos para a história do cinema - *As Pupilas do senhor Reitor*», *Celulóide*, nr. 32, Agosto de 1960, p. 4.

elas ficam pois na memória do espectador, pela graça e desenvoltura que caracteriza a sua interpretação.

Logo na primeira visita que faz a esta família, torna-se óbvio o interesse que a Sra. Teresa e o marido demonstram por Daniel. Devemos acrescentar que, neste filme, a posição da mulher do tendeiro demarca-se da dos restantes membros deste agregado familiar. É ela quem de facto aparece como a 'cabeça de casal', a figura forte e decidida, que toma todas as iniciativas, incentivando inclusivamente a filha e o marido a serem mais vivos e expeditos. O seu sentido prático torna-a uma mulher interesseira e oportunista, que não olha a meios para conseguir os fins. O diálogo vivo e realista que marido e mulher travam, aliás, tal como no romance, torna-se um dos bons momentos da interpretação desta fita. O acerto das falas de um e de outro deve ser aqui assinalado, tanto mais que se trata de um diálogo entrecortado de meias frases, facto que permite também antever o entendimento perfeito entre ambos, regendo-se pelos mesmos valores, ou seja, o interesse e o oportunismo. O plano aproximado que a narração dá do casal no momento em que conversam mostra simbolicamente a expressão de duas fisionomias que se complementam, o que traduz o empenhamento forte de ambos neste conluio.

O cómico da situação resulta do facto de João da Esquina assegurar ao médico que se sente mal, enquanto este o examina, apesar da aparência excelente que mostra, como se pretendesse também retê-lo durante algum tempo com semelhante queixa. O comportamento que manifesta parece obedecer a um plano previamente traçado por ele e pela mulher. Pelo menos é o que as imagens sugerem: a câmara foca a sra. Teresa, que sobe as escadas sorrateiramente para ir chamar a filha. A imagem corta para o pormenor de um pote de creme para branquear a pele, e, logo em seguida, para a M.ª. Francisca, que só aparece todavia

alguns instantes depois. O retrato físico com que somos de imediato confrontados é o de uma rapariga, com aspecto fútil e afectado, vestida e penteada com muito cuidado. A falta de vivacidade e de discernimento que a caracterizam, agravadas pela inércia e pela ociosidade em que vive, são corroboradas pelas palavras que a mãe lhe dirige, chamando-a 'atadiça' e pela própria expressão apatetada que traz sempre estampada no rosto. Devemos acrescentar que Maria Castelar, no papel de Ma. Francisca, impressionou de modo geral a crítica pelo talento e fotogenia revelados.

A câmara volta então à loja, no andar em baixo, onde decorre ainda a consulta do tendeiro, no momento preciso em que Daniel, muito seriamente, o aconselha a tomar arsénico, o 'mata-ratos', que João da Esquina rapidamente identifica em virtude do ofício que exerce. A perplexidade do tendeiro aumenta proporcionalmente à medida que o diálogo decorre, tal como as imagens vão mostrando. A fisionomia extremamente expressiva de António Silva reforça o cómico de situação no momento em causa. A montagem paralela vai alternando as imagens de João da Esquina com planos de Daniel, que intimamente mostra estar a divertir-se com a incredulidade do tendeiro, o qual acaba por afirmar de forma categórica, que não tomará venenos. A imagem corta para a sra. Teresa, em ‘contra picado’, que do alto das escadas, de onde percebemos que escutou a conversa, insiste para que o marido o faça. A narração reitera assim o carácter pragmático e interesseiro da mulher do tendeiro, a qual não hesita mesmo em sacrificar a saúde do marido para conquistar as simpatias de Daniel.

Quando chega a vez de a M.ª Francisca ser observada, o comportamento patético que manifesta e as confissões que faz ao médico, tais como desconhecer a razão por que suspira, ou porque se sente entediada, corroboram a sua tolice, provocada pela ociosidade da

existência que leva. O plano pormenor em que se encontra de boca aberta, deixando-se observar pelo médico, parece-nos bem conseguido, a par do enquadramento escolhido para mostrar a imagem do médico e da doente, que é projectada no pano que a rapariga bordava, sendo o espectador confrontado com duas sombras que estão fisicamente bastante próximas uma da outra. Esta é a forma como a narração sugere a intimidade gerada entre ambos, para em seguida sermos confrontados com o plano médio do casal em baixo, à escuta, procurando satisfazer a sua curiosidade. A imagem corta, desta vez, para o casal mais novo e podemos então ouvir Daniel que repreende simpaticamente a rapariga por esta ter vergonha de ser trigueira. Um primeiro plano do tendeiro e da mulher mostra que têm a satisfação estampada no rosto, pela forma como se apercebem que a consulta decorreu. A sua cumplicidade é confirmada num piscar de olhos, que a câmara capta durante breves instantes. Os dois planos curtos, que se seguem, ilustram, de forma objectiva, a intenção do casal em cativar Daniel. Assim, após a imagem em que vemos a Sra. Teresa mostrar ao rapaz os dotes da filha, dotes que uns panos bordados confirmam, a narração prossegue, com a introdução de nova cortina em diagonal, passando ao plano seguinte: o enquadramento de João da Esquina mostra que prepara, segundo as suas palavras, uma bebida especial para Daniel, a avaliar também pelo gesto de soprar o pó, que cobria a garrafa, a qual parecia destinar-se apenas a ocasiões especiais. Um fundido a negro vem indicar que esta sequência da visita de Daniel terminou, servindo ainda para assinalar o decurso de um período de tempo na história que antecede a ocorrência da cena seguinte[197].

Trata-se do encontro com o lavrador. É efectivamente cómica esta cena que retrata a entrevista do tendeiro com José das Dornas, por

[197] Veja-se a este propósito H. Agel, *Op. Cit.,* pp. 72 e segs.

intermédio de quem aquele pretende obter a 'reparaçãozinha' para a filha. João da Esquina apresenta-se em casa do lavrador, trajando com toda solenidade, conforme mostram as imagens. O ar grave e sério é reforçado quando recusa a bebida e a cadeira que o pai de Daniel lhe oferece. No entanto, o tendeiro vai perdendo a postura circunspecta, à medida que a conversa decorre, desfazendo-se a sua cerimónia inicial, permanecendo todavia sempre de pé, conforme lho exige a situação melindrosa. Na alocução que profere pode inclusivamente perceber-se um certo entusiasmo declamatório, propositado, como se desta forma pretendesse sugerir que era arrastado pela sua própria retórica. O tendeiro insiste em que Daniel anda a 'inquietar uma rapariga de juízo', sublinhando esta última palavra repetidas vezes, assinalando um momento cómico da narração. A ironia da situação decorre precisamente do facto de ser justamente aquela qualidade a que mais falta faz à M.ª Francisca, uma 'cabeça oca' na opinião do próprio Daniel. A resposta do lavrador serve também para reiterar a futilidade da rapariga, ao mesmo tempo que ilustra a opinião consensual que na aldeia manifestam a seu respeito.

A beata

Diz-nos L. de Barros que foi descobrir esta 'intérprete', Perpétua, na costureira do guarda - roupa. Impressionou-o a sua fotogenia e fisionomia admirável, pelo que simplesmente decidiu contratá-la[198]. Assim descoberta, por acaso, Perpétua revelou-se uma máscara perfeita para o cinema, muito embora o realizador tenha reconhecido que a transformação daquela mulher na beata Josefa foi difícil e trabalhosa:

> [...] sinceramente, estou ainda convencido que esta tortura valeu a pena sofrê-la, porque a Perpétua vai além da representação: é a vida -

[198] Aliás, já em *Maria do Mar*, Leitão de Barros havia feito a experiência de recorrer a esta estreante diante das câmaras, não tendo, segundo parece, mostrado arrepender-se.

completa, inconsciente, certa como se a espreitassem pela fechadura e não pela objectiva[199].

Apesar da fraca participação que tem na história, a narrativa constrói uma figura viva e caricata, com todos os excessos de beatice, de falsas crenças e de moralidade. A caracterização da beata resulta do confronto que a narração estabelece com a criada de João Semana. São numerosos os antagonismos entre ambas, sendo que quando colocados lado a lado ainda mais se evidenciam. No episódio da desfolhada, por exemplo, os comportamentos que manifestam perante a mesma ocorrência, ou seja, o abraço trocado entre Pedro e Clara, são totalmente opostos.

A presente narrativa sugere ainda a sua falsidade através da imagem simbólica (e depreciativa) de uma figura, que está normalmente encoberta na penumbra, simbolizando, ao que julgamos, a negritude do seu próprio fanatismo. A sombra que afecta a beata remete para dissimulação e disfarce, sendo a escuridão em que vive o resultado em que o fanatismo que professa a mergulha. Paradoxalmente, fazendo por não ser vista, a beata tudo vê, como quando observa sorrateiramente da janela de sua casa as movimentações que acontecem no pátio das irmãs. A montagem paralela da imagem da beata, alternando com o plano afastado de Margarida, o vulto que podemos perceber por detrás de outra janela, sugere desta forma que o acto de vigilância de ambas obedece a intenções e propósitos bem diversos e claramente definidos pelo temperamento que possuem.

[199] L de Barros, *Op. Cit*., p. 4. A propósito do actor Paiva Raposo, amador dramático, no papel de Daniel, o realizador confessou que foi aquele artista o que mais transformações teve de sofrer na adaptação à tela; para além de algumas modificações físicas, teve ainda que esquecer um pouco o seu entusiasmo declamatório, do qual todavia não conseguiu libertar-se completamente, aspecto de que a sua interpretação no filme se ressente.

O barbeiro

«O velho "Fígaro" de pente ao lado e rolinho frisado»[200] encarnou uma figura que foi deveras apreciada pelo público. Em A*s Pupilas* de Leitão de Barros ele acaba inclusivamente por casar com a filha do casal Esquina. O episódio foi inteiramente recriado pelo realizador, nada havendo no romance, como sabemos, que nos faça pensar que as duas personagens em causa acabariam por assumir semelhante compromisso. Devemos ainda acrescentar que se trata de uma figura que não faz parte do elenco de personagens da adaptação muda de M. Mariaud. A intervenção do barbeiro na fita de Leitão de Barros reveste-se de certo sentido cómico. A sua auto-estima é um aspecto que a narração destaca com particular ênfase, na cena em que também ele vem dar as boas-vindas ao novo médico.

O prestígio e a respeitabilidade de que o barbeiro goza no pequeno meio aldeão são ilustrados ainda nessa mesma intervenção. O facto de estar incluído, aliás, no grupo restrito das personalidades da terra, que vêm receber Daniel, no interior da própria casa paterna, serve para chamar a atenção sobre a figura, um pouco à semelhança do que verificámos também acontecer no romance. Mesmo o padre e o médico mostram considerá-lo muito respeitosamente, principalmente João Semana, que divide com o barbeiro algumas consultas e, como mostram as imagens, conhecimentos científicos também. Apenas Daniel se mostra renitente em aceitar a 'sabedoria' do barbeiro, devido à sua própria formação académica. Podemos considerar que foi esta a razão que o levou a ridicularizar publicamente aquele 'colega de contrabando', expressão com que o identificou próprio narrador do romance.

Os acessórios insubstituíveis, sobre os quais assenta a constituição do retrato físico do barbeiro de aldeia, são precisamente os

[200] *Idem*, p 4.

rolinhos frisados e o pente por cima da orelha. No entanto, estas características não são suficientes para que possamos identificá-lo logo como sendo o barbeiro da terra, quando aparece pela primeira vez para receber Daniel em casa de J. das Dornas, já que até ali não foi revelada, ainda, a sua identidade, o que só vem a acontecer durante a interpelação, algo ríspida, que Daniel lhe faz.

A caracterização do barbeiro é reforçada numa 'cena relâmpago', para utilizar a expressão algo depreciativa de Lopes Ribeiro, cuja finalidade não é possível destrinçar, já que tudo o que é mostrado, a par de meia dúzia de frases trocadas entre ele e a M.ª Francisca, é o seu comportamento despeitado, que posteriormente percebemos ficar a dever-se ao ciúme, ou seja, ao facto de a rapariga ainda se encontrar embevecida por Daniel, conforme podemos depreender pelo modo, aparentemente já conformado, como aceita a cor trigueira que fisicamente a caracteriza. Julgamos que o referido plano (nada mais é na verdade do que um simples plano), se encontra sequencialmente montado de modo incorrecto. O realizador pode nem sequer se ter apercebido do facto, uma vez que, nesta narrativa fílmica, o episódio não vem no seguimento de nenhum outro e que as personagens são ali introduzidas, sem qualquer ligação com acontecimentos anteriores, ou pelo menos recentes, na cronologia dos factos ficcionados.

O plano em causa mostra o barbeiro, que se aproxima da entrada da loja, chamando Francisca com um bater de palmas, ao que esta responde baixando da janela do seu quarto um cesto, que contém um pote do creme branqueador da pele. Podemos ouvi-la exclamar que já não vai precisar mais do referido produto, porque, segundo afirma, há quem diga na terra que a pele tostada lhe fica bem. Este breve episódio deveria entrar, segundo pensamos, antes do encontro travado entre o pai da rapariga e José das Dornas, pois foi apenas até essa altura que Daniel

visitou a filha do tendeiro. No momento em que este plano se encontra inserido na narrativa, isto é, depois da ocorrência da tentativa de suicídio de Daniel, já profundamente arrependido pelo comportamento manifestado relativamente a Clara, este episódio não faz, portanto, qualquer sentido.

O despeito do barbeiro comprova ainda este facto, pois o seu tom ligeiramente desabrido provém unicamente do ciúme profundo que sente de Daniel e da corte atrevida que faz à rapariga. Ora no momento presente da história sabemos que o rapaz já se desinteressou completamente da filha do tendeiro, estando todas as suas atenções concentradas na noiva do irmão. Esta terá sido mais uma 'partida', para usar a própria expressão empregada pelo realizador, que a pessoa responsável pela montagem lhe 'pregou'[201]. A cena vale apenas pelos fugazes momentos da interpretação caricata do barbeiro e pelos sinais de futilidade e de patetice que a rapariga continua a ostentar.

Sabemos que a ficção romanesca ficou enriquecida com a presença emblemática dos tipos sociais. Do facto apercebeu-se também L. de Barros. Retirá-los do filme, corresponderia a empobrecê-lo, do ponto de vista ilustrativo e a ignorar a importância que o próprio romancista lhes atribuiu em termos representacionais no universo social que recriou e que corrobora a intencionalidade mimética de toda a sua escrita ficcional.

Pedro

Relativamente à interpretação das personagens masculinas, o Pedro de Oliveira Martins resultou positivamente, segundo determinada crítica, apesar de mostrar; por vezes, um ar parado, fruto da sua

[201] L de Barros, «Simples bilhete a A. Lopes Ribeiro [...]», *Bandarra*, nr. 5, 13 de Abril de 1935, p. 6.

preocupação plástica na tela. Foi Leitão de Barros quem foi buscá-lo para o cinema, onde desempenhou aliás um papel de relevo, ainda no tempo do cinema silencioso, mais exactamente no filme *Maria do Mar*.

Nesta versão de *As Pupilas*, o irmão de Daniel desempenha também um papel secundário[202], à semelhança do que já acontecia no romance. Com efeito a narração não procede à sua apresentação, tratando-o a sós, à excepção de um único plano, como veremos. Pedro é apresentado em conjunto com Clara, na cena filmada em exteriores, no rio, aqui já referida de passagem. Tal facto serve para denotar determinada afinidade de hábitos e de modos de vida que verificamos existir entre ambos. No rio, à desgarrada com as lavadeiras e principalmente com Clara, as imagens introduzem a presença de uma figura alegre e trabalhadora.

O gosto que Pedro manifesta pela caça é retratado no plano pormenor (algo desarticulado, aliás, dos restantes que o enquadram) que mostra o cinto de um caçador, no qual se encontram penduradas diversas peças de caça. Só depois podemos ver a figura em plano médio, ficando por conseguinte identificado. A narração caracteriza, pois, num só plano, o grande entusiasmo que sente pela caça. Seguidamente, temos o plano conjunto dos dois irmãos. A câmara foca então um grupo de raparigas que se aproxima do lugar onde se encontram. A imagem enquadra-os em plano médio, mostrando Daniel que as corteja de imediato, fazendo justiça ao seu comportamento namoradeiro. Só então, como que envergonhadamente, Pedro exclama que se trata da sua rapariga,

[202] Pensamos que não se justifica uma referência específica à personagem de Álvaro, o velho mestre das irmãs, uma vez que a narrativa de L. de Barros lhe atribuiu pouca importância, para além não se tratar de uma figura típica. A narração revela-o muito discretamente, sendo a história da sua vida resumida em breves palavras por Joana, na visita que Daniel lhe faz. A idoneidade do doente, a par da sua dignidade, atributos que o caracterizam na ficção romanesca, bem como o filme de Mariaud, é também representada neste filme na cena em que Daniel vai visitar este pobre homem, o qual apesar de já gravemente doente, impõe a Daniel o respeito por Clara, à semelhança do que sucede no romance.

identificando Clara no meio do grupo. Esta atitude denuncia, ainda, a extrema simplicidade da personagem, que é tanto mais evidente quando contracena com o irmão, o que acontece quase todas as vezes que aparece em cena. A forma que Daniel encontra para desfazer o embaraço que referíamos (e que as imagens mostram ter sido apenas só de Pedro), é continuar a elogiar as raparigas, com aparente à vontade e sem qualquer sinal de constrangimento, reiterando um comportamento que é habitual nele. Este é outro aspecto que revela o antagonismo existente entre os dois irmãos.

No episódio da desfolhada, Pedro ocupa também um lugar secundário em relação ao irmão ou mesmo relativamente à noiva. A sua presença é discreta, passando a câmara por ele, como por qualquer dos restantes participantes da festa, à excepção de Clara e de Daniel. A narração chama a atenção para esta figura apenas no momento em que recebe o abraço de Clara, retribuindo-o afectuosamente, tal como mostram as imagens, durante breves instantes.

O único plano em que Pedro aparece a sós, ainda que brevemente, isto é, sem ser na companhia do irmão, nem da noiva, constitui outra 'cena relâmpago', talvez devido ao facto de também esta estar incorrectamente montada na sequência narrativa, como acreditamos que efectivamente acontece. Trata-se do momento em que a câmara corta bruscamente para a imagem de Pedro (ainda no decurso do episódio da vindima, uma vez que as imagens o mostram como sendo um dos homens que se encontram a pisar as uvas), o qual se dirige a um criado, informando-o de que é ele próprio quem vai assegurar, nessa mesma noite, a ronda à Quinta Nova. A informação prestada não faz sentido neste momento da história, do nosso ponto de vista, pois nada houve que explicasse ou justificasse anteriormente na narração a necessidade da referida ronda, para já não mencionar o facto de que o

espectador não poder sequer identificar o lugar que Pedro nomeia, o qual é referido pela primeira vez, sem qualquer outra explicação, e que absolutamente desconhece.

