

Universidade de Évora
Departamento de Linguística e Literatura

Guião da Mulher Portuguesa

Do livro à tela: o universo feminino no cinema português dos anos 30 e 40

Dissertação de mestrado em
Literaturas e Poéticas Comparadas

Ana Lucinda Calado Ferreira

Orientação: Professor Doutor Carlos Jorge Figueiredo Jorge

Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri.

Évora

2005

Universidade de Évora
Departamento de Linguística e Literatura

Guião da Mulher Portuguesa

Do livro à tela: o universo feminino no cinema português dos anos 30 e 40

Dissertação de mestrado em
Literaturas e Poéticas Comparadas

Ana Lucinda Calado Ferreira

Orientação: Professor Doutor Carlos Jorge Figueiredo Jorge

Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri.



Évora
2005

155940

Índice

Agradecimentos	iii
Resumo	iv
Abstract	v
I – INTRODUÇÃO	1
1. O objecto de estudo.....	2
2. A teoria filmica feminista.....	5
3. A construção social da identidade	7
4. Da literatura para o cinema	10
5. A política no cinema	12
II – A MULHER NO CINEMA	18
A. Um Plano Geral das Mulheres	19
1. Estereótipos confirmados	20
2. O ideal de mulher	32
3. A instrução feminina.....	34
4. As futuras “mães de família”.....	39
B. A Mulher Solteira em Grande Plano	43
1. Margarida – o modelo de submissão	44
2. Clara – a alegre ingenuidade	54
3. Gabriela – a modernidade sedutora	60
4. Berta – a solícita ingenuidade	64
5. Madalena – a determinação atenta.....	74
6. Cristina – da ingenuidade juvenil ao estereótipo de mulher	78
7. Porquê a ingenuidade?	80
C. Plongée ou Contre-plongée?	83
1. Focagem em <i>plongée</i> da casada	84
i. Os bons exemplos	84

ii. Os modelos negativos	88
2. A viúva em contre-plongée.....	91
i. A viúva masculinizada.....	91
ii. A viuvez religiosa.....	94
III – CONCLUSÃO	97
BIBLIOGRAFIA	103

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, ao Professor Doutor Carlos Jorge Figueiredo Jorge, pela sua disponibilidade, pela ajuda que sempre me prestou, pelo rigor das suas observações e pelos conselhos oportunos.

Deixo ainda uma palavra de apreço aos responsáveis pela Cinemateca Portuguesa, especialmente a Luís Gameiro por ter facilitado o processo de visionamento e pela sua atenção. Reconheço também o cuidado de Filomena Fernandes ao facultar um filme do arquivo da RTP.

Finalmente, queria agradecer aos meus pais, irmão, avós e ao Luís pelo contínuo apoio ao longo dos anos.

Resumo

O microcosmo do cinema dos anos 30 e 40 do século XX torna claro que o estado final de uma mulher deveria ser o de casada. De facto, as mulheres solteiras são as verdadeiras destinatárias das recomendações e avisos presentes nos guiões, filmes e livros oitocentistas que lhes servem de base. Através da adaptação de obras de sucesso entre o público português, foi possível apresentar narrativas filmicas que também granjeassem de tal sucesso, ao mesmo tempo que educavam a assistência.

São perpetuados papéis como o de mãe, filha, irmã ou esposa, sendo a harmonização social o objectivo principal – a mulher serve de âncora na sua família, organizando-a para que homens e mulheres ocupem os seus lugares ‘pré-destinados’.

As mulheres solteiras, casadas ou viúvas transmitem modos de vida e posturas naturalmente a seguir. A idealização da mulher solteira passa pela submissão, educação e ingenuidade. No casamento a mulher é claramente valorizada, pois preenche os seus papéis “naturais” de esposa e mãe. A viuvez implica uma postura respeitável.

A *mulher* construída corresponde ao ideal recomendado pela linguagem patriarcal e política que rege as instituições produtoras de significados, incluindo o cinema, já que é controlado e controlador.

Abstract

Portuguese Woman's Guide

From the book to the screen: the
feminine universe of the 1930s and
1940s Portuguese cinema

The microcosm of the 1930s and 1940s cinema makes clear that the single woman should, in the future, get married. In fact, single women are the true addressees of the recommendations and warnings on the scripts, films and also on the nineteenth century books that are used as their support. Through the adaptation of successful books among the Portuguese readers, it was possible to present filmic narratives that would obtain such success, while educating the audience.

The roles of mother, daughter, sister or wife are perpetuated and social harmony is the main goal – the woman is the anchor of her family, organizing it so that men and women perform their predestined roles.

Single women, married or widows convey lifestyles and a social behaviour that should be repeated. The idealization of the single woman involves submission, education and ingenuity. When married, the woman is obviously valued, because she fulfils her natural destiny as a wife and mother. Widowhood implies a respectable attitude.

This constructed *woman* corresponds to the ideal that is recommended by the patriarchal language and politics that guide the institutions producers of meaning, including the cinema, since it is a controlled and controlling instrument.

I – INTRODUÇÃO

“El cine ha sido un gran creador de estereotipos”.

Carmen Peña-Ardid, *Literatura y Cine*.

“Adopting a ‘pluralist’ label does not mean, however, that we cease to disagree; it means only that we entertain the possibility that different readings, even of the same text, may be differently useful, even illuminating, within different contexts of inquiry.”

Annette Kolodny, “*Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism*”.