Esta vigília, que é na verdade protagonizada por Pedro, tal como sabemos que acontece no romance, ocorre na mesma noite em que vai realizar-se o último encontro entre Daniel e Clara, a pedido daquele. Só assim se justifica a sua presença naquele lugar, àquela hora, de forma a poder surpreender o irmão à saída do quintal das raparigas. No romance, o aviso que Pedro faz, de que vai vigiar a referida quinta, durante a noite, antecede precisamente a realização daquele encontro. Sabemos, ainda, no caso da ficção romanesca que a cena da fonte também já aconteceu, pelo que os acontecimentos obedecem a uma lógica narrativa, que não encontramos no filme, no momento em causa. Ainda que a narrativa cinematográfica tenha elidido intencionalmente (e por economia narrativa) os contratempos que Daniel enfrentou para se encontrar uma vez mais com Clara, os dois encontros em causa - o da fonte e o do quintal das irmãs - não poderiam ter ocorrido, em hipótese alguma, na mesma noite, tal como acontece na narrativa de L. de Barros, sob pena de ficar seriamente comprometida a sua lógica causal (e temporal).

Embora (e uma vez mais), o trabalho da montagem do filme se tenha revelado deficiente, podemos colocar ainda a hipótese de que, uma vez que as referências temporais que assinalam esta ocorrência no romance são algo vagas e imprecisas - o narrador menciona, apenas, que o encontro se deu ao 'entardecer', 'passados tempos' -, tal facto possa ter gerado na verdade alguma confusão, quer na fase da planificação do filme, quer mesmo na fase de montagem, aspecto este que vem de alguma forma contrariar a opinião formulada por Lopes

Ribeiro de que os romances de Júlio Dinis seriam verdadeiras planificações[203].

Em suma, relativamente a esta versão sonorizada de *As Pupilas*, consideramos que, à excepção de certos tipos sociais, alguns dos quais notavelmente interpretados, a constituição das restantes personagens fílmicas resultou, de forma geral, mais empobrecida, comparativamente às figuras que a ficção literária recriou.

Porque se tratava de figuras de relevo, a narrativa dinisiana procurou assegurar esse mesmo destaque, socorrendo-se para o efeito de técnicas diversas, algumas das quais inacessíveis à linguagem cinematográfica, pelo menos na época em causa e no contexto da cinematografia nacional. Por isso Leitão de Barros sustentava, já nos anos trinta, que o cinema não descreve pormenorizadamente e de forma análoga ao romance. É a profundidade dos retratos psicológicos - um dos sinais do protagonismo da personagem - que se perde, precisamente, nas criações cinematográficas correspondentes, empobrecendo a composição desta importante categoria da narrativa diegética. Semelhante aspecto afigura-se particularmente verdadeiro no caso dos filmes concebidos durante as primeiras décadas do cinema português, marcados por técnicas narrativas ainda incipientes, do ponto de vista do estritamente cinematográfico.

O resultado desta adaptação, tal como se pretendia, foi a realização de mais um 'filme português', ou seja, de exaltação de valores politica e culturalmente determinados, que, na impossibilidade de alcançar outros objectivos, e cedendo às tendências do próprio cineasta, apostou, fortemente, na recriação de ambientes.

---

[203] Veja-se *Supra*.

Conclusões

O tratar a personagem dinisiana, hoje, pode parecer estranho para quem desconheça o trabalho empreendido por Egas Moniz acerca da vida e obra de Júlio Dinis, nomeadamente na importância que concedeu a alguns textos do escritor, só postumamente publicados e, inclusivamente, inéditos ainda no começo do século XX. O interesse e a forma pioneira como se referiu a outros manuscritos ou textos preparatórios do romancista, sobretudo aqueles que estiveram na origem de alguns dos principais romances que escreveu, foram aspectos que contribuíram para que a ele nos referíssemos com maior destaque, relembrando porventura uma obra com tendência a ser hoje mais esquecida.

Revelando as circunstâncias em que escreveu, o método de trabalho e fornecendo indicações precisas quanto a tendências literárias e estilo adoptados, numa abordagem marcada quase exclusivamente por intenções biografistas e historicistas, Egas Moniz empreendeu, relativamente à obra do autor de *As Pupilas,* uma abordagem referencial, no contexto imediato, em que predominam constantes de natureza antropomórfica. Pesou na perspectiva daquele Nobel português o objectivo de confirmar a existência de diversas coincidências e correspondências entre a vida real de Júlio Dinis, as pessoas com quem conviveu preferencialmente e determinados momentos da ficção em que as projectou, particularmente nos aspectos em que remetem para a criação daquelas personagens que foram fruto da sua imaginação.

Por outro lado, foi também por considerarmos os excessos em que pode incorrer uma abordagem deste tipo que optámos, metodologicamente, por realizar um estudo da personagem e do romance dinisiano numa perspectiva textual purista e semiótica, identificando os aspectos e as categorias mais pertinentes que, no âmbito da narrativa literária, configuram, essencialmente, o sistema de personagens dinisiano.

A nova concepção de personagem que Júlio Dinis preconizou passa pelo seu enquadramento enquanto carácter, ou seja, pela descrição interior pormenorizada, com tendência para o traçado do perfil psicológico. A minúcia que caracteriza alguns dos perfis ficcionados é aspecto que remete para a preocupação constante do autor de *As Pupilas* relativamente ao modo de configurar com realismo as personagens que povoam o universo dos seus romances. O conceito de personagem que defende, e que deve ser identificado como vector importante de transmissão de ideologia e de subjectividade, foi todavia ensaiado e experimentado em outros escritos de maturidade literária mais contestável, tais como nos contos, constituindo estes todavia fase importante de aprendizagem e de solidificação de uma escrita. Na referida transmissão é importante ver as personagens dinisianas como um sistema nuclear da ficção que Júlio Dinis de forma pioneira instituía. Verificámos alguma monotonia, por assim dizer, quanto à criação destas 'filhas da sua imaginação', no sentido em que podemos encontrar facilmente equivalências e correspondências entre elas cuidadosamente e intencionalmente projectadas. Tal facto fica provavelmente a dever-se a certa homogeneidade nos processos de construção recorrentemente adoptados, mas também devido a alguma incidência ideológica e moralista que o romancista claramente perfilhou nas opções doutrinárias e discursivas privilegiadas.

Porque o cinema português, sobretudo o dos anos 20 e 30, épocas dos filmes a que nos reportamos, não descreve as personagens pacientemente, à semelhança do que sucede com o romance em geral e o dinisiano em particular, verificámos que os retratos psicológicos dos protagonistas dinisianos perderam cinematograficamente a profundidade outrora alcançada na ficção literária. As personagens fílmicas principais surgem, salvo raríssimas excepções, esvaziadas de interioridade, a dimensão que o romancista tanto se empenhara em retratar.

O resultado da transposição das personagens romanescas para os filmes – uma vez que os mesmos se caracterizam tanto por uma

fidelidade obsessiva aos modelos literários, como por marcas de uma estereotipia simplista, carregada de conotações ideológicas – traduz-se na perda de densidade de muitas dessas figuras, cujo retrato psicológico se diluiu inteiramente. De tal forma assim é que a intervenção de certos protagonistas, em determinados momentos da história, se pauta pelo patético, uma vez que, de alguma forma, se perdeu o sentido que justifica a razão de ser de algumas atitudes e comportamentos, trabalho este que na ficção romanesca ficava a cargo da intervenção poderosa dos diversos narradores.

O sucesso que os filmes conheceram, senão pelo menos a larga divulgação que alcançaram, e que a imprensa da época confirmou repetidas vezes, faz lembrar, de alguma forma, o bom acolhimento que alguns dos romances também tiveram, particularmente *As Pupilas*. Em qualquer dos casos, confirmamos a preponderância que o vector ideológico assumiu, na aceitação da 'ficção' dinisiana, quer na forma dos modelos literários originais, quer através das versões cinematográficas.

Se, na época em que Júlio Dinis escreveu, pesou o aspecto didáctico e pedagógico, qualidades inovadoras no âmbito da ficção que então se produzia, a par de outros factores, tais como determinada perspectivação optimista do quotidiano, apresentada sob a forma de quadros simples da vida, também nas épocas em que os filmes foram realizados este é um aspecto a não perder de vista, se bem que as motivações que estiveram por detrás da escolha dos romances de Júlio Dinis, como modelos passíveis de diversas adaptações fílmicas, tivessem sido política e ideologicamente mais acentuadas, obedecendo a propósitos concretos que se adequavam com particular pertinência aos interesses políticos vigentes, como se, numa perspectiva ideológica e pedagógica, a ficção preenchesse todos os requisitos necessários, fazendo que, sobre ela, recaísse eleição inevitável. Esta deve ser considerada a razão principal que, a nosso ver, justifica tantas e tão diversas adaptações dos romances dinisianos ao cinema. Não devem pois procurar-se na origem da transposição da quase totalidade da ficção

dinisiana para a tela qualidades verdadeiramente cinematográficas do desenrolar rápido da acção, orientada para a ocorrência de peripécias e de incidentes constantes, aspectos em que os romances dinisianos se revelaram efectivamente pobres, comparativamente a outros escritos sensivelmente da mesma época.

Sabemos que os tipos sociais**,** pela novidade que na época representavam, assumiram particular destaque no âmbito do sistema de personagens que Júlio Dinis concebeu. Neles, evidencia-se o retrato físico, sucinto mas preciso, contrariamente ao que sucede com os protagonistas, com especial ênfase para um ou outro hábito ou traço de carácter que pretende traduzir uma ideia dominante. Pelo intenso sentido de vida que transmitem, fruto da caracterização de que são alvo, a sua transposição para o cinema resultou muito favoravelmente, tornando-se, aliás, um dos atractivos principais dos filmes, não obstante as suas intervenções fugazes. Caracterizados a partir de certos tiques, que o cinema explorou devidamente, a vasta galeria dos tipos dinisianos, sem ser propriamente genial, conquista, até por uma certa intensidade dramática, uma dimensão verdadeiramente humana, com a qual o espectador facilmente se identifica. O desempenho notável de actores de nomeada serviu, no caso da adaptação sonorizada, para reforçar o tipismo de tais figuras.

As indicações precisas avançadas, quer pelos narradores da ficção literária, quer inferidas através do próprio desempenho dos tipos sociais, foram transpostas com pertinência para o ecrã, permitindo uma eficácia narrativa incontestável, particularmente verdadeira no caso do filme referido, realizado num período do cinema português que foi (talvez um tanto prematuramente) considerado ‘áureo’.

BIBLIOGRAFIA

I - ACTIVA[1]

DINIS, Júlio, *Cartas e Esboços Literários,* Porto, Livraria Civilização Editora, 1979, (1ª. edição 1947).

_____, "Cartas Inéditas de Júlio Dinis a Custódio Passos", *Portugal Artístico*, Porto, Livraria Magalhães e Moniz, 1ª. série, 1905, pp. 26-32, 55-64, 92-96, 123, 128, 151, 160-182, 192-251, 256-283 e 288.

_____, ["Crítica"], In *Camilo Castelo Branco (notícia da sua vida e obra por J. C. Vieira de Castro),* 2ª. ed. correcta e aumentada, Porto, Tipografia de António José da Silva Teixeira, 1862.

_____, *Uma Família Inglesa, cenas da vida do Porto,* Porto, Livraria Civilização Editora, 1990, (1ª. edição 1868).

_____, *Os Fidalgos da Casa Mourisca, crónica da aldeia,* Porto, Livraria Civilização Editora, 1992, (1ª. edição 1871).

_____, *Inéditos e Esparsos,* 26ª ed., Lisboa, J. Rodrigues e Cª. Editores, 1938, (1ª. edição 1910).

_____, *A Morgadinha dos Canaviais, crónica da aldeia,* Porto, Livraria Civilização Editora, 1990, (1ª. edição 1868).

_____, *Poesias*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1976, (1ª edição 1874).

_____, *As Pupilas do Senhor Reitor, crónica da aldeia,* Porto, Livraria Civilização Editora, 1990, (1ª. edição 1867).

[1] Devido ao grande número de edições das obras de Júlio Dinis, mencionámos apenas as edições consultadas (com a indicação da 1ª edição entre parêntesis), e todas aquelas que são acompanhadas de prefácios e/ou introduções de conteúdo significativo dão entrada na Bibliografia Passiva, pelos apelidos dos respectivos autores.

_____, *As Pupilas do Senhor Reitor, crónica da aldeia,* grande edição de luxo com ilustrações de Roque Gameiro, Lisboa, A. editora, [1908].

_____, *Serões da Província,* 2 vols., Porto, Livraria Civilização Editora, 1980, 1983, (1ª. ed., vol. I, 1870; vol. II, 1947).

_____, *Teatro Inédito*, 3 vols., Porto, Livraria Civilização Editora, 1979, (1ª. ed., vol. I, 1946; vols. II e III, 1947).

I. 1. TRADUÇÕES[2]

[DINIS, Júlio], *Aunt Philomela* by Júlio Diniz, (J. G. G. Coelho) translated by Luiz Marques, London and New York, George G. Marrap & Campany Ltd, e Brentanos, [1924].

[_____]; DABNEY, R. L. (trad.), *The Fidalgos of Casa Mourisca from the portuguese of Júlio Dinis*, Boston, D. Lothrgs Campany, 1891.

_____, *Le Recteur et ses pupilles roman traduit du portugais par Christian de Caters, introduction de Guerra Maio*, Paris, (VI), Fernand Sorlot, 1943.

MORALES, Maria Luz (trad.), *Los Hidalgos de la Casa Mourisca [de] Júlio Dinis,* Barcelona, [s.d.].

RIBERA Y ROVIRA, Ignácio de (trad.), *Las Pupilas del Señor Rector, cronica da aldeia [de] Júlio Dinis,* traducida de la 24ª edición portuguesa, Barcelona/Madrid, Sociedad General de Publicaciones, [s.d.].

[2] Mencionámos apenas as traduções que, do nosso ponto de vista, apresentavam prefácios ou introduções às obras com algum significado. Uma vez que estamos perante traduções das obras de Júlio Dinis, considerámos não dever incluí-las na Bibliografia Passiva.

II - ADAPTAÇÕES CINEMATOGRÁFICAS[3]

OS FIDALGOS DA CASA MOURISCA, 1920.

Ficha Técnica e artística:

35mm - preto e branco - 177 minutos - 3700 metros. *Realização*: Georges Pallu. *Director de produção*: Henrique Alegria. *Produção*: Invicta Film. *Obra original*: «Os Fidalgos da Casa Mourisca». *Autor original*: Júlio Dinis. *Fotografia*: Maurice Laumann. *Cenografia*: André Lecointe. *Guarda - roupa*: Valverde. *Partitura musical:* Armando Leça. *Estúdios*: Invicta Film. *Exteriores*: Lanhelas - Alto Minho. *Data rodagem*: Agosto /Outubro de 1920. *Direcção de Produção*: Henrique Alegria. *Distribuição*: Castello Lopes. *Reconstituição do negativo*: Armando da Silva Brandão. *Intérpretes /Personagens*: Pato Moniz (D. Luís de Negrão), Etelvina Serra (Berta), Mário Santos (Jorge), Erico Braga (Maurício), Adelina Fernandes (Baronesa de Souto Real), Duarte Silva (Frei Januário), António Pinheiro (Tomé da Póvoa), Encarnación Fernandes (Luisa da Póvoa), Salvador Costa, Artur Sá e José Silva (Primos do Cruzeiro), Maria Campos (Ana do Vedor), Adriano Guimarães (Clemente). *Estreia*: Condes, 14 de Janeiro de 1921.

Cópia restaurada pela Cinemateca Portuguesa, com a recuperação das tintagens e viragens originais, em trabalho efectuado pelo Laboratório L' Imagine Ritrovata (Bolonha), com apoio do projecto Lumière.

[3] O critério seguido na ordenação dos filmes foi o de ordem cronológica / data da realização.

AS PUPILAS DO SENHOR REITOR, 1922

Ficha técnica e artística:

35 mm -preto e branco - 126 minutos. Versão muda, com intertítulos em português. *Realização de* Maurice Mariaud. *Produção de* Raúl de Caldevilla («Caldevilla Film»), 9 partes. *Argumento cinematográfico de* Campos Monteiro, segundo o romance de Júlio Dinis. *Fotografia de* Victor Morin. *Direcção artística e décors*: Maurice Mariaud (?). *Intérpretes*: Eduardo Brazão (o Reitor), Manuel Oliveira (José das Dornas), Augusto Mello (João Semana), Duarte Silva (João da Esquina), Maria de Oliveira (Clara), Maria Helena (Margarida), Arthur Duarte (Daniel), Ricardina Maia (Francisca), Antónia de Sousa (Teresa), Vasco de Gondomar (Pedro), Maria Augusta, Joaquim Costa, Júlio Rodrigues, Eduardo Brasão (filho), Castro Neves, António Duarte, Leonel Castelo Branco (Daniel, em criança), Petra Bueno (Margarida, em criança). *Estreia Nacional*: Jardim Passos Manuel (Porto), 26 de Julho de 1923 (?).

Primeira apresentação da cópia restaurada pela Cinemateca Portuguesa: 7 de Dezembro de 1998.

AS PUPILAS DO SENHOR REITOR, 1935.

Ficha técnica e artística:

35mm - preto e branco - 2811 metros - 102 minutos. *Realização*: J. Leitão de Barros. *Obra original*: *As Pupilas do Senhor Reitor*, de Júlio Dinis. *Planificação e assistente de realização*: Jorge Brum do Canto. *Versos*: Fernanda de Castro. *Fotografia*: Heinrich Gartner. *Assistente de fotografia*: Salazar Dinis. *Décors*: Cristino da Silva (sob aguarelas de Roque Gameiro). *Figurinos, adereços cénicos*: Helena de Roque Gameiro. *Guarda - roupa*: Paiva. *Mobiliário*: Olaio. *Som*: Paulo de Brito e Aranha. *Música*: Afonso Correia Leite, Cruz e Sousa, Armando Leça. *Partitura e direcção musical*: Frederico de Freitas. *Montagem*: Mme de Nelissen. *Intérpretes*: Joaquim Almada (reitor), Maria Matos (senhora

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), Emília de Oliveira (senhora Teresa), Augusto Costa / Costinha (barbeiro), Maria Castelar (menina Francisca), Perpétua (tia Zefa), Regina Montenegro, Teresa Taveira, Vital dos Santos, Juvenal de Araújo. *Direcção de produção*: Chianca de Garcia. *Estúdios, estúdios de som, laboratórios e produção*: Tóbis Portuguesa. *Distribuição*: Filmes Albuquerque. *Estreia*: Tivoli, 3 de Abril de 1935 (louvado pela Inspecção de Espectáculos).

***OS FIDALGOS DA CASA MOURISCA*, 1938.**

Ficha técnica e artística:

35 mm - preto e branco - 117 minutos. *Realização*: Artur Duarte. *Assistentes de realização*: Oscar Acúrcio, César dos Santos, Antero Faro. *Obra original*: *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, de Júlio Dinis .*Adaptação*: Eduardo Otomar, Artur Duarte. *Fotografia*: Isy Goldberger, Aquilino Mendes. *Assistentes de fotografia*: Alfredo Gomes, Manuel Queiroga. *Décors*: Armando Bruno. *Direcção*: Armando Bruno (Desenhos - Fred Neto). *Guarda - roupa*: Paiva. *Som*: Paulo Brito de Aranha, Luis Sousa Santos. *Música*: Júlio da Conceição Almada. *Direcção da música*: René Bobet. *Canções*: Cruz e Sousa. *Montagem*: Eduardo Otomar. *Intérpretes*: Maria Castelar (Berta), Tomás de Macedo (Jorge), Teresa Casal (Gabriela), Eduardo Fernandes (Maurício), Henrique de Albuquerque (D: Luis), João Lopes (Tomé da Póvoa), Gabriel Lopes (Frei Januário), Antónia de Sousa (Luísa), Emília de Oliveira (tia Ana do Vedor), Vital dos Santos, Silvestre Alegrim e Aurélio Ribeiro (os primos do Cruzeiro, respectivamente, o advogado, o doutor e o morgado), Henrique Campos (Clemente). *Estúdios*: Tóbis Portuguesa. *Laboratório de filme*: Lisboa Filmes. *Produção*: Continental Filmes. *Distribuição*: Continental Filmes, Internacional Filmes. *Estreia*: Odeon, 22 de Junho de 1938.

***A MORGADINHA DOS CANAVIAIS*, 1949.**

Ficha técnica e artística:

35 mm - preto e branco - 93 minutos. *Realização e direcção de produção*: Caetano Bonucci. *Assistente de realização*: Baptista Rosa. *Obra original*: *A Morgadinha do Canaviais*, de Júlio Dinis. *Planificação*: Caetano Bonucci, Rui Couto, Joaquim Macedo. *Fotografia*: João Martins (João Silva, Abel Escoto). *Assistentes de fotografia*: Veiga Burgalho, Mário Pereira. *Caracterização*: José Maria Sanchez. *Guarda - roupa*: Anahory. *Som*: Augusto Lopes. *Assistente de som*: Salvação Barreto. *Direcção da música*: Jaime Mendes. *Direcção artística*: Rui Couto. *Assistente de exteriores*: Joaquim Miranda. *Anotação*: Celeste Ferrari. *Intérpretes*: Eunice Muñoz (Madalena, a morgadinha), Paiva Raposo (Henrique de Souzelas), Tomás de Macedo (Augusto), Augusto Costa / Costinha (morgado das Perdizes), Maria Matos (D. Vitória), Raul de Carvalho (conselheiro), Maria Emília Vilas (Tia Doroteia), Alfredo Henriques (brasileiro Seabra), Emílio Correia (Bento Pertunhas). *Laboratório de filme*: Lisboa Filme. *Laboratório de som*: Cinerádio. *Estúdios e produção*: Cinelândia. *Distribuição*: Sonoro Filme, Internacional Filmes. *Estreia*: Eden, 4 de Março de 1949.

***AS PUPILAS DO SENHOR REITOR*, 1960.**

Ficha técnica e artística:

35mm - cor - 110 minutos. *Realização*: Perdigão Queiroga. *Obra original As Pupilas do Senhor Reitor*, de Júlio Dinis. *Argumento e diálogos*: Manuel Moutinho Múrias. *Fotografia*: João Moreira. *Caracterização*: Aguiar de Oliveira. *Guarda - roupa*: Mário Costa, Pinto de Campos. *Som*: Augusto Simões Lopes. *Música*: Belo Marques, Nóbrega e Sousa, João Nobre. *Assistentes*: Almeida Marques, Manuel Marques. *Montagem*: Maria Beatriz. *Intérpretes*: Anselmo Duarte (Daniel), Marisa Prado (Margarida), Isabel de Castro (Clara), Américo Coimbra (Pedro),

Silva Araújo (reitor), Alina Vaz (Francisquinha), Humberto Madeira (João Semana), António Sliva (João da Esquina), Eugénio Salvador (barbeiro Ezequiel), Raúl Solnado (sacristão), João Guedes, Maria Cristina. *Laboratório*: Ulisseia Filme. *Produção*: Produções Cinematográficas Perdigão Queiroga, Francisco de Castro. *Distribuição*: Doperfilme. *Estreia*: Eden, Roma, 14 de Janeiro de 1961.

III - PASSIVA

Agenda, registo de aniversários, lembranças, assinaturas, pensamentos [de Júlio Dinis][...][...], Lisboa, Editora e Livraria Rodrigues, 1910.

AGUIAR, Alberto de, "Júlio Dinis", *Homenagem da Faculdade de Medicina do Porto,* Porto, Araújo e Sobrinho, Sucessores, 1927, pp. 29-36.

ALMEIDA, Fernando Pimentel, "As nuvens nas paisagens de Júlio Dinis", *O Instituto, revista científica e literária,* Coimbra, n.º. 119, 1957, pp. 71-102.

ALMEIDA, José António de, «Ainda as "Pupilas do Senhor Reitor"», *Boletim Cultural,* Porto, Câmara Municipal do Porto, vol. II, fasc. IV, 1939, pp. 559-561.

_____, ["Júlio Dinis"], *Diário de Notícias,* vol. LXI, n.º. 21 426, (12 de Setembro de 1925), p. 4.

ALVARENGA, Kol de, "Prólogo", *Obras de Júlio Dinis,* vol. I, Porto, Lello e Irmão editores, [1961], pp. V-XXVIII.

ARAÚJO, Joaquim de, *Júlio Dinis. Lettera al Sig. Vittorio Baroncelli per accompagnare la traduzione dei "Pupille del Signor Curato",* Bergamo, Instituto Italiano d'Arti Grafide, 1896.

A. R. D., (comp.), *Júlio Dinis, Álbum, registo para aniversários natalícios,* Porto, Magalhães Moniz editores , 1891.

ARESTA, Eugénio, “Uma lição de psicologia a propósito da obra de Júlio Dinis”, *Boletim Cultural,* Porto, Câmara Municipal do Porto, vol. II, fasc. IV, Dezembro de 1939, pp. 532-546.

BAIÃO, António, *Herculano Inédito, quadros biográficos do grande historiador* [17] , “Herculano e Júlio Dinis”, Separata *Ocidente,* Lisboa, 1955, pp. 125-127.

BAPTISTA, Abel Barros, *et alii* (org.), *Camilo: evocações e juízos; antologia de ensaios,* Porto, Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1991.

BARRETO, Guilherme Moniz, “A literatura contemporânea”, In *Ensaios de Crítica*, Lisboa, s.l., 1944.

_____, “Literatura Portuguesa Contemporânea”, X, In *A Literatura Portuguesa no Século XIX,* Lisboa, Inquérito, [s.d.], pp. 59-60.

_____, “Literatura Portuguesa Contemporânea”, *Revista de Portugal,* Porto, vol. I, 1889, pp. 31-32.

BARROS, J. Leitão de, “Carta ao editor”, In DINIS, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor, crónica de aldeia,* Lisboa, Livraria Bertrand, [1935], pp. 5-29.

BASTO, Artur de Magalhães, “Ensaio duma Biografia Iconográfica Júlio-Dinisiana”, *Boletim Cultural,* Porto, Câmara Municipal do Porto, vol. II, fasc. IV, Dezembro de 1939, pp. 562-582.

_____, *Homens e Casos duma geração notável,* Porto, Livraria Progredior, 1937, pp. 83-90.

_____, “Joaquim Guilherme Gomes Coelho”, *Figuras Literárias do Porto,* Porto, Livraria Simões Lopes, 1947, pp. 73-86.

_____, *O Porto do Romantismo,* Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932, p. 32.

BEJA, Nuno, “Júlio Dinis e Alexandre Herculano”, *O Despertar, bi-semanário republicano,* Coimbra, ano VIII, nº. 765, 13 de Setembro de 1924, p. 1.

BENALCANFÔR, Ricardo Guimarães, Visconde de, “Júlio Dinis”, In *Fantasias de Escritores Contemporâneos,* Porto, Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1874, pp. 185-191.

BOLÉO, Manuel de Paiva*, O realismo de Eça de Queirós e a sua expressão artística,* 2ª. ed., Coimbra, Coimbra Editora, 1942, pp. 6-7.

BRAGA, Guilherme, “Estudos sobre Crítica Literária. I – Os Romances de Júlio Dinis”, *O Jornal do Porto,* Porto, vol. X, nºs. 196, 202 e 220, 29 de Agosto, 25 de Setembro e 26 de Setembro de 1868, pp. 1, 1 e 1.

_____, “Júlio Dinis”, *O Tripeiro,* Porto, 6ª. série, ano V, nº. 12, Dezembro de 1965, pp. 360-362.

BRAGA, Teófilo, *As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa,* Porto, vol. I, Lugar e Genelioux, 1892, p. 264.

BRANCO, Camilo Castelo, *Noites de Insónia, oferecidas a quem não pode dormir,* Porto / Braga, Livraria Internacional de E. e E. Chardron, n.º. 7, 1874, pp. 44-45.

BRANDÃO, Júlio, “Gomes Coelho e os Médicos”, In *Bustos e Medalhas,* Porto, Empresa de “O Primeiro de Janeiro”, 1925, pp. 228-238.

BRUNO, [Sampaio], “Júlio Dinis”, *Branco e Negro, semanário ilustrado,* Lisboa, t. I, n.º. 24, 13 de Setembro de 1896, pp. 14-15.

_____, *Portuenses Ilustres III,* Porto, Livraria Magalhães e Moniz Editores, 1907, II, pp. 298-299.

_____, “O Romance Rural”, In *A Geração Nova (ensaios críticos)*: *– os novelistas,* Porto, Lello e Irmão, 1984, pp. 109-124.

BUESCU, Helena Carvalhão, (Introd.), *Uma Família Inglesa [de] Júlio Dinis,* Lisboa, Ed. Comunicação, 1985, pp. 1-37.

_____*, Incidências do olhar: percepção e representação – natureza e registo descritivo na evolução do romance romântico (Portugal, França, Inglaterra),* Lisboa., Ed. Caminho, 1990.

_____, "Ler Júlio Dinis" e "George Sand e Júlio Dinis: questões de espaço no romance rústico francês e português", In *A lua, a*

literatura e o mundo, Lisboa, Edições Cosmos, 1995, pp. 61 - 67 e 51 - 59.

CABRAL, Eunice, "Escreveu de leve, morreu de leve", *Público, "Artes e Ócios", "Destaque",* 31 de Outubro de 1997, pp. 4-5.

CAMPOS, Agostinho de, "Algumas palavras do director na abertura da sessão de homenagem", *Homenagem da Faculdade de Letras a Júlio Dinis*, *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa,* Lisboa, vol. VII, 1940-41, p. 372.

_____, "Herculano, Júlio Dinis e Sabugosa", In *Ler e Tresler: Apontamentos da Linguagem e Literatura,* Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand, 1924, pp. 203-207.

CARQUEJA, Bento, "*Júlio Dinis", Homenagem da Faculdade de Medicina do Porto,* Porto, Araújo e Sobrinho, Sucessores, 1927, pp. 37-39.

CARVALHO, Maria, "O centenário de Júlio Dinis", *O Comércio do Porto,* vol. LXXV, n.º. 174, 28 de Junho de 1939, p. 2.

CASTILHO, A. F., *Novas Telas Literárias,* vol. III, Lisboa, Empresa da História de Portugal, Sociedade Editora, 1908, pp. 153-157.

CASTRO, Eugénio de, "Júlio Dinis, poeta", *Júlio Dinis, Homenagem da Faculdade de Medicina do Porto,* Porto, Araújo e Sobrinho, Sucessores, 1927, pp. 105-110.

CATARINA CARLOTA (*Lady* Jackson), *A Formosa Lusitânia*, versão do inglês, prefaciada e anotada por Camilo Castelo Branco, Porto, Livraria Portuense Editora, 1877, pp. 105-106.

"Centenário do Nascimento do Romancista Júlio Dinis", *Boletim Cultural,* Porto, Câmara Municipal do Porto, ano II, n.º. 4, Dezembro de 1939, pp. 393-402.

CHAGAS, Manuel Pinheiro, "Júlio Dinis", In *Novos Ensaios Críticos,* Porto, Viúva Moré Editora, 1871, pp. 225-235.

_____, *"As Pupilas do Senhor Reitor*, por Júlio Dinis", *O Jornal do Porto,* Porto, ano IX, n.º. 292, 21 de Dezembro de 1867, p. 1.

CHAVES, Luís, "O centenário de Júlio Dinis", *Ocidente,* ano VIII, pp. 285-286.

_____, “Júlio Dinis no campo da etnografia (notas)”, *Boletim Cultural,* Porto, Câmara Municipal do Porto*,* vol. II, fasc. IV, 1939, pp. 547-558.

CHAVES, Maria Adelaide Godinho Arala, *Júlio Dinis, um diário em Ovar, 1863-1866*, Porto, Campo de Letras, 1998.

CHRISTO, António, “Júlio Dinis e Augusto Soromenho”, Separata da Revista *Litoral,* nºs. 318 e 319, Aveiro, 1960.

CIDADE, Hernâni; TORRES, Ruy d’Abreu, “Júlio Dinis”, In *Cultura Portuguesa 14,* Empresa Nacional de Publicidade, 1975, pp. 157-170.

COELHO, Jacinto Prado, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana,* 2ª. ed., vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, [1983], pp. 78-97.

_____, “O monólogo interior em Júlio Dinis”, In *A Letra e o Leitor,* 2ª. ed., Lisboa, Moraes Editores, 1977, pp. 125-137.

_____, “O Porto e a prosa portuguesa entre o romantismo e o realismo”, *Estrada Larga,* antologia do Suplemento “Cultura e Arte” de *O Comércio do Porto*, Porto, [s.d.], pp. 244-247.

COLAÇO, Branca de Gonta, In *Júlio Dinis, Homenagem da Faculdade de Medicina do Porto,* Porto, Araújo e Sobrinho, Sucessores, 1927, pp. 95-103.

CONCEIÇÃO, Alexandre da, “Realismos e Realistas” e “Realistas e Românticos”, In *Notas, ensaios de crítica e de literatura,* Coimbra, Imprensa Académica, 1881, pp. 83-102 e 103-117.

CORDEIRO, Luciano, *Livro de Crítica, arte e literatura portuguesa d’hoje, 1868-1869,* Porto, Tipografia Lusitana Editora, 1869, pp. 235-236.

CORDEIRO, A. X. Rodrigues, “Joaquim Guilherme Gomes Coelho (Júlio Dinis)”, *Novo Almanaque Bissexto de Lembranças Luso-Brasileiro para o ano de 1876,* Lisboa, ano V, Lallement Frères, Tipografia, 1876, pp. 31-41.

COSTA, Fernandes, “Júlio Dinis”, *Revista Ilustrada,* Lisboa, ano II, nºs. 35 e 36, 15 de Setembro e 30 de Setembro de 1891, pp. 202-203 e 208-209.

COSTA, Joaquim, *Alma Portuguesa, ensaio de crítica literária*, Porto, Magalhães e Moniz Ldª, Editores, 1909, pp. 17-18.

_____ (Coord.), *Catálogo da Exposição Bibliográfica e Iconográfica de Júlio Dinis,* inaugurada na Biblioteca Pública Municipal do Porto no dia 13 de Novembro de 1939, Porto, 1939.

_____, “Júlio Dinis, valor moral da sua obra”, *Boletim Cultural,* Porto, Câmara Municipal do Porto, vol. II, fasc. IV, Dezembro de 1939, pp. 403-423.

COSTA, Joaquim Pereira, *A Expressão Literária e a aprendizagem do estilo,* Porto, Livraria Chardron de Lello e Irmão, Ldª., 1928, pp. 294-296.

_____, [Júlio Dinis]*, Homenagem da Faculdade de Medicina do Porto,* Porto, Araújo e Sobrinho, Sucessores, 1927, pp. 71-81.

_____, “O Túmulo de Júlio Dinis”, *Mulheres e Borboletas, Crónicas de Celso,* Porto, Livraria Chardron de Lello e Irmão, Ldª., 1919, pp. 127-131.

COSTA, Júlio Dias da, “Uma quadra de Júlio Dinis”, *O Tripeiro,* Porto, 3ª. série, n.º. 24 (144), 1926, p. 381.

COSTA-SACADURA, *[Júlio Dinis]; Homenagem da Faculdade de Medicina do Porto,* Porto, Araújo e Sobrinho, Sucessores, 1927, pp. 45-47.

CRUZ, [António], “Gomes Coelho (Júlio Dinis)”, [Comemoração biográfica com retrato], *Mosca, semanário humorístico ilustrado do Porto,* ano II, nº. 33, 14 de Setembro de 1884, pp. 1-2.

CRUZ, Liberto, “Júlio Dinis, análise bio-bibliográfica (1839-1871)”, *Arquivos do Centro Cultural Português,* vol. V, Paris, 1972, p. 672-701.

_____, “Júlio Dinis: autor de romancezinhos”, In *Bibliotheca Portucalensis,* 2ª. série, n.º. 4, 1989, pp. 35/46.

_____, “Júlio Dinis e o sentido social da sua obra”, *Colóquio / Letras,* Lisboa, n.º. 7, Maio de 1972, pp. 31-39.

_____, “Júlio Dinis: trois poèmes en trois versions”, in *Nouvelles Études Portugaises et Brésiliennes, IX,* Rennes, Centre d’Études Luso-Brésiliennes, 1973, p. 29.

DÂMASO, Reis, “Júlio Dinis: Esboço biográfico”, *Arquivo Literário,* Lisboa, ano I, n.º. 1, Maio de 1875, pp. 3-5.

_____, “Júlio Dinis e o Naturalismo”, *Revista de Estudos Livres, 1883-1884,* Lisboa, Livraria Internacional Editora, 1884, pp. 511-519.

_____, “Romancistas Naturalistas – Júlio Lourenço Pinto”, *Revista de Estudos Livres, 1884-1885,* Lisboa, [Nova Livraria Internacional, Editora], 1885, pp. 598-606.

DANTAS, Júlio, “Discurso do Presidente da Academia Júlio Dantas na sessão plenária e pública comemorativa do centenário de Júlio Dinis, realizada em 7 de Dezembro de 1939”, in *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa, Classe de Letras,* Lisboa, tomo III, Academia das Ciências, 1940, pp. 279-281.

DIAS, Augusto Malheiro, “Uma Família Inglesa, cenas da vida do Porto, por Júlio Dinis”, *O Jornal do Porto,* ano X, n.º. 188, 13 de Agosto de 1868, p. 1.

_____, “Os Fidalgos da Casa Mourisca, crónica da aldeia, por Júlio Dinis”, *O Jornal do Porto,* ano XIV, n.º. 31, 9 de Fevereiro de 1872, p. 1.

_____, “A Morgadinha dos Canaviais, crónica da aldeia por Júlio Dinis”, *O Jornal do Porto,* Porto, ano XI, n.º. 87, 18 de Abril de 1869, p. 1.

_____, “As Pupilas do Senhor Reitor, crónica da aldeia, por Júlio Dinis”, *O Jornal do Porto,* Porto, ano IX, n.º. 266, 21 de Novembro de 1867, p. 1.

DIAS, J. Simões, “Ano literário de 1868”, *A Folha, microcosmo literário,* Porto, ano IV, 1868, pp. 26-27.

_____, *Curso Elementar de Literatura Portuguesa,* 5ª. ed., Coimbra, Imprensa Literária, 1885, p. 235.

"Os dois romances de Júlio Dinis", *O Jornal do Porto,* Porto, vol. IX, n.º. 297, 28 de Dezembro de 1867, p. 1.

DÓRIA, António Álvaro, *A Vida Rural no Romance Português,* Lisboa, [publicação subsidiada pela Junta Central da Casa do Povo], 1950, pp. 14-19, 40-45, 78-82, 90-100.

DUARTE, Fernando (org.), *Júlio Dinis,* cadernos culturais e antológicos de temas literários, artísticos, históricos e científicos, Rio Maior, 1963, pp. 196-201.

EGAN, Linda, "Uma leitura de Júlio Dinis, pré-pós-modernista, ou a vingança de uma oitocentista desfasada", *Colóquio / Letras,* nº.134, Outubro / Dezembro, 1994, pp. 55-72.

EMÍLIO, José, "Duas cartas de Júlio Dinis", *O Tripeiro,* Porto, 2ª série, vol. X, n.º. 118, 15 de Maio de 1919, pp. 196-197.

"A Escola Médico-Cirúrgica do Porto – A Bondade de Júlio Dinis", *O Tripeiro,* Porto, n.º. 45, 1909, pp. 137-138.

"Está a ser demolida a casa onde faleceu Júlio Dinis", *O Primeiro de Janeiro,* Porto, vol. LXXIV, n.º. 82, 26 de Março de 1942, pp. 1-5.

FERREIRA, Alberto, "A segunda geração romântica e a vitória do sentimentalismo", In *Perspectiva do Romantismo Português,* Lisboa / Porto, Litexa Portugal, s. d., pp. 89-109.

FERREIRA, José Maria de Andrade, "Alguns livros ultimamente publicados - «As Pupilas do Senhor Reitor, crónica da aldeia» por Júlio Dinis", *Gazeta Literária do Porto,* Porto, ano I, n.º. 1, 6 de Janeiro de 1868, pp. 62/63, 86/88 e 91/92.

_____, "Joaquim Guilherme Gomes Coelho", *Literatura, Música e Belas-Artes,* vol. I, Porto, Rolland & Semiond Editores, [1871], pp. 133-148.

FERREIRA, Manuel J. da Costa, "Do Romantismo ao Realismo, Júlio Dinis e a sua obra", Separata do Jornal *O Dever,* Figueira da Foz, 1956, pp. 7-13.

FERREIRA, Maria Ema Tarracha (Introd.), *A Morgadinha dos Canaviais, crónica da aldeia, [de] Júlio Dinis,* 3ª. ed., [Lisboa], Ulisseia, [1992], pp. 7-43.

_____ (Introd.), *As Pupilas do Senhor Reitor [de] Júlio Dinis,* 2ª ed., [Lisboa], Ulisseia, [1986], pp. 7-56.

FERREIRA, Virgílio, "Da Verosimilhança", *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.º. 8, Julho 1972, pp. 5-11.

FERRO, Túlio Ramires, "Júlio Dinis", In COELHO, J. P. (dir.), *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira,* Porto, Figueirinhas, 1960, pp. 216-217.

_____, "Os problemas da educação na literatura portuguesa do século XIX", In MOURÃO-FERREIRA, *et alii* (org.), *Afecto às Letras, Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho,* Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984, pp. 637-646.

[Sobre] "Fidalgos da Casa Mourisca", *O Progresso, Jornal do Partido Progressista,* ano I, n.º. 141, 27 de Junho de 1877.

FIGUEIREDO, Antero de, "Júlio Dinis em Ovar", *Serões, Revista Mensal Ilustrada,* Lisboa, 2ª série, vol. II, n.º. 8, 8 de Fevereiro de 1906, pp. 87-99.

_____, "Últimos dias de Júlio Dinis", *Boletim Cultural,* Porto, Câmara Municipal do Porto, vol. II, n.º. 4, Dezembro de 1939, pp. 435-438.

FIGUEIREDO, Fidelino de, *História da Literatura Realista (1871-1900),* Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1914, pp. 21-22.

_____, "Júlio Dinis e a ética literária", In *Júlio Dinis, Homenagem da Faculdade de Medicina do Porto,* Porto, Araújo e Sobrinho, Suc., 1927, pp. 65-70.

_____, "Júlio Dinis lido hoje", In *Torre de Babel,* Lisboa, Empresa Literária Fluminense, 1925, pp. 251-279.

_____, "O Romance campesino [de] Júlio Dinis", *História Literária de Portugal (séculos XII a XX),* Rio de Janeiro, Ed. Fundo de Cultura, [s.d.], pp. 386-390.

_____, "O romance marítimo e o romance campesino", In *História da Literatura Romântica (1825-1870),* 2ª ed., Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1923, pp. 245-253.

FRAGA, Clementino, “Medicina e humor na obra de Júlio Dinis”, Centenário de Júlio Dinis, *Revista da Academia Brasileira de Letras,* Rio de Janeiro, ano XXXIX, n.º. 59, Janeiro a Junho de 1940, pp. 228-257.

FRANÇA, José Augusto, “Júlio Dinis ou cinco anos de felicidade”, In *O Romantismo em Portugal: estudo de factos socio-culturais,* vol. V, Lisboa, Livros Horizonte, [1975], pp. 979-999.

FREIRE, João Paulo, “Júlio Dinis”, *Poetas Portuenses, antologia e notas,* Porto, Companhia Portuguesa Editora, 1922, pp. 93-94.

GARRETT, Almeida, “Júlio Dinis, médico e professor”, *Boletim Cultural,* Porto, Câmara Municipal do Porto, vol. II, fasc. IV, Dezembro de 1939, pp. 521-531.

GUIMARÃES, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor, crónica da aldeia,* (adaptação em verso do romance com o mesmo título do eminente escritor português Júlio Dinis), s. l., Livraria Peninsular, 1935.

Homenagem da Faculdade de Letras a Júlio Dinis, (sessão realizada em 14 de Novembro de 1939, pelo 1º. Centenário do nascimento do escritor), *Revista da Faculdade de Letras,* Lisboa, tomo VII*,* nºs. 1 e 2, 1940 – 1941.

JORGE, Ricardo, [”Carta-prefácio”], In MONIZ, Egas, *Júlio Dinis e a sua obra,* I, (2 vols.), Lisboa, Casa Ventura Abrantes, 1924, pp. I-XIX.

_____, “Gomes Coelho e os Médicos (Recordações) I”, *O Primeiro de Janeiro,* ano LIV, n.º. 312, 31 de Dezembro de 1922; ano LV, n.º. 1, 2 de Janeiro de 1923.

_____, “João Semana”, *Sermões dum Leigo,* Lisboa, Empresa Literária Fluminense, Ldª., 1925, p. 42.

“Júlio Dinis; um autógrafo e um inédito do grande romancista”, *Serões, revista mensal ilustrada,* Lisboa, 2ª série, vol. III, n.º. 14, Agosto de 1907, pp. 91-104.

Júlio Dinis, Catálogo da Exposição, Porto, Biblioteca Pública Municipal do Porto, 1989.

"[Júlio Dinis], «Uma Família Inglesa»", *O Aristarco Português, revista anual de crítica literária,* Coimbra, ano I, 1868, pp. 87-89.

Júlio Dinis, Homenagem da Faculdade de Medicina do Porto, I Centenário da Régia Escola De Cirurgia do Porto, MDCCCXXV-MCMXXV, Porto, Araújo e Sobrinho, Sucessores, 1927.

"Júlio Dinis; «As Pupilas do Senhor Reitor», *O Aristarco Português, revista anual de crítica literária,* Coimbra, ano I, 1868, pp.73-86.

"Júlio Dinis [notícia da preparação de uma edição inglesa de «As Pupilas do Senhor Reitor»]", *O Jornal do Porto,* Porto, ano XIV, n.º. 29, 7 de Fevereiro de 1872, p.2.

"Júlio Dinis: Relembra-se o literato quando se prepara o filme "*Pupilas do Senhor Reitor"*, que Leitão de Barros realiza, «As Pupilas» no teatro. A opinião de Herculano acerca do singelo romance", *Arquivo Nacional,* Lisboa, ano III, nº147, 1934, pp.150-158.

LARANJEIRA, Vitorino, "Júlio Dinis"*, Homenagem da Faculdade de Medicina do Porto,* Porto, Araújo e Sobrinho Sucessores, 1927, pp.43-44.

LEAL, Mendes (pref.), ["Júlio Dinis"], *Serões da Província,* Rio de Janeiro, Livraria de A. A. da Cruz Coutinho, 1870, pp. I-IV.

LEBESGUE, Philéas, *Le Portugal Littéraire d'aujourd'hui*, Paris, Bibliothèque Internationale d'Édition, 1904, p.44.

LE GENTIL, Georges, *La Littérature Portugaise,* Paris, Librairie Armand Colin, 1935, pp. 142-144.

LEMOS, Maximiano, *Gomes Coelho e os Médicos,* Porto, Edição do Autor, 1922.

_____, *História do Ensino Médico no Porto,* I Centenário da Faculdade de Medicina do Porto, MDCCCXXV-MCMXXV, Porto, Tipografia da Enciclopédia Portuguesa, 1925, p. 178.

LEPECKI, Maria Lúcia, *Romantismo e Realismo na obra de Júlio Dinis,* Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1979.

LIMA, Alceu Amoroso, “Júlio Dinis”, Centenário de Júlio Dinis, *Revista da Academia Brasileira de Letras,* Rio de Janeiro, vol. XXXIX, n.º. 59, Janeiro a Junho de 1940, pp. 213-221.

LIMA, Fernando de Araújo, *Júlio Dinis, frente a António Nobre,* Porto, [s. e.], 1951.

_____, “O valor moral e intelectual de Júlio Dinis”, *Bibliotheca Portucalensis,* Porto, 2ª série, n.º. 4, 1989, p.85.

LIMA, Isabel Pires de, “Júlio Dinis: no limiar do romance moderno”, *Bibliotheca Portucalensis,* Porto, 2ª série, n.º. 4, 1989, pp. 65-84.

_____, “Júlio Dinis: o «romance rosa moderno»”, *Júlio Dinis, Catálogo da Exposição,* Biblioteca Pública Municipal do Porto, Porto, 1989, pp. 9-18.

LIMA, J. A. Pires de, “Notas Bibliográficas”, In *Júlio Dinis, Homenagem da Faculdade de Medicina do Porto,* Porto, Araújo e Sobrinho, Sucessores, 1927, pp. 14-23.

LIMA, Rangel de, [Júlio Dinis], *Artes e Letras,* Lisboa, n.º. 11, Janeiro de 1872, p. 11.

LOPES, Fernando de Macedo, *O limbo de Pedro Ivo,* Porto, Fernando Machado e Cª. Ldª., 1926, pp. 80-87.

LOPES, Oscar, “A crítica inintencional em Júlio Dinis”, In *Cifras do Tempo,* Lisboa, Editorial Caminho, 1990, pp. 35-49.

_____; SARAIVA, A. José, *História da Literatura Portuguesa,* 9ª. ed., Porto, Porto Editora, 1976, pp. 859-868.

_____, «”Uma Família Inglesa”» e «Trinta anos de poesia oitocentista (1860-1890). Panorâmicas», In *Álbum de Família: ensaios sobre autores portugueses do século XIX,* Lisboa, Caminho, 1984, pp. 22-26 e 141-183.

_____, (pref.), “Sementes vareiras na obra de Júlio Dinis” In CHAVES, Maria Adelaide G. A., *Júlio Dinis, um diário em Ovar, 1863-1866,* Porto, Campo de Letras, 1998, pp. 7-19.

LOURENÇO, Eduardo, “Situação de Camilo”, In *O Canto do Signo, Existência e Literatura, (1957-1993),* Lisboa, Presença, 1993, pp. 222-223.

_____, “Repensar Portugal” e “Da literatura como interpretação de Portugal”, In *O Labirinto da Saudade, psicanálise mítica do destino português,* 2ª ed., Lisboa, Publicações D. Quixote, 1982, pp. 69-83 e 85-126.

LUSO, João, “Júlio Dinis”, Centenário de Júlio Dinis, *Revista da Academia Brasileira de Letras,* Rio de Janeiro, ano XXXIX, nº. 59, Janeiro a Junho de 1940, pp. 222-228.

MACHADO, Álvaro Manuel, “La poésie ultra-romantique”, “La fiction ultra-romantique” e “Eça de Queirós”, in *Les Romantismes au Portugal, modèles étrangers et orientations nationales,* Paris, Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, 1986.

_____, “Soares de Passos e Lamartine ou o paradoxo do ultra-romantismo em Portugal”, in *Les Rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France,* Actes du Colloque, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, 1983, pp. 353-360.

MAGANO, Fernando, “Júlio Dinis”, *Homenagem da Faculdade de Medicina do Porto,* Porto, Araújo e Sobrinho, Sucessores, 1927, pp. 111-115.

_____, “A lição do «Senhor João Semana»”, *Boletim Cultural,* Porto, Câmara Municipal do Porto, vol. II, fasc. IV, Dezembro de 1939, pp. 439-452.

MAIA, Delfim Maria d’ Oliveira, *História da Literatura segundo o programa oficial de 14 de Outubro de 1880 para a cadeira de Literatura Nacional dos Liceus,* Porto, Tipografia de A. J. da Silva Teixeira, 1884, pp. 355-356.

MALPIQUE, Cruz, *Introdução à Vida Intelectual,* Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934, p.456.

MARCHON, Maria Lívia D. de Araújo, *A arte de contar em Júlio Dinis: alguns aspectos da sua técnica narrativa,* Coimbra, Livraria Almedina, 1980.

MEIRELES, Cecília, “Presença feminina na obra de Júlio Dinis”, *Ocidente, revista portuguesa mensal,* Lisboa, LX, vol. IX, n.º 24, Abril de 1940, pp. 32-45.

MONIZ, Egas, “Algumas palavras”, In DINIS, Júlio, *Poesias,* Porto, Livraria Civilização Editora, 1976, pp. 7-13.

_____, *Júlio Dinis e a sua obra*, 2 vols., Lisboa, Casa Ventura Abrantes, 1924.

_____, “Prólogo”, In *Cartas e Esboços Literários,* Porto, Livraria Civilização Editora, 1979, pp. 9-24.

_____, “A propósito de uma carta inédita de Júlio Dinis; um equívoco que se esclarece”, *Diário de Notícias,* Lisboa, ano LXI, nº. 21 426, de 12 de Setembro de 1925, pp. 1 e 4.

_____, “O Romance Bucólico e Campesino”, In SAMPAIO, Albino Forjaz (Org.), *História da Literatura Portuguesa Ilustrada dos séculos XIX e XX,* Porto, Livraria Fernando Machado, 1942, pp. 262-269.

_____, *Teatro de Júlio Dinis,* Lisboa, Sociedade Nacional de Tipografia, 1940.

_____, “O Teatro Inédito de Júlio Dinis”, *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa, Classe de Letras,* tomo III, 1940, pp. 283-315.

MONTALVOR, Joel de, *As Pupilas do Senhor Reitor, extraído do célebre romance com o mesmo título, de autoria do saudoso escritor Júlio Dinis*, Lisboa, Livraria Barateira, 1935.

MONTEIRO, Campos, “Tipos masculinos da obra de Júlio Dinis”, In *Júlio Dinis, Homenagem da Faculdade de Medicina do Porto,* Porto, Araújo e Sobrinho, Sucessores, 1927, pp. 83-88.

_____, “João Semana no romance e na realidade”, *Vida Médica e Científica,* I, n.º. 1, Janeiro de 1914.

MONTEIRO, Hernani, “Júlio Dinis e a tradição literária da Escola Médica do Porto”, *Boletim Cultural,* Porto, Câmara Municipal do Porto, vol. II, fasc. IV, [Dezembro] de 1939, pp. 486-520.

MONTEIRO, Maria José de Oliveira, *Júlio Dinis e o enigma da sua vida,* Porto, [s. ed.], 1958.

[Morte de Joaquim Guilherme Gomes Coelho], *Jornal do Porto,* Porto, 12 de Setembro de 1871, p. 2.

MOREIRA, Alberto, "Júlio Dinis", *O Tripeiro*, Porto, 6ª. série, ano V, n.º. 12, Dezembro de 1965.

MOUTINHO, Júlio, "As sociedades dramáticas de amadores", *O Tripeiro,* Porto, ano I, n.º. 22, 1 de Fevereiro de 1909, pp. 58-59.

NEMÉSIO, Vitorino, "Júlio Dinis e Eça de Queirós", In *Ondas Médias, Biografia e Literatura,* Lisboa, Livraria Bertrand, 1945, pp. 311-318.

_____ (Introd.), *As Pupilas do Senhor Reitor, crónica de aldeia, [de] Júlio Dinis,* Lisboa, Livraria Bertrand, [1959], pp. 1-30.

_____, "O Romance de Júlio Dinis", *Homenagem da Faculdade de Letras a Júlio Dinis, Revista da Faculdade de Letras de Lisboa,* Separata, Lisboa, ano VII, 1941, pp. 388-394.

NETO, Vilas-Boas, "Júlio Dinis e a deontologia médica", Separata de *A Medicina Contemporânea,* Lisboa, n.º. 52, Dezembro, 1940.

NOBRE, António, *Só,* 3ª ed., Paris/Lisboa, Livraria Aillaud e Bertrand, 1913, p. 65.

OLIVEIRA, Alberto de, "Jacinto e a Morgadinha dos Canaviais", In QUEIRÓS, *Eça de: Páginas de Memória,* 2ª ed., Lisboa, Portugália Editora, *[1945]*, pp. 109-124.

_____, "O bairro de Vilar", *Palavras Loucas,* Coimbra, F. França Amado Editor, 1894, pp. 162-163.

_____, *Pombos-correios, (notas quotidianas),* Coimbra, F. França Amado, Editor, 1913, pp. 13-18.

D'OLIVEIRA, António Correia de, "Júlio Dinis", *Boletim Cultural,* Porto, Câmara Municipal do Porto, vol. II, fasc. IV, 1939, pp. 424-434.

OLIVEIRA, Zacarias de, "Júlio Dinis: o Padre Sentimental", In *O Padre no Romance Português,* Lisboa, União Gráfica, 1960, pp. 99-109.

ORTIGÃO, Ramalho, "Camilo Castelo Branco: o seu ambiente social, a sua estética, a sua crítica, a sua forma literária, o seu

temperamento artístico", In CASTELO BRANCO, Camilo , *Amor de Perdição, (memórias de uma família)*, ed. monumental, Porto, Alcino Aranha e Cª., Editor, 1891, pp. XLVI e XLVIII.

_____, *As Farpas,* IX, *O movimento literário e artístico,* Lisboa, Companhia Nacional Editora, 1889, p. 228.

Ovar e Júlio Dinis, Ovar, edição dos Serviços da Cultura da Câmara Municipal de Ovar, 1989.

PAÇO D'ARCOS, Joaquim, "Fronteiras do romance português", Separata da Revista *Ocidente*, Lisboa, vol. LIII, n.º. 231, Julho de 1957, pp. 5-22.

PALMA-FERREIRA, João, *Literatura Portuguesa, história e crítica,* vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, [1984-85], pp. 159-160.

PAXECO, Elsa, "Graça de Júlio Dinis", *Homenagem da Faculdade de Letras a Júlio Dinis, Revista da Faculdade de Letras,* Lisboa, tomo VII, nºs. 1 e 2, 1940-1941, pp. 372-388.

PICCHIO, Luciana Stegagno, *História do Teatro Português,* Lisboa, Portugália Editora, [1968], pp. 402-403.

PIMENTEL, Alberto, "Esboço biográfico de Júlio Dinis", In *Os Fidalgos da Casa Mourisca, crónica da aldeia [por] Júlio Dinis,* 3ª. ed., I, Porto, A. R. da Cruz Coutinho, 1878, pp. V-XL.

_____, *O Porto há trinta anos,* Porto, Livraria Universitária de Magalhães e Moniz, Editores, 1893, p. 219.

_____, *O Porto na Berlinda: memórias d' uma família portuense,* Porto, Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1894, p. 145.

_____, *O Porto por fora e por dentro,* Porto, Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1878, p. 207.

_____, "Júlio Dinis", *Diário Ilustrado,* ano III, n.º. 510, 18 de Janeiro de 1874, pp. 1-2.

PINA, Luís de, *Júlio Dinis, inspector de almas,* Porto, Imprensa Moderna, 1940, pp. 1-16.

_____, “A medicina na obra de Júlio Dinis”, *Boletim Cultural,* Porto, Câmara Municipal do Porto, pp. 453-485.

_____; MENESES, Maria Olívia Rúben de, “No Cenário da Morte de Júlio Dinis”, Separata de *O Médico,* ano LX, n.º. 1045, 1971, pp. 458-60.

_____, *Júlio Dinis, Homenagem da Faculdade de Medicina do Porto,* Porto, Araújo e Sobrinho Sucessores,1927, pp.53-54.

PINTO, A. José Silva, “«O selo da roda*»,* por Pedro Ivo”, In *Novos Combates e Críticas, 1875-1884,* Porto, Tipografia de António José da Silva Teixeira, 1884, pp. 105-115.

PINTO, Júlio Lourenço, “Teorias da Arte”, In *Estética Naturalista, estudos críticos,* Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1996, pp. 47-104.

POMAR, Luísa, *Júlio Dinis e a sua obra*, Lisboa, edição da autora, 1940.

PRESTAGE, Edgar, *Portugal, Brasil e Grã-Bretanha,* Lição inaugural realizada no King’s College, Londres, em 8 de Outubro de 1923, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1925, p. 45.

“«*As Pupilas do Senhor Reitor»*: A morte de João Semana”, *O Jornal do Comércio,* Lisboa, ano XLIV, 12 901, n.º. 111, 10 de Dezembro de 1896, p. 2 .

QUEIRÓS, Alberto de, “Júlio Dinis (Gomes Coelho)”, A *Revolução de Setembro,* Lisboa, ano XXXII, vol. VIII, n.º. 775, 15 de Setembro de 1871, pp. 1-2.

QUEIRÓS, Eça de; ORTIGÃO, Ramalho, *As Farpas, crónica mensal da política, das letras e dos costumes*, Setembro de 1871, Lisboa, Tipografia Universal, 1871, pp.47-51.

QUEIRÓS, Eça de, *Uma Campanha Alegre de “As Farpas”,* 2 vols., Porto, Lello e Irmão Editores, 1979, pp. 195-197.

_____, “Idealismo e Realismo”, In *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas,* Porto, Lello e Irmão Editores, [s.d.], pp. 165-183.

_____, “Ramalho Ortigão”, In *Notas Contemporâneas,* Porto, Lello e Irmão Editores, [s.d.], pp. 35-59.

RAMOS, Feliciano, *Ensaios de Crítica Literária,* Coimbra, 1ª série, Imprensa da Universidade, 1933, pp. 83-114.

_____, “O gosto pela vida simples na literatura portuguesa do século XIX – Alexandre Herculano, Júlio Dinis, Guerra Junqueiro, Eça de Queirós”, In *A Nação Portuguesa,* Lisboa, fasc. VII, série VI, tomo II, 1931, p. 5-18.

RAMOS, Manuel, “Júlio Dinis, fundador do naturalismo nacional”, *Diário de Notícias,* Lisboa, ano LXI, nº. 21 426, 12 de Setembro de 1925, pp.1- 4.

RATTAZZI, Maria Leitizia de Stuldomine Wipe, Contesse de, *Le Portugal à vol d’oiseau: portugais et portugaises,* Paris, A. Degorce-Cadot, [1880], p. 263.

RÉGIO, José, “Sobre o romance de Júlio Dinis” e “Júlio Dinis no romance português”, In *Crítica e Ensaio / 2,* [Lisboa], Círculo de Leitores, 1994, pp. 75-80, 81-85 e 555.

_____, “O bem e o mal em Júlio Dinis”, *O Primeiro de Janeiro,* Porto, 31 de Outubro de 1945, p. 3.

_____, “Da análise psicológica na literatura portuguesa”, *O Primeiro de Janeiro,* Porto, 22 de Janeiro de 1947, p. 3.

REIS, Carlos, “O espaço rural no romance queirosiano: «*A Ilustre Casa de Ramires»*”, In *Les Campagnes Portugaises de 1870 a 1930: Image et Réalité, Actes du Colloque*, Aix-en-Provence*, 1982,* Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, 1985, p. 287.

RIBEIRO, Almeida, *Júlio Dinis, Homenagem da Faculdade de Medicina do Porto,* Porto, Araújo e Sobrinho, Sucessores, 1927, pp. 41-42.

RIBEIRO, Marina de Almeida, *O Simbolismo da Casa em Júlio Dinis,* Lisboa, Difel, 1990.

RODRIGUES, António Falcão, *Esboços Críticos,* Coimbra, Imprensa Comercial e Industrial, 1876, pp. 106-111.

SÁFADY, Naief, *Júlio Dinis: Romance,* n.º 59, Rio de Janeiro, Agir, 1961.

SALGADO JÚNIOR, António, *História das Conferências do Casino (1871),* Lisboa, s. e., 1930, pp. 116-118.

SAMPAIO, Albino Forjaz, *Júlio Dinis, a sua vida e a sua obra,* Lisboa, Empresa do "Diário de Notícias", 1925, (sem indicação de páginas).

_____, *As melhores páginas da literatura portuguesa (Prosadores),* Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco, 1932, pp. 89-102 e 222.

_____, *As melhores páginas da poesia portuguesa (da época medieval até aos nossos dias),* Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco, 1931, p. 93.

_____, "Prefácio", in DINIS, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor, crónica da aldeia,* Rio de Janeiro, Livraria Editora, s. d..

SANTILLI, Maria Aparecida de Campos Brando, "Júlio Dinis, romancista social", *Boletim,* n.º 26, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1979.

_____, "*As Pupilas do Senhor Reitor*: de romance português a novela brasileira", *Via Atlântica*, 1, Março de 1997, pp. 67 - 76.

SANTOS, Ary dos, *Júlio Dinis e a vida forense,* Lisboa, Centro Tipografia Colonial, 1948.

SANTOS, Reinaldo dos, "Júlio Dinis paisagista", In *Júlio Dinis, Homenagem da Faculdade de Medicina do Porto,* Porto, Araújo e Sobrinho, Sucessores, 1927, pp. 89-94.

SÃO JOÃO NOVO, José de, "Júlio Dinis no Teatro", *O Tripeiro,* Porto, Ano III, n.º 88, 1 de Dezembro de 1910, pp. 247-248.

SARAIVA, António José, "Júlio Dinis e a sua época" e "Um escritor afortunado", In *Para a História da Cultura em Portugal,* vol. 2, Lisboa, Bertrand, 1979, pp. 49-68 e 69-73.

_____, "Júlio Dinis e a introdução do romance moderno em Portugal", In *História ilustrada das grandes literaturas,* vol. VIII; *Literatura Portuguesa,* I, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, 1966, pp. 190-192.

SÉRGIO, António (org.), *As Pupilas do Senhor Reitor [de] Júlio Dinis,* Lisboa, Sá da Costa, 1940, pp. 8-32.

SERRA, Eurico Simões, *Pensamentos [de] Júlio Dinis,* Porto, Livraria Chardron de Lello e Irmão, Ldª., 1929.

SERRÃO, Joel, "O amor no romance naturalista", *Gazeta musical de todas as artes,* 2ª série , ano XII, n.º. 137, Agosto de 1962, pp. 108-109.

_____, "Por uma história cultural do século XIX português", In *Temas Oitocentistas para a História de Portugal no Século Passado,* Lisboa, Livros Horizonte, 1980, pp. 11-45.

SILVA, Inocêncio Francisco da, "Júlio Dinis", *Dicionário Bibliográfico Português,* Lisboa, Lisboa, Imprensa Nacional, 1858-1927, vol. XXIV, pp. 54-57; vol. XII, 5º. Suplemento, pp. 380-381.

SIMÕES, A. Dias, "Ovar e Júlio Dinis; desfazendo um equívoco", *A Pátria, órgão do Partido Republicano Português de Ovar*, publicação semanal*,* Ovar, ano XVI, n.º 805, 18 de Outubro de 1923, até n.º. 814, 20 de Dezembro de 1923.

SIMÕES, João Gaspar, "Da invenção psicológica no romance português" In *Literatura, Literatura, Literatura: de Sá de Miranda ao concretismo brasileiro*, Lisboa, Portugália Editora, [1964], pp. 157-161.

_____, *Júlio Dinis; O Homem e a Obra,* Lisboa, Arcádia, [1964].

_____, "Júlio Dinis", In *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa, (das origens ao século XX),* Lisboa, Publicações D. Quixote, 1987, pp. 425-439.

_____, "Júlio Dinis", In *Perspectiva da Literatura Portuguesa do século XIX,* vol. I, Lisboa, Ática, 1947, pp. 455-479, (também reproduzido em SIMÕES, João Gaspar, "O sentido criador em Júlio Dinis", In *Interpretações Literárias,* Lisboa, Arcádia, [1961], pp.133-172).

_____, "Júlio Dinis e a crítica judicativa", In *Liberdade do Espírito, ensaios,* Porto, Livraria Portugália, [s. d.], pp. 369-379.

_____, “Precursores do romance moderno”, In *História do Romance Português,* vol. II, Lisboa, Estúdio Cor, 1969, pp. 145-156.

_____, “Tradição renovada: o conto-folhetim” e “o conto oral e edificante”, In *História do Romance Português,* vol. III, Lisboa, Estúdios Cor, 1972, pp. 9-13 e pp. 14-18.

SOARES, A. Cirilo, “Júlio Dinis educador e cientista”, In *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa, Classe de Letras,* Lisboa, tomo III, 1940, pp. 323-329.

SOROMENHO, Augusto, “Carta ao Editor”, In DINIS, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor, crónica de aldeia,* 31 ª. ed., Lisboa, J. Rodrigues e Cª. Editores, 1938, pp. V-VII.

SOUSA, Arlindo de, *Júlio Dinis, o centenário do seu nascimento (1839-1939) um alvitre: (a sua vida e a sua obra),* Lisboa, Tip. Henrique Torres, 1939, pp. 24-27.

SOUSA, J. Fernando de, “A Elevação Moral da obra de Júlio Dinis”, In *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa, Classe de Letras, III,* 1940, pp. 317-321.

STERN, Irwin, “Camilo e Júlio Dinis: relações meta-literárias” in SANTOS, João Camilo dos (ed.), *Camilo Castelo Branco, no centenário da morte,* Colóquio, Santa Barbara, Center for Portuguese Studies, University of California, Santa Barbara, 1995, pp. 38-43.

_____, “Jane Austen e Júlio Dinis”, Separata da *Revista Colóquio / Letras,* Lisboa, n.º 30, Março de 1976, pp. 5-10.

_____, *Júlio Dinis e o romance português (1860-1870)*, Porto, Lello e Irmão Editores, 1972.

VAZ, A. Luís, “A rapariga no obra dinisiana”, *Ocidente,* vol. VIII, n.º. 21, Janeiro de 1940, pp. 433-439.

VERISSÍMO, Nelson, *Júlio Dinis na Madeira,* Funchal, Secretaria Regional de Turismo, Cultura e Emigração, 1990, pp. 7-11.

VITERBO, Sousa, “Cartas de Júlio Dinis”, *O Tripeiro,* Porto, 2ª série, ano IX, n.º. 117, 1 de Maio de 1919, pp. 178-179.

_____, “Joaquim Guilherme Gomes Coelho (Júlio Dinis)”, *O Jornal do Porto,* ano XIII, n.º. 216, 23 de Setembro de 1871, p. _____.

_____, “Palavras Preliminares”, In *Inéditos e Esparsos,* 6ª edição, Lisboa, J. Rodrigues e Cª. Editores, 1938, pp. 5-29.

WOISCHNIK, Hans, *Júlio Dinis als Romandichter und Liebespsychologe Köln, Orthen, 1940.*

IV - TEÓRICA

AA.VV., *Literatura e realidade: que é o realismo?,* Lisboa, Publicações D. Quixote, 1984.

_____, *Le Personnage en question*, Colloque de Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail, 1983.

_____, *Poétique du Récit,* ouvrage collectif, Paris, Seuil, Coll. “Points”, 1977.

AGEL, Henri, *O Cinema,* 2ª. ed., Porto, Civilização Editora, 1983.

ALBALADEJO, Tomás, “Semántica extensional e intensionalización literaria: el texto narrativo”, *EPOS, Revista de Filologia U.N.E.D.,* vol. VI, 1990, pp. 303-314.

ALLEN, Richard, “Representation, illusion and the cinema” in *Projecting Illusion, Film Spectatorship and the Impression of Reality,* Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 81-119.

ALLEN, Robert C.; GOMERY, Douglas, “Semiotics and film history”, in *Film History Theory and Practice,* New York, Alfred A. Knopf, 1985, pp. 76-79.

AMOSSY, Ruth, “Stereotypes and Representation in fiction”, in *Poetics Today,* vol. V, n.º 4, 1984, pp. 689-700.

ANDREW, J. Dudley, “From *Concepts in Film Theory* Adaptation” in MAST, G. *et alii, Film Theory and Criticism; introductory readings,* 4 th. ed., New York / Oxford, Oxford University Press, 1992.

ARISTÓTELES, *Poética,* (Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa), 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1990.

ARNHEIM, Rudolf, *A Arte do Cinema,* Lisboa, Edições 70, 1989.

AUMONT, Jacques, *et alii, A Estética do Filme,* Campinas, S. Paulo, Papirus, 1995.

_____, “O ponto de vista”, In GEADA, Eduardo (org.), *Estéticas do Cinema Português,* Lisboa, Publicações D. Quixote, 1985, pp. 124-156.

AUERBACH, Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale,* Paris, Gallimard, 1992.

BAL, Mieke, “Visual Readers and Textual Viewers”, *Versus, Quaderni di Studi Semiotici ,* n.º 52-53, Janeiro-Maio de 1989, pp. 133-150.

_____, *Narratology; introduction to the theory of narrative,* Toronto / London, University of Toronto Press, 1994.

BALADIER, Louis, ”Critique et récit”, In *Le récit: panorama et repères,* Paris, Les Editions S.T.H., 1991, pp. 22-35.

BARTHES, Roland, “O efeito de real”, In *O Rumor da Língua,* Lisboa, Edições 70, 1987, pp.131-136.

_____, “A escrita do romance”, In *O Grau Zero da Escrita,* Lisboa, Edições 70, 1973, pp. 31-38.

_____, "Introdução à análise estrutural das narrativas", In *A Aventura Semiológica*, Lisboa, Edições 70, 1987, pp. 95-130.

_____, *S/Z,* Lisboa, Edições 70, 1980.

_____, “O terceiro sentido; notas de pesquisa sobre alguns fotogramas de S. M. Eisenstein”, “O fotograma” e “Diderot, Brecht e Eisenstein”, In *O Óbvio e o Obtuso,* Lisboa, Edições 70, 1984, pp. 43-56, 57-59 e 81-87.

BASTOS, Baptista, *O Filme e o Realismo,* Lisboa, Edições Arcádia, 1962.

BAZIN, André, *O que é o Cinema?,* Lisboa, Livros Horizonte, 1992.

BERSANI, Leo, “O realismo e o medo do desejo”, In AA.VV., *Literatura e Realidade: que é o Realismo?,* Lisboa, Publicações D. Quixote, 1984, pp. 51-86.

BESSIÈRE, Irène, *Le Cinéma,* Paris, Librairie Larousse, 1979.

BLACK, David Alan, “Genette and film: narrative level in the fiction cinema”, *Wide Angle,* vol. VIII, nºs. ¾, 1986, pp. 19-26.

BLUESTONE, George, “The limits of the novel and the limits of the film”, “Pride and prejudice” e “Madame Bovary”, in *Novels into film,* Berkeley and Los Angels, University of California Press, 1966, pp. 1-64, 115-146 e 197-214.

BONE, Jan; JOHNSON, Ron, *Understanding the film, an introduction to film appreciation,* Lincolnwood, Illinois, National Textbook Company, 1993.

BOOTH, Wayne C., *A retórica da ficção,* Lisboa, Arcádia, 1980.

_____, “Distance et point de vue, essai de classification”, In AA.VV., *Poétique du Récit,* Paris, Éditions du Seuil, 1977, pp. 85-113.

BORDWELL, David, *Narration in the Fiction Film,* Madison, University of Wisconsin Press, 1985.

BORGES, Jorge Luís; COZARINSKY, Edgardo, *Do Cinema*, Lisboa, Livros Horizonte, 1993.

BOURNEUF, R.; OUELLET, R., *O universo do romance,* Coimbra, Livraria Almedina, 1976.

BRAIT, Beth, *A Personagem,* São Paulo, Ática, 1985.

BRANIGAN, Edward, *Narrative Comprehension and Film,* London / New York, Routledge, 1992.

_____, *Point of view in the Cinema; a theory of narration and subjectivity in classical film,* Berlim, Nova Yorque, Amesterdão, Mouton, 1984.

_____, “Point of view in the fiction film”, *Wide Angle,* vol. VIII, nºs. ¾, 1986, pp. 4-7.

BRINKER, M., “Le ‘naturel’ et le ‘conventionnel’ dans la critique et la théorie”, *Littérature,* n.º 57, 1985, pp. 17-30.

BURCH, Noel, “Narrative, Diegesis: thresholds, limits”, In *Life to those shadows,* London, British Film Institute, 1990, pp. 243-266.

_____, *Praxis do Cinema,* Lisboa, Editorial Estampa, 1973.

CARCAUD-MACAIRE, Monique, “Sur le personnage de film”, in *Le Personnage en question, Actes du IV e. Colloque du S.E.L.,* Toulouse, Université Toulouse-le-Mirail, 1984, pp. 313-323.

CARDOSO, Abílio Hernandez, “A letra e a imagem: o ensino da literatura e o cinema”, *Discursos, Estudos de Língua e Cultura Portuguesa,* Universidade Aberta, nºs. 11-12, Outubro/Fevereiro de 1995/1996, pp. 15-35.

_____, “Da narrativa literária à narrativa fílmica”, In REIS, Carlos (Coord.), *Leituras d’ Os Maias, Semana de Estudos Queirosianos. Primeiro centenário da publicação d’ Os Maias (1888-1988),* Coimbra, Livraria Minerva, 1990, pp. 123-131.

_____, “Narrativas: da letra no filme à imagem no texto”, *Senso, Revista de Estudos Fílmicos,* Coimbra, n.º. 1, Outubro de 1995, pp. 15-33.

CEGARRA, Michel, “Cinema e Semiologia”, In *Análise semiológica do texto fílmico,* Lisboa, Arcádia, 1979, pp. 65-155.

CHATEAU, Dominique, “Diégèse et énonciation”, *Communications,* nº. 38, Paris, 1983, pp. 122-154.

CHATMAN, Seymour, *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*, Ithaca / London, Cornell University Press, 1990.

_____, *Story and Discourse: narrative structure in* fiction *and film,* Ithaca, Cornell University Press, 1978.

_____, “What novels can do that films can’t (and vice-versa)”, In MITCHELL, W. J. T. (ed.), *On Narrative*, Chicago/London, the Univ. of Chicago Press, 1981, pp. 117-136.

CHAVES, Castelo Branco, “Camilo crítico do realismo”, *Seara Nova,* Lisboa, ano XIII, n.º. 403, 23 de Agosto de 1934, pp. 291-295.

CHKLOVSKI, V., “A construção da novela e do romance”, In TODOROV, T. (org.), *Teoria da Literatura II, Textos dos Formalistas Russos,* Lisboa, Edições 70, 1989, pp. 41-68.

CLERC, Jeanne-Marie, “Histoire de relations complexes”, in *Écrivains et cinéma,* Paris, Klincksieck, 1985, pp. 7-39.

_____, *Littérature et Cinéma,* Paris, Éditions Nathan, 1993.

COELHO, Jacinto Prado, “Um crítico do Romantismo: António Pedro Lopes de Mendonça” e “ Garrett prosador”, In *A Letra e o Leitor,* 2ª. ed., Lisboa, Moraes Editores, 1977, pp. 57-76 e 85-101.

COHN, Dorrit,”La vie intérieure dans le récit à la troisième personne”, in *La Transparence Intérieure, modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, pp. 15-164.

COHEN, Keith, “«Hiroshima mon amour»: a monument to the pleasurable pangs of memory and desire”, *Discursos, Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*, Universidade Aberta, nºs. 11-12, Outubro-Fevereiro de 1995-1996, pp. 161-188.

CORDOBA, Pierre Emmanuel, “Prenon Gloria, pour une pragmatique du personnage”, in *Le Personnage en question,* Colloque de Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail, 1983, pp. 33-43.

CRUZ, Liberto, *Viragem do Romance Português: 2ª metade do século XIX,* Arquivos do Centro Português, vol. III, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.

CUDDON, J. A., *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory,* 3rd ed., Blackwell Reference, 1991.

DAYAN, Daniel, “O código-matriz do cinema clássico”, In GEADA, Eduardo (org.), *Estéticas do Cinema,* Lisboa, Publicações D. Quixote, 1985, pp. 97-115.

DUBOIS, Jean, *et alii, Dictionnaire de Linguistique,* Paris, Libraire Larousse, 1973.

DUCROT, O.; TODOROV, T., “Personagem”, In *Dicionário das Ciências da Linguagem,* Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1978, pp. 271-276.

DUGAST-PORTES, F., “Le temps du Portrait”, in KUPISZ, K., *et alii*, *Le Portrait Littéraire,* Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988, pp. 235-248.

ECO, Umberto, “Cinema e literatura: a estruturação do enredo”, In *A Definição da Arte,* Lisboa, Edições 70, 1981, pp. 189-195.

_____, *Leitura do texto literário / "lector in fabula" / a cooperação interpretativa nos textos literários,* Lisboa, Editorial Presença, 1993.

_____, "Sémiologie des messages visuels", *Communications, Paris, nº. 15, 1970, pp. 11-50.*

EIKKENBAUM, B., "Sobre a Teoria da Prosa", In T. Todorov, (org.), *Teoria da Literatura II,* Textos dos Formalistas Russos, Lisboa, Edições 70, 1989, pp. 69-84.

EISENSTEIN, S. M., "A cor no cinema ou o cinema a cores", In *Reflexões de um cineasta,* Lisboa, Arcádia, 1940, pp. 207-214.

_____, "Dickens, Griffith and the film today", in LEDA, Jay (ed.), *Film Form, essays in film theory,* San Diego / New York / London, Harcourt Brace Jovanovich, 1977, pp. 195-272.

_____, *The Film Sense,* London and Boston, Faber and Faber Limited, s.d .

_____, "Métodos de Montagem", In GEADA, Eduardo (org.), *Estéticas do Cinema,* Lisboa, Publicações D. Quixote, 1985, pp. 59-*70.*

EZQUERRO, M., "Les connexions du système perse", in *Le Personnage en question,* Colloque de Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail, 1983, pp. 103-109.

FALICKA, K., "Le Portrait littéraire chez Flaubert", in KUPISZ, K. *et alii*, (Org.), *Le Portrait Littéraire,* Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988, pp. 183-189.

FERREIRA, Alberto, *Estudos de Cultura Portuguesa do século XIX,* Lisboa, Moraes Editores, 1980.

_____, "A segunda geração romântica e a vitória do sentimentalismo", In *Perspectiva do Romantismo Português,* Lisboa / Porto, Litexa Portugal, s.d., pp. 89-109.

FERREIRA, M. E. Tarracha (Introd.), *Viagens na minha terra [de] Almeida Garrett,* 6ª. ed., Lisboa, Ed. Ulisseia, [1992], pp. 9-31.

FIGUEIREDO, Fidelino de, *A Crítica Literária como Ciência,* 3ª ed., Lisboa, Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira, 1920.

_____, “Sobre a decadência do romance realista” e “Sobre a composição do romance”, *Revista de História,* Lisboa, vol. V, n.º 17, 1916, pp. 34-40 e 41-48.

FRANÇA, José Augusto, “As «Memórias de um doido» 1849-1859”, In MENDONÇA, A. P. Lopes de, *Memórias de um doido,* 4ª. ed., Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982, pp. 9-52.

FRANCASTEL, Pierre, *Imagem, Visão e Imaginação,* Lisboa, Edições 70, 1987.

FURST, Lilian R.; SKRINE, Peter N., *O Naturalismo,* Lisboa, Lysia, Editores e Livreiros *SARL*, 1975.

GARRETT, Almeida, *Bosquejo da História e Língua Portuguesa; outros escritos; impressões de viagens,* Lisboa, Empresa da História de Portugal, Sociedade Editora, 1904.

_____, *Lírica de João Mínimo, publicada pelo autor do resumo da” História da língua e poesia portuguesa”, do poema “Camões”, “D. Branca”, “Adozinda”,* Londres, Sustenance e Stretch, 1829.

GAUDREAULT, A., “Cinéma des premiers temps”, in *Du littéraire au filmique: système du récit,* Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, pp. 17-26.

_____; JOST, François, *Le récit cinématographique, cinéma et récit II,* Paris, Ed. Nathan, 1990.

GEADA, Eduardo, *Cinema e Transfiguração,* Lisboa, Livros Horizonte, 1978.

_____, *Os mundos do Cinema, modelos dramáticos e narrativos no período clássico,* Lisboa, Editorial Notícias, 1998.

_____, *O Poder do Cinema,* Lisboa, Livros Horizonte, 1985.

GENETTE, Gérard, *Discurso da Narrativa,* Lisboa, Vega, [s.d.].

_____, *Nouveau discours du récit,* Paris, Éditions du Seuil, 1983.

GRILO, João Mário Lourenço Bagão, “O cinema não filma livros”, *Discursos, Estudos de Língua e Cultura Portuguesa,* Universidade Aberta, nºs. 11-12, Outubro-Fevereiro de 1995-1996, pp. 209-212.

HAMON, Philippe, “L’architecture, le sens, le réel, la représentation”, in *Roman, Réalités, Réalismes,* Paris, Presses Universitaires France, 1989, pp. 31-39.

_____, “L’énoncé descriptif et sa construction théorique”, in *Du descriptif,* 3ª. ed., Paris, Hachette, 1993, pp. 85-126.

_____, “Um discurso determinado”, In AA.VV., *Literatura e Realidade: que é o realismo?,* Lisboa, Publicações D. Quixote, 1984, pp. 129-194.

_____, “Héros, héraut, hiérarchies”, in Le *Personnage en question,* Actes du Ive. Colloque S.E.L., Toulouse, Univ. de Toulouse-le-Mirail, 1984, pp. 387-398.

_____, “O que é uma descrição”, In SEIXO, Maria Alzira (ed.), *Categorias da Narrativa,* Lisboa, Vega Universidade, [s.d.] pp. 55-76.

_____, *Le personnel du roman; le système des personnages dans le “Rougon-Macquart” d’Émile Zola,* Genève, Droz, 1983.

_____, “Pour un statut sémiologique du personnage”, In AA.VV., *Poétique du Récit,* Paris, Seuil, 1977, pp. 115-180.

HOCHMAN, Baruch, *Character in Literature,* Ithaca and London, Cornell University Press, 1985.

HRUSHOVSKI, B., “Présentation et représentation dans la fiction littéraire”, *Littérature,* n.º 57, 1985, pp. 6-16.

INGARDEN, Roman, *A obra de arte literária,* 2ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

ISER, Wolfgang, “Passive syntheses in the reading process”, in *The Act of Reading; a theory of aesthetic response,* 5ª ed, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1991, pp. 135-162.

JAKOBSON, Roman, *Essais de Linguistique Générale*, Paris, Minuit, 1963.

JOST, François, “Narration(s): en deçà et au-delà”, *Communications,* nº. 38, (Énonciation et cinéma), 1983, pp. 192-213.

_____, *L'œil camera: entre film et roman,* Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978.

JOUSSE, Thierry, "Vous avez dit littérature?", *Cahiers du Cinéma,* nº. 435, 1990, p. 40.

JOUVE, Vicent, *L'Effet personnage dans le roman,* Paris, Presses Universitaires France, 1992.

KAYSER, Wolfgang, *Análise e interpretação da obra literária, introdução à ciência da literatura,* 7ª ed., Coimbra, Arménio Amado Editora, 1985.

_____, "Qui raconte le roman?", In AA.VV., *Poétique du récit,* Paris, Seuil, 1977, pp. 59-83.

KRACAUER, Siegfried, "Interlude: film and novel", In *Theory of film: the redemption of physical reality,* Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1997, pp. 232-244.

KUPISZ, K., *et alii* (org.), *Le Portrait Littéraire,* Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988.

LAPSLEY, Robert; WESTLAKE, Michael, *Film theory: an introduction,* Manchester, University Press, 1996.

LAVRADOR, F. Gonçalves, *Estudos de Semiótica Fílmica: fascinação e distanciação,* vol. I, Porto, Edições Afrontamento, 1985.

LIMA, Luiz Costa, "Social Representation and Mimesis", In *New Literary History,* vol. XVI, n.º 3, 1985, pp. 447-466.

Littérature, 57 (Título genérico: *Logiques de la Représentation),* Paris, février, 1985.

LOTMAN, Yuri, *Estética e Semiótica do Cinema,* Lisboa, Editorial Estampa, 1978.

MARCHON, Maria Lívia D. de Araújo, *A arte de contar em Júlio Dinis, alguns aspectos da sua técnica narrativa,* Coimbra, Livraria Almedina, 1980.

MARNER, Terence, *A Realização Cinematográfica,* Lisboa, Edições 70, s.d..

MARTIN, Marcel, *A Linguagem Cinematográfica,* Lisboa, Prelo, 1971.

MARTINEZ-BONATI, Félix, "Representación y Ficción", in *La Ficción Narrativa (su lógica y Ontología),* Múrcia, Universidad de Múrcia, 1992, pp. 91-111.

MAST, G., *et alii* (ed.), "Film Genres", in *Film Theory and Criticism, introductory readings,* New York, Oxford, Oxford University Press, 1992, pp. 429-433.

MATOS, Maria Vitalina Leal de, "Da Mimese: repensar a noção", *Brotéria, Cultura e Informação,* Lisboa, vol. 105, n.ºs 2-3 e n.º 4, Agosto-Setembro e Outubro de 1977, pp. 123-143 e 243-263.

MAURAND, Georges, "Le Personnage: du nommé à l'innomé", In AA.VV., *Le Personnage en question,* Colloque de Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail, 1983, pp. 75-83.

MAURIAC, François, *Le Romancier et ses Personnages,* Paris, Éditions R. A. Corrêa, 1933

MCFARLANE, Brian, *Novel to Film, an introduction to the theory of adaptation,* Oxford, Clarendon Press, 1996.

METZ, Christian, "Au-delà de l'analogie, l'image", *Communications*, nº. 15, Paris, 1970, pp. 1-10.

._____, «From *Film Language;* some points in the semiotics of the cinema», in MAST, G., *Film Theory and Criticism, introductory readings,* New York, Oxford, Oxford University Press, 1992, pp. 168-178.

_____, "La grande syntagmatique du film narratif", *Communications,* nº. 8, Paris, 1966, pp. 120-124.

_____, "História/Discurso: nota acerca dos dois voyeurismos", In GEADA, Eduardo (org.), *Estéticas do Cinema,* Lisboa, Publicações D. Quixote, 1985, pp. 117-124.

_____, *Linguagem e Cinema*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1980.

_____, “Semiologia, linguística, cinema”, In SEIXO, Maria Alzira (org.), *Semiológica do texto fílmico,* Lisboa, Arcádia, 1979.

_____, *O significante imaginário,* Lisboa, Livros Horizonte, 1980.

MITCHELL, W. T. (ed.), *On Narrative,* Chicago / London, The University of Chicago Press, 1981.

MITRY, Jean, “L’image filmique”, in *Esthétique et psychologie du cinéma. 1. Les structures,* Paris, Éditions Universitaires, 1963.

MONTEIRO, Ofélia Paiva, "Algumas reflexões sobre a novelística de Garrett", *Colóquio / Letras*, n.º. 31, Maio de 1976, pp. 13 - 29.

MORIN, Edgar, *O Cinema ou o Homem Imaginário,* 2ª. ed., Lisboa, Moraes Editores, 1980.

MORRISSETTE, Bruce, “Aesthetic response to novel and film”, in *Novel and film: essays in two genres,* Chicago and London, The University of Chicago Press, 1985, pp. 12-27.

MOUNIN, Georges, *Dictionnaire de la Linguistique,* Paris, Presses Universitaires France, 1974.

MÚRIAS, Manuel Moutinho, “Os clássicos” e “Os teóricos do cinema”, In *História Breve do Cinema,* Lisboa, Editorial Verbo, 1962, pp. 118-161.

NEMÉSIO, Vitorino, (Introd.), *Viagens na minha Terra [de] Almeida Garrett,* Porto, Livraria Tavares Martins, 1946, pp. I-XXVI.

PALMA-FERREIRA, João, *Literatura Portuguesa, história e crítica,* vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, s.d., [1984-1985].

PAVEL, Thomas, “Convention et représentation”, *Littérature,* n.º 57, Fevereiro de 1985, pp. 31-47.

PERRY, M.; SCHWARTZ, Y., “L’antonyme synonymique: un principe d’organisation de la ‘réalité’ dans les textes de fiction”, *Littérature,* n.º 57, 1985, pp. 66-79.

PINTO, Júlio Lourenço, “Do método a seguir na aplicação do realismo à arte”, In *Estética Naturalista, estudos críticos,* Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1996, pp. 21-46 e 47-104.

PLATÃO, “Livro X”, In *A República,* 2ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, [1976], pp. 451-500.

PROPP, Vladimir, “As transformações dos contos fantásticos”, In Todorov (org.) *Teoria da Literatura II,* pp. 109/138.

_____, *Morfologia do Conto,* Lisboa, Vega, 1978.

PUDOVKIN, Vsevolod, “From film technique [on editing]”, in MAST, G., *et alii, Film Theory and Criticism, introductory readings,* New York, Oxford, Oxford University Press, 1992, pp. 121-126.

QUEIRÓS, Eça de, “Idealismo e realismo”, In *Cartas Inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas,* Porto, Lello e Irmão Editores, [s.d.], pp. 165-183.

_____, “Positivismo e o Idealismo” e “Prefácio dos *Azulejos* do Conde de Arnoso”, in *Notas Contemporâneas,* Porto, Lello e Irmão Editores, [s.d.], pp. 253-267 e 131-155.

QUEFFÉLEC, Lise, *Le roman - feuilleton français au XIX ème siècle,* Paris, Presses Universitaires France, 1989.

RAMOND, Michèle, “Les personnages”, In *Le Roman,* Paris, Armand Colin, 1989, pp. 173-180.

REIS, Carlos, “Camilo e a Poética do Romance”, In SANTOS, João Camilo dos (ed.), *Camilo Castelo Branco no centenário da morte; Colloquium of Santa Barbara,* Center for Portuguese Studies, University of California, Santa Barbara, 1995, pp. 63-74.

_____, *O Conhecimento da Literatura, introdução aos estudos literários,* Coimbra, Livraria Almedina, 1995.

_____; LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia,* 3ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1991.

_____ (Introd.), *Eurico, o Presbítero, [de] Alexandre Herculano,* Ulisseia, [D.L. 1991], pp. 7-26.

_____, “Estrutura da narrativa”, In *Introdução à Leitura das “Viagens na Minha Terra”,* 3ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1993, pp. 31-44.

REUTER, Yves, “Illustrations: Personnage et description”, in *Introduction à l’analyse du roman,* 9ª ed., Paris, Dunod, 1996, pp. 22-32.

RIFATERRE, Michael, “Introduction” e “Truth in diegesis”, in *Fictional Truth,* Baltimore and London, The Johns Hopkins, University Press, 1990, pp. XII-XIX e 1-28.

_____, “ A ilusão referencial”, In AA.VV., *Literatura e Realidade: que é o realismo?,* Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984, pp. 99-128.

RIMMON-KENAN, Shlomith, “Story characters”, “Text: characterization” e “Text: focalization”, in *Narrative Fiction: Contemporary Poetics,* London / New York, Routledge, [1983], pp. 29-42, 59-70 e 71-85.

RODRIGUES, Adriano Duarte, “Referência, manifestação e significação” e “Uma semiótica especializada: a semiótica narrativa”, In *Introdução à Semiótica,* Lisboa, Editorial Presença, 1991, pp. 22-25 e 63-75.

ROSSUM-GUYON, Françoise Van, “Ponto de vista ou perspectiva narrativa – teorias e conceitos críticos”, In SEIXO, Maria Alzira (ed.), *Categorias da Narrativa,* Lisboa, Vega, s.d., pp. 19-53.

SADOUL, G., *História do Cinema Mundial das origens aos nossos dias,* 3 vols., Lisboa, Livros Horizonte, 1983.

SALLENAVE, Danièle, “Sobre o «Monólogo Interior»: leitura de uma teoria”, In SEIXO, Maria Alzira (ed.), *Categorias da Narrativa,* Lisboa, Vega, s.d., pp. 103-124.

SCHOLES, R., “Language, Narrative, and Anti-Narrative”, in MITCHEL, W. J. T. (ed.), *On Narrative,* Chicago and London, The University of Chicago Press, 1981, pp. 200-208.

SEGER, Linda, *El arte de la adaptación; como convertir hechos y ficciones en películas,* Madrid, Ediciones Rialp, S. A., 1993.

SEIXO, Maria Alzira, “Narrativa e romance: esboço de uma articulação teórica”, In MOURÃO-FERREIRA, David (Org.), In *Afecto às Letras, Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho,* Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984, pp. 422-429.

_____, “Perspectivas e problemas”, In *Análise Semiológica do Texto Fílmico,* Lisboa, Edições Arcádia, 1979, pp. 7-17.

_____, “Romance, narrativa e texto; notas para a definição de um percurso” In Maria Alzira Seixo (ed.), *Categorias da Narrativa,* Lisboa, Vega, s.d., pp. 7-17.

SENA, Jorge de, "Algumas palavras sobre o Realismo, em especial o português e o brasileiro", *Colóquio / Letras*, nr.31, Maio de 1976, pp. 5-13.

SERRÃO, Joel, “De Eça de Queirós a Aquilino Ribeiro – Uma sondagem histórica através do romance”, In *Temas Oitocentistas II; Para a História de Portugal no Século Passado,* Lisboa, Livros Horizonte, 1978, pp. 61-97.

SILVA, V. M. Aguiar e, “O romance: história e sistema de um género literário”, In *Teoria da Literatura,* 8ª ed., vol. I, Coimbra, Livraria Almedina, 1996, pp. 671-786.

SIWEK, R., “Le Portrait Mythique”, in KUPISZ, K. *et alii* (ed.), *Le Portrait Littéraire,* Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988, pp. 263-268.

SOUSA, Ernesto de, *O Argumento Cinematográfico,* Lisboa, Sequência, s.d..

_____, *et alii, A Realização Cinematográfica,* Lisboa, Sequência, s.d..

STAM, Robert, *et alii, New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond,* London and New York, Routledge, 1992.

STANZEL, F., *A Theory of Narrative,* Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

TACCA, Oscar, *As vozes do romance,* 2ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1983.

TODOROV, Tzvetan, “Les catégories du récit littéraire”, *Communications,* n.º 8, 1966, pp. 125-151.

_____, *Os Géneros do Discurso,* Lisboa, Edições 70, 1981.

_____, “Apresentação”, In *Literatura e Realidade: que é o Realismo?,* Lisboa, Publicações D. Quixote, 1984, pp. 9-12.

_____, *Poética,* Lisboa, Editorial Teorema, 1977.

_____, “Linguagem e literatura” e “Os homens-narrativa”, In *Poética da Prosa,* Lisboa, Edições 70, 1979, pp. 33-41 e 81-94.

TOMACHEVSKI, B., “Temática”, In T. Todorov (ed.), *Teoria da Literatura II,* Lisboa, Edições 70, 1989, pp. 139-182.

TOOLAN, Michael J., “The articulation of narrative text I: time, focalisation, narration” e “The articulation of narrative text II: character, setting, free indirect discourse”, in *Narrative: a critical linguistic introduction,* London / New York, Routledge, 1988, pp. 47-83 e 90-124.

TUDOR, Andrew, *Teorias do Cinema,* Lisboa, Edições 70, 1985.

VALETTE, Bernard, *Esthétique du Roman Moderne*, Paris, Nathan, 1993.

_____, *O Romance, iniciação aos métodos e técnicas modernas de análise literária,* Lisboa, Editorial Inquérito, 1993.

VANOYE, Francis; GOLIOT-L’ÉTÉ, Anne, *Ensaio sobre a análise fílmica,* Campinas, São Paulo, Papirus, 1994.

VANOYE, Francis, *Récit écrit, récit filmique,* Paris, CEDIC, 1979.

WATT, Ian, “Realism and the novel form”, “Fielding as novelist: Tom Jones” e “Realism and the later tradition: a note”, in *The rise of the novel,* London, Penguin Books, 1972, (1ª ed., 1957), pp. 9-37, 296-329 e 330-343.

WELLEK, René; WARREN, Austin, *Teoria da Literatura,* Lisboa, Europa-América, s.d..

WELLS, Susan, “The dialectics of representation”, in *The Dialectics of Representation,* Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1985, pp. 1-37.

WIMSATT, William K. J.; BROOKS, Cleanth, *Crítica Literária. Breve História,* 2ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

WOLLEN, Peter, *Signos e Significação no Cinema,* Lisboa, Livros Horizonte, 1984.

WUILLEUMIER, Marie-Claire Ropars, “Narration and signification: a filmique example”, *Quarterly. Review of Film and Video,* vol. XI, 1990, pp. 7-20.

_____, “Dans la chambre noire” e “Le film lecteur du texte”, in *Écraniques, Le film du texte,* Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.

YVANCOS, José Maria Pozuelo, “La mirada cervantina sobre la ficción” e “La ficción en la poética contemporánea”, in *Poética de la Ficción,* Madrid, Editorial Síntesis, S. A., 1993, pp. 15-62 e 63-149.

ZÉRAFFA, M., *Personne et Personnage, le Romanesque des années 1920 aux années 1950,* Paris, Klincksieck, 1969.

_____, *La révolution romanesque,* Paris, Union Générale d’Editions, 1972.

V- CINEMATOGRAFIA DINISIANA

ABELHO, Azinhal, “Uma entrevista com o Doutor Campos Figueira”, *Imagem,* Lisboa, n.º. 111, 1 de Fevereiro de 1935, pp. 6-7.

_____, “As paisagens do sul singelas como as chitas ou as lições mágicas dos horizontes”, *Imagem,* Lisboa, n.º. 110, 15 de Janeiro de 1935, pp. 6, 8-9.

"Acabaram, no estúdio, as filmagens de «Os Fidalgos da Casa Mourisca»", *O Cinéfilo*, *suplemento semanal de «O Século»,* Lisboa, ano X, n.º. 501, 26 de Março de 1938, pp. 2 - 3, 4.

AGUIAR, Armando de, "«As Pupilas» no Rio de Janeiro", *O Notícias Ilustrado, edição semanal de «O Diário de Notícias»,* 2ª. série, ano VIII, n.º. 276, 1935, pp. 17 e 23.

ALVES, Ricardo, "Cinema Português: «As Pupilas do Senhor Reitor», Leitão de Barros explica o critério com que orientou a adaptação do romance de Júlio Dinis ao cinema", *Diário de Notícias,* Lisboa, ano LXXII, n.º. 24 831, 23 de Março de 1936, p.9.

“Os anos do cinema 1895-1995”, Lisboa, [Cadernos de] *O Expresso*, 1995.

Anuário Cinematográfico Português relativo às épocas 1934/44 e 1944/45, Lisboa, Edições Gama, 1946.

[A. P.], "Rápidas impressões da estreia do filme «As Pupilas do Senhor Reitor»", *Diário de Lisboa*, Lisboa, ano XIV, 2 de Abril de 1935, p. 4.

"Artur Duarte fala do seu filme que hoje apresenta em récita de gala no Ódeon e a partir de amanhã neste cinema e no Paraíso", *Diário de Lisboa*, Lisboa, ano XVIII, 21 de Junho de 1938, p. 4.

“Argumentos Cinematográficos: «Os Fidalgos da Casa Mourisca»”, *Invicta Cine, revista ilustrada de cinematografia*, Porto, ano II, n.º 13, 15 de Agosto de 1924, [s.p.].

AZEVEDO, Manuel de, *Ambições e limites do cinema português,* Lisboa, Ed. Cadernos Seara Nova, 1945.

_____, *O Cinema em Marcha,* 1ª. ed., Porto, Cadernos Azuis, 1941.

_____, *À Margem do Cinema Nacional,* Porto, Ed. Cineclube do Porto, 1956.

BALMACEDA, Ernesto de, “Raul de Caldevilla diz à «Invicta Cine» o que seria a obra da «Caldevilla Film» - o que não pôde realizar - «Os Faroleiros» e «As Pupilas do Senhor Reitor»”, *Invicta Cine, revista ilustrada de cinematografia,* Porto, ano I, n.º. 5, 15 de Agosto de 1923, pp. 8-9.

"O Barbeiro das *Pupilas*, a típica interpretação de Costinha", *O Notícias Ilustrado, edição semanal de o «Diário de Notícias»,* Lisboa, 2ª. série, ano VII, n.º. 352, 10 de Março de 1935, pp. 4/5.

BARROS, J. Leitão , "Carlos de Oliveira, actor de cinema", *O Notícias Ilustrado, edição semanal de o «Diário de Notícias»,* Lisboa, 2ª. série, ano VII, n.º. 347, 3 de Fevereiro de 1935, pp. 4/5.

_____, “Carta ao Editor”, In DINIS, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor, crónica da aldeia*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1935, pp. 5-29.

_____, “Documentos para a história do cinema português: «As Pupilas do Senhor Reitor»”, *Celulóide, revista portuguesa de cinema,* Rio Maior, ano III, n.º. 32, Agosto de 1960, pp. 2-6.

_____, “Leitão de Barros diz à «Imagem» o que pensa sobre o cinema português”, *Imagem,* Lisboa, n.º. 108, 15 de Dezembro de 1934, pp. 5, 16.

_____, "Passado, presente e futuro do cinema português", In *Anuário Cinematográfico Português,* relativo às épocas de 1943/44 e 1944/45, Lisboa, Edições Gama, 1946, pp. 25-29.

_____, "Simples Bilhete a António Lopes Ribeiro - oficial do mesmo ofício", *Bandarra, semanário da vida portuguesa,* ano I, n.º. 5, 13 de Abril de 1935, p. 6.

BRAZÃO FILHO, Eduardo, *Memórias de Eduardo Brasão que seu filho compilou e Henrique Lopes de Mendonça prefacia,* 4ª. ed., Lisboa, Empresa da *Revista de Teatro* L.da. Editora, [1925].

CABRAL, Morais, "«Os Fidalgos da Casa Mourisca», o novo filme português de Artur Duarte", *O Cinéfilo*, *suplemento semanal de «O Século»*, Lisboa, ano X, n.º. 514, 24 de Junho de 1938, pp. 3 - 4.

CASTELAR, Maria, "A minha carreira no cinema", *Cine-Jornal,* ano III, n.º. 128, 28 de Março de 1938.

CASTRO, Novais, "Panorama - «As Pupilas do Senhor Reitor»", *Cinelândia, revista bi-mensal de cinema,* 2ª. série, n.º. 5, Maio de 1935, p. 4.

C. F., "«As Pupilas do Senhor Reitor» *no Brasil*", *O Cinéfilo*, *suplemento semanal de «O Século»,* Lisboa, ano VII, n.º. 365, 17 de Agosto de 1935, pp. 2 e 8.

Cinemateca 25 anos, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983.

COSTA, Alves, *Breve História do Cinema Português, 1896-1962,* 1ª. ed., Lisboa, Biblioteca Breve, 1978.

_____, *Breve História da Imprensa Cinematográfica Portuguesa,* Porto, Ed. Ediclube do Porto, 1954.

_____, *Raul de Caldevilla,* Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982.

COSTA, António Horta e, *Subsídios para a História do Cinema Português*, Lisboa, Ed. da Empresa Literária Universal, 1949.

COSTA, João Bénard da, "«As Pupilas do Senhor Reitor*»,* 1923, um filme de Maurice Mariaud*",* Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema / Restauros Portugueses, [Folha da Cinemateca], 1998.

_____, *O cinema português nunca existiu,* Lisboa, CTT, Correios de Portugal, 1996.

_____, *Histórias do Cinema,* Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1991.

"Crónica do estúdio: seguem as filmagens de «Os Fidalgos da Casa Mourisca»", *O Cinéfilo, suplemento semanal de «O Século»*, Lisboa, ano X, n.º. 498, 5 de Março de 1938, pp. 6, 7.

CRUZ, José de Matos, (org.), *O Cais do olhar, fonocinema português,* Lisboa, Instituto Português de Cinema, 1981.

_____, "Cinema Português: a lei dos cem metros", *Senso, revista de estudos fílmicos,* Coimbra, n.º. 1, Outubro de 1995, pp. 48-54.

_____, *Cinema Português, o dia do século,* Lisboa, Grifo, 1998.

_____, (Org.), *Erico Braga,* Lisboa, Ed. Cinemateca Portuguesa, 1993.

_____, "Fitas mudas: «As Pupilas do Senhor Reitor»", *Diário de Notícias,* Junho de 1996, p. 51.

_____, *Fitas que só vistas, origem do cinema português,* Lisboa, ed. do Instituto Português de Cinema, 1998.

_____; ANTUNES, João, "Invicta Film: a indústria, a arte, o romanesco", "A paróquia portuguesa" e ["As Pupilas do Senhor Reitor"], In *O Cinema Português 1896-1998,* Lisboa, Lusomundo Editores, [1998], n.º. 7, pp. 50-51, n.º. 3, pp. 17-20 e n.º. 4, pp. 26-27.

_____, *J. Leitão de Barros,* Lisboa, Ed. da Cinemateca Portuguesa, 1982.

_____, "Panorama do Cinema Português - inauguração da sala de Lisboa da Cinemateca Portuguesa", Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1980.

_____, *Prontuário do Cinema Português 1896-1989,* Lisboa, Ed. da Cinemateca Portuguesa, 1989.

_____, "As Pupilas do Senhor Reitor", *Diário de Notícias,* Junho de 1996, p. 51.

_____, "Salvaguarda do património fílmico", In *Cinemateca, 25 anos,* Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983, pp. 123-128.

DIAS, A. Simões, "«As Pupilas do Senhor Reitor» vistas por [...]", *Diário de Lisboa*, ano XV, 8 de Abril, de 1935, p. 3.

DUARTE, Fernando, *História do Cinema,* Rio Maior, vol. I, ed. do autor, 1956.

_____, *Os Primitivos do Cinema Português,* Lisboa, Ed. Cinecultura, 1960.

"Ecos das filmagens de «Os Fidalgos da Casa Mourisca»", *O Cinéfilo, suplemento semanal de «O Século»*, Lisboa, ano X, n.º. 502, 2 de Abril de 1938, pp. 6, 7, 8.

"Ecos e novidades dos «Fidalgos»", *O Cinéfilo*, *suplemento semanal de «O Século»*, Lisboa, ano X, n.º. 511, 3 de Junho de 1938, pp. 20 - 22, 32.

"Em vésperas da apresentação das «Pupilas»", *O Cinéfilo*, *suplemento semanal de «O Século»*, Lisboa, ano VII, n.º. 345, 30 de Março de 1935, pp. 3, 31.

"Entrevistando Palmira Bastos", *Porto Cinematográfico, revista mensal,* Porto, ano IV, n.º. 11, 30 de Junho de 1923, p. 5.

"O espectáculo português do cinema - a propósito de «As Pupilas do senhor Reitor», o Sr. Dr. Ricardo Jorge, filho, fala-nos do desenvolvimento da indústria do cinema em Portugal", *Diário de Notícias*, Lisboa, 1 de Abril de 1935, p. 1.

[F. M.], "Mestre António Pinheiro fala-nos de cinema", *Imagem,* Lisboa, n.º. 114, 18 de Março de 1935, p. 14.

[FERNANDA], "O Filme Português «As Pupilas do Senhor Reitor», *Notícias Ilustrado, edição semanal do «Diário de Notícias»,* Lisboa, 2ª. série, ano VII, n.º. 356, 7 de Abril de 1935, p. 19.

FERREIRA, Armando, "As *Pupilas* no Cinema ou o Teatro nas *Pupilas*", *Notícias Ilustrado, edição semanal do «Diário de Notícias»,* Lisboa, 2ª. série, ano VII, n.º. 356, 7 de Abril de 1935, p. 7.

_____, "As *Pupilas* mudas do Senhor Reitor", *O Notícias Ilustrado, edição semanal do «Diário de Notícias»,* Lisboa, 2ª. série, ano VII, n.º. 355, 31 de Março de 1935, p. 9.

_____, "As 25 *Pupilas do Senhor Reitor*", *O Notícias Ilustrado, edição semanal do «Diário de Notícias»,* Lisboa, 2ª. série, ano VII, n.º. 355, 31 de Março de 1935, p. 7.

FERREIRA, M. Cintra, “«Os Fidalgos da Casa Mourisca», um filme de Georges Pallu*”,* Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema / Restauros Portugueses, 1998. [Folha da Cinemateca].

FERRO, António, *As Grandes Trágicas do Silêncio,* Lisboa, H. Antunes ed., 1917.

_____, *Hollywood, capital das imagens,* Lisboa, Portugal / Brasil, Sociedade Editora Artur Brandão e Cª., [s.d.].

_____, “Grandeza e miséria do cinema português” e "O Estado e o Cinema", In *Teatro e Cinema: 1936-1949,* Lisboa, Edições SNI, 1950, pp. 43-57 e 61-78.

"Os Fidalgos da Casa Mourisca", *O Cinéfilo*, *suplemento semanal de «O Século»*, Lisboa, ano X, n.º. 499, 12 de Março de 1938, pp. 2 - 3, 4.

"Os Fidalgos da Casa Mourisca", *O Cinéfilo*, *suplemento semanal de «O Século»*, Lisboa, ano X, n.º. 507, 7 de Maio de 1938, pp. 6 - 7, 26, 27.

"Os Fidalgos da Casa Mourisca", *Porto Cinematográfico, revista mensal,* Porto, ano II, nºs. 4 e 5, 30 de Novembro e 31 de Dezembro de 1920, p. 2.

"«Os Fidalgos da Casa Mourisca» no Cinema", *A Ilustração Portuguesa, edição semanal de «O Século»,* Lisboa, 2ª. série, n.º. 780, 29 de Janeiro de 1921, p. 65.

FRAGOSO, Fernando, “Dez minutos com Leitão de Barros”, *Imagem,* Lisboa, n.º. 121, 1 de Julho de 1935, p. 4.

_____, "Notas à Margem de «Os Fidalgos da Casa Mourisca»", *Cine Jornal,* ano III, n.º. 141, 27 de Junho de 1938, p. _____.

FRANÇA, José Augusto, "A cultura cinematográfica portuguesa em anos passados (1917-1960)", *Senso: revista de estudos fílmicos,* Coimbra, n.º. 1, Outubro de 1995, pp. 33-47.

GASPAR, José da Natividade, "Um filme português: «As Pupilas do Senhor Reitor»", *O Cinéfilo*, *suplemento semanal de «O Século»*, Lisboa, ano VII, nr. 346, 6 de Abril de 1935, pp. 1-2 e 4.

"Henrique de Albuquerque, o homem que trocou a carreira diplomática pela do palco e Maria Castelar, da 'Francisquinha' das «Pupilas» à 'Berta' dos «Fidalgos da Casa Mourisca»", *O Cinéfilo*, *suplemento semanal de «O Século»*, Lisboa, ano X, n.º. 506, 30 de Abril de 1938, pp. 6 - 7.

“Impressões de «As Pupilas do Senhor Reitor» transmitidas por Leonor d’ Eça e Maria Castelar ao nosso redactor Santos Mendes”, *Imagem,* Lisboa, n.º. 109 e n.º. 110, 1 de Janeiro de 1935 e 15 de Janeiro de 1935, pp. 6-7 e _____.

"Já deve ir no Atlântico a primeira cópia síncrona de «Os Fidalgos da Casa Mourisca»", *O Cinéfilo*, *suplemento semanal de «O Século»*, Lisboa, ano X, n.º. 508, 14 de Maio de 1938, pp. 4, 26.

J. A. T., "«As Pupilas do Senhor Reitor»", *Cinelândia, revista bi-mensal de cinema,* 2ª. série, n.º. 4, Fevereiro de 1935, pp. VI-VII.

"Leitão de Barros diz-nos como conseguiu interpretar dentro do sentimento português «As Pupilas do senhor Reitor»", *Diário de Lisboa*, Lisboa, ano XIV, 1 de Abril de 1935, p. 5.

LISBOA, Mário, “Quem tem telhados de vidro ... *Memorandum* a António Lopes Ribeiro, realizador do «Gado Bravo»”, *Imagem,* n.º. 118, 1 de Maio de 1935, p. 21.

[MARIA ALDA], “«As Pupilas do Senhor Reitor» vistas por […]”, *Imagem,* Lisboa, n.º. 116, 15 de Abril de 1935, p. 8.

"Maria Castelar recorda a «Francisquinha» das *Pupilas*", *O Notícias Ilustrado, edição semanal do «Diário de Notícias»,* Lisboa, 2ª. série, ano VII, n.º. 358, 21 de Abril de 1935, p. 9.

MARTINS, João, "A poesia cristã das procissões: os anjinhos da procissão das *Pupilas*", *O Notícias Ilustrado, edição semanal do «Diário de Notícias»,* 2ª. série, ano VII, n.º. 344, 13 de Janeiro de 1935, pp. 4-5.

MENDES, Santos, "Artur Duarte, o realizador de «Os Fidalgos da Casa Mourisca», fala-nos do seu filme", *Cine-Jornal,* ano III, n.º. 140, 20 de Junho de 1938.

_____, “O cinema português começa a ter estrelas e ases: Leonor d’ Eça e Paiva Raposo”, *Imagem,* Lisboa, n.º. 115, 1 de Abril de 1935, p. 11.

_____, "Os Fidalgos da Casa Mourisca", *Cine-Jornal,* ano III, n.º. 136, 23 de Maio de1938, [s.p.].

_____, “Os Fidalgos da Casa Mourisca”, *Cine-Jornal,* ano III, n.º. 134, 9 de Maio de 1938, [s.p.].

_____, "A história de «Os Fidalgos da Casa Mourisca» passa-se agora nos nossos dias", *Cine-Jornal,* ano III, n.º. 124, 28 de Fevereiro de 1938, [s.p.].

_____, "Maria Castelar e Tomás de Macedo e o seu trabalho em «Os Fidalgos da Casa Mourisca»", *Cine-Jornal,* ano III, n.º. 138, 6 de Junho de 1938, [s.p.].

"«A Morgadinha dos Canaviais» no Éden", *Diário de Lisboa*, ano XXVIII, 5 de Março de 1949, p. 4.

MOUTINHO, Manuel, "Crítica de cinema - «A Morgadinha dos Canaviais» no Éden", *Diário de Lisboa*, 6 de Março de 1949, p. 4.

"Nas vésperas da apresentação d' «Os Fidalgos», Artur Duarte fala-nos daquele filme e dos seus projectos", *O Cinéfilo*, *suplemento semanal de «O Século»*, Lisboa, ano X, n.º. 513, pp. 16 - 17, 26.

NOBRE, Roberto, *O Fundo, comentários ao projecto da nova política de cinema em Portugal,* Lisboa, Ed. do Autor, 1946.

_____, *Horizontes de Cinema, Ensaios,* 2ª. ed. actualizada, Lisboa, Guimarães Editores, 1971.

_____, “Romances filmados” e “Eça de Queirós – um primo do «primo»”, In *Singularidades do Cinema Português*, Lisboa*,* Portugália Editora, 1964, pp. 187-216.

"Notas de reportagem sobre «Os Fidalgos da Casa Mourisca»", *O Cinéfilo*, *suplemento semanal de «O Século»*, Lisboa, ano X, n.º. 500, 19 de Março de 1938, pp. 2 - 3, 6 - 7, 31.

“As novas *Pupilas*", *Filme, revista mensal de cinema,* ano I, n.º. 2, Maio de 1959, p. 41.

PELAYO, Jorge, *Bibliografia Portuguesa de Cinema, bases para um ensaio crítico,* Lisboa, Ed. do Autor, 1966.

_____, *Bibliografia Portuguesa de Cinema, uma visão cronológica,* Lisboa, ed. Cinemateca Portuguesa, [1985].

PEREIRA, Consiglieri Sá, "Quais os romances portugueses próprios à adaptação cinematográfica?", *Animatógrafo,* Lisboa, 2ª. série, n.º. 9, 6 de Janeiro de 1941, pp. 9, 15.

PINA, Luís de,"«Amor de Perdição»*,* um filme de António Lopes Ribeiro*"*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa / Centenário do Cinema - Visões do Romantismo, 1995.

_____ (org.), *Artur Duarte, 1895-1982,* Lisboa, Ed. da Cinemateca Portuguesa, 1982.

_____, *A aventura do cinema português,* Lisboa, Vega, 1977.

_____, *Cinema para todos,* Lisboa, Secretariado do Cinema e da Rádio, 1980.

_____, "O cinema português na viragem dos anos 20", In *Raul de Caldevilla e o seu tempo,* Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1982.

_____, "Cinemateca Nacional, dos primórdios aos anos 80", In *Cinemateca, 25 anos,* Lisboa, Cinemateca Nacional, 1983, pp. 7-53.

_____, *História do Cinema Português,* Lisboa, Publicações Europa-América, 1986.

_____, "A nova versão de «As Pupilas do Senhor Reitor»", *Filme, revista mensal de cinema,* Lisboa, ano II, n.º. 23, 1961, pp. 26-28.

_____, *Panorama do Cinema Português,* Lisboa, Terra Livre, 1978.

_____, "O Primo Basílio"*, Filme, revista mensal de cinema,* Lisboa, ano I, n.º. 10, Janeiro de 1960, pp. 34-35.

PINA, Luís de Andrade de, "Cinema sem história", *Filme, revista mensal de cinema,* Lisboa, ano I, n.º. 1, Abril de 1959, pp. 8/10.

_____, "O convencionalismo do Cinema Português", *Filme, revista mensal de cinema,* Lisboa, ano I, n.º 6, Setembro de 1959, pp. 8-9, 43.

_____, "A literatura ajuda o cinema", *Filme, revista mensal de cinema,* Lisboa, ano II, n.º. 17, Agosto de 1960, pp. 42-43.

[PIRES, Mário], "Impressões - [«As Pupilas do senhor Reitor»]", *Diário de Notícias*, 2 de Abril de 1935, p. 7.

"Porque não hás-de tu tomar arsénico? a notável interpretação da «Senhora Teresa» das *Pupilas* por Emília de Oliveira", *O Notícias Ilustrado, edição semanal do «Diário de Notícias»,* Lisboa, 2ª. série, ano VII, n.º. 354, 24 de Março de 1935, pp. 9-12.

PORTELA, Artur, "Maria Paula, ou a história duma menina doente", *O Notícias Ilustrado, edição semanal do «Diário de Notícias»,* Lisboa, 2ª. série, ano VII, n.º. 371, 21 de Julho de 1935, pp. 10-11.

"O Povo nas *Pupilas* e Intimidades das *Pupilas*", *O Notícias Ilustrado, edição semanal do «Diário de Notícias»,* Lisboa, 2ª. série, ano VII, n.º. 354, 24 de Março de 1935, pp. 9-12.

"A primeira das «Pupilas do Senhor Reitor»", *Diário de Notícias*, Lisboa, n.º 24. 841, 2 de Abril de 1935, p. 2.

"As primeiras filmagens de «Os Fidalgos da Casa Mourisca»", *O Cinéfilo*, *suplemento semanal de «O Século»*, Lisboa, ano X, n.º. 497**,** 20 de Abril de 1938, p. 2.

[”As Pupilas do Senhor Reitor”], *Filme, revista mensal de cinema,* ano II, n.º. 21, Dezembro de 1960, pp. 22-23.

“«As Pupilas do Senhor Reitor», mais uma produção portuguesa”, *Imagem,* Lisboa, n.º. 108, 15 de Dezembro de 1934, pp. 12-13.

"«As Pupilas do senhor Reitor» no Tivoli", *Diário de Notícias*, 1, 4 e 10 de Abril de 1935, p. 9, p. 6 e p. 7.

"«As Pupilas» triunfam no Porto", *Diário de Lisboa*, Lisboa, ano XIV, 4 de Abril de 1935, p. 2.

QUARESMA, Adolfo, "Entrevistando Leitão de Barros e Brum do Canto, planificador de «As Pupilas do Senhor Reitor»*", Cinelândia, revista*

bimensal de cinema, Porto*,* 2ª. série, n.º. 4, Fevereiro de 1935, p. VIII.

_____, “As Pupilas”, *Cinelândia, revista bimensal de cinema,* Porto*,* 2ª. Série, nº. 5, Maio de 1935, p. III - IV.

QUEIRÓS, Alberto Bragança, "Clara, Margarida e o Senhor Reitor", *Filme, revista mensal de cinema,* Lisboa, ano I, n.º. 8, Novembro de 1959, pp. 16-20.

RAMOS, Jorge Leitão, *Dicionário do Cinema Português 1962-1988,* Lisboa, Caminho, 1985.

_____, “Os anos da Invicta Film”, In *Os anos do cinema 1895-1995,* Lisboa, [Cadernos] de *O Expresso,* 1995, pp. 56-57.

“Raparigas, ponham-se em campo!”, *Imagem,* Lisboa, n.º. 104, 15 de Outubro de 1934, pp. 9-10.

Retrospectiva do Cinema Português 1911-1930, Lisboa, SNI, 1958.

I Retrospectiva do Cinema Sonoro Português, 1931-1941, Lisboa, Edições SNI, 1960.

II Retrospectiva do Cinema Português, 1918-1923, Lisboa, SNI, 1959.

III Retrospectiva do Cinema Português, 1917-1930, Lisboa, Edições SNI, 1960.

Retrospectiva do Cinema Português, época muda, apresentada pela Cinemateca Nacional e o Cine Fórum do Funchal, Funchal, Edições SNI, 1967.

RIBEIRO, António Lopes, “Uma carta de António Lopes Ribeiro, o feliz realizador do «Gado Bravo», que marca um aspecto interessante da sua vida como distinto homem do cinema”, *Imagem,* Lisboa, n.º. 107, 1 de Dezembro de 1934, p. 5.

_____, "«As Pupilas do Senhor Reitor*»*, o filme de Leitão de Barros visto por [...], o realizador de «Gado Bravo»", *Bandarra, semanário da vida portuguesa,* ano I, n.º. 4, 6 de Abril de 1935, pp. 3 e 7.

_____, "Tréplica a Leitão de Barros por António Lopes Ribeiro", *Bandarra, semanário da vida portuguesa,* ano I, n.º. 6, 20 de Abril de 1935, p. 7.

RIBEIRO, M. Félix, *Filmes, figuras e factos da história do cinema português (1896-1949),* Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983.

_____, *Invicta Film, uma organização modelar, 1917-1924,* Lisboa, Secretaria de Estado da Informação e Turismo, Cinemateca Nacional, 1973.

_____, *Os mais antigos cinemas de Lisboa, 1896-1939. A distribuição de filmes em Portugal 1908-1939,* Lisboa, Instituto Português de Cinema / Cinemateca Nacional, 1978.

_____, *A maravilhosa história da arte das imagens,* Lisboa, Aladino, 1949.

_____, "Panorama histórico do Cinema Português", In *Anuário Cinematográfico Português,* Lisboa, Ed. Gama, 1946, pp. 71-95.

_____, "Pequena história da imprensa cinematográfica em Portugal", *Animatógrafo,* Lisboa, nº. 57.

[R. P.], "«Os Fidalgos da Casa Mourisca» no Ódeon", *Diário de Lisboa*, ano XVIII, 22 de Junho de 1938, p. 2.

[S. A.], "Antes de correr as cortinas", *Invicta Cine, revista ilustrada de cinematografia,* Porto, ano XII, n.º. 228, 11 de Março de 1935.

SANTOS, A. Videira, *Para a história do cinema em Portugal, I - Do diaporama aos cinematógrafos de Lumière e Joly-Normandin,* Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1990.

SANTOS, Vítor Pavão dos, *O Cinema vai ao Teatro,* Lisboa, Cinemateca Portuguesa / Museu Nacional do Teatro, 1996/1997.

SARAIVA, Inácio G., "Comentário simples", *Imagem,* Lisboa, n.º. 118, 1 de Maio de 1935, p. 15.

"Seis fotos de trabalho: «Os Fidalgos da Casa Mourisca»" e "Imagens do novo filme - «Os Fidalgos da Casa Mourisca»", *O Cinéfilo*, *suplemento semanal de «O Século»*, Lisboa, ano X, n.º. 504, 16 de Abril de 1938. pp. 26 - 27 e 6 - 7.

"Uma sensacional edição de *As Pupilas* em que Leitão de Barros justifica a adaptação cinematográfica do famoso romance", *O Notícias Ilustrado, edição semanal do «Diário de Notícias»,* Lisboa, 2ª. série, ano VII, n.º. 351, 3 Março 1935, p. 9.

SILVA, Manuel Costa e (org.), *Do Animatógrafo Lusitano ao Cinema Português,* Lisboa, Caminho, 1996.

"A sonorização d' «Os Fidalgos da Casa Mourisca» é feita no nosso país», *O Cinéfilo*, *suplemento semanal de «O Século»*, Lisboa, ano X, n.º. 510, 27 de Maio de 1938, pp. 10 - 11.

"Teresa Casal, Ricardo Malheiro, Henrique de Campos, três intérpretes d' «Os Fidalgos da Casa Mourisca» falam de cinema, da sua carreira e daquele novo filme português", *O Cinéfilo*, *suplemento semanal de «O Século»*, Lisboa, ano X, n.º. 505, 23 de Abril de 1938, pp. 6 - 8, 27.

"Terminou a sonorização de «Os Fidalgos da Casa Mourisca»", *O Cinéfilo*, *suplemento semanal de «O Século»*, Lisboa, ano X, n.º. 512, 10 de Junho de 1938, pp. 6 - 7, 26.

"Os versos das Pupilas", O Notícias Ilustrado, edição semanal do «Diário de Notícias», Lisboa, 2ª. série, ano VII, nº. 350, 24 de Fevereiro de 1935, pp. 4-5.

"Viagem à volta d' «Os Fidalgos da Casa Mourisca» - o que os americanos diriam se tivessem alguma coisa que ver com este filme", *O Cinéfilo*, *suplemento semanal de «O Século»*, Lisboa, ano X, n.º. 509, 20 de Maio de 1938, pp. 4 - 5.

"À volta d' «Os Fidalgos da Casa Mourisca»", *O Cinéfilo*, *suplemento semanal de «O Século»*, Lisboa, ano X, n.º. 503, 9 de Abril de 1938, pp. 6, 7.