1. O objecto de estudo

Este trabalho pretende olhar de forma diferente para adaptações cinematográficas que partiram de obras literárias específicas e entender as distinções entre o produto de partida e o de chegada, não esquecendo aquele que mediou estes dois, o guião cinematográfico.¹ A perspectiva pretendida será a de procurar papéis diversos atribuídos às personagens, ou seja, interpretar a figura feminina enquanto veículo de informação com um propósito claro. Refira-se que a teoria filmica feminista entende o cinema “as a sort of microcosm”, pois oferece “a model for the construction of subject positions in ideology” (Penley, 1988b: 3), sendo, assim, possível perceber como era entendida a mulher na sociedade nos anos 30 e 40 do século XX através da análise das produções fílmicas dessa mesma época. O *corpus* escolhido para este estudo² revela a veracidade daquela afirmação – a partir das obras podemos identificar a

¹ Os guiões dos filmes referidos neste estudo foram consultados na Biblioteca da Cinemateca Portuguesa, em Lisboa.

² Enunciam-se as obras literárias e os seus autores, seguindo-se as adaptações cinematográficas: *As Pupilas do Senhor Reitor*, de Júlio Dinis (1866) e de Leitão de Barros (1935), *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, de Júlio Dinis (1872) e de Arthur Duarte (1938), *A Morgadinha dos Canaviais*, de Júlio Dinis (1868) e de Caetano Bonucci (1949), e *A Rosa do Adro*, de Manuel M. Rodrigues (1870) e de Chianca de Garcia (1938), e *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco (1862) e de António Lopes Ribeiro (1943), tendo em conta que estas duas últimas são referidas apenas como exemplificativas da mesma ideologia, ainda que não dinisiana.

Segundo Félix Ribeiro, o motivo que presidiu à escolha de *As Pupilas do Senhor Reitor* foi a segurança do assunto, pois era certo agradar ao grande público de forma a compensar o esforço económico (o que se veio a verificar, assim como os elogios da crítica). Leitão de Barros afirmou que “*As Pupilas do Senhor Reitor* são um filme sereno, português até à medula, sem mulheres perdidas (...). Dou a esta obra o valor de ser o primeiro *documentário* a sério do nosso folclore e da nossa vida rural”

ideologia predominante e os meios utilizados para a manter exactamente da mesma forma,³ porque, afinal de contas “las mujeres quedan definidas por su relación com los hombres” (Carmona, 1996: 256),⁴ e as instituições e a política que as rege têm por base a linguagem patriarcal.

Eventualmente, o presente estudo pode relançar um novo olhar sobre a obra literária de Júlio Dinis ou de outros escritores cujas produções foram adaptadas ao cinema, embora não seja este o propósito principal. Pelo que nos inspira Annette Kolodny no texto em epígrafe, a leitura das obras em análise pretende-se ‘pluralista’, o que implica ampliar (depois de questionar) as interpretações que um mesmo texto/filme possibilita a partir de pontos de vista diferentes, mas enriquecedores.⁵ Note-se que um

(Ribeiro, 1983: 339; sublinhado nosso). Também Arthur Duarte defende a adaptação de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, realçando a “sã moralidade” das personagens dinisianas e a “frescura campesina que purifica os espíritos perturbados dos nossos dias” (*idem*: 388), pensando igualmente nos ganhos comerciais. A crítica aprovou.

Relativamente à *Morgadinha dos Canaviais*, Félix Ribeiro refere-se à perda do carácter de algumas personagens devido às supressões de que a história foi alvo. A crítica aplaudiu os traços nacionais, mas negou-lhe a validade de grande obra cinematográfica de tal adaptação, criticando especialmente a realização. *A Rosa do Adro* foi também objecto de muitos elogios, nomeadamente os que se referem à inovação do contexto histórico escolhido (as guerras liberais), o que lhe permitiu um bom acolhimento. Finalmente, *Amor de Perdição* conseguiu o título da “mais importante e digna obra cinematográfica” (*idem*: 470), sendo que a “honestidade” da adaptação e os pormenores estéticos lhe valeram rasgados elogios da crítica. Aliás, esta questão da fidelidade ao texto base pode ser considerada uma homenagem a esse mesmo discurso (cf. Jorge, 2003: 289). Acrescente-se um facto curioso: os filmes realizados nos anos 30 e 40 do século XX pegaram em romances dos anos 60 e 70 do século anterior. Nem cem anos medeiam a apresentação dos mesmos títulos em sistemas semióticos diferentes, o que pressupõe uma moralidade ainda semelhante ou o culto da que é espelhada nas páginas literárias.

³ “A própria Inspeção Geral dos Espectáculos chegou a acentuar a marca ‘nacionalista’ de pelo menos um filme, no próprio texto em que o visava. Trata-se de *As Pupilas do Senhor Reitor*, apresentado em 1935 por Leitão de Barros”, aponta Luís Reis Torgal (1996: 305). É também por essa razão que o historiador considera o cinema “como «agente da história»” (2001: 16). Esta percepção serve o nosso propósito de mostrar como numa determinada altura da nossa sociedade, os papéis sociais e familiares são construídos de forma propositada e orientada.

⁴ Veja-se, a título de curiosidade, o uso de Miss ou Mrs, na língua inglesa, dependendo do facto de a mulher ser solteira ou casada, respectivamente. Para evitar essa identificação surgiu a designação neutra Ms.

⁵ Se tratarmos da transposição de um texto literário para um texto filmico, temos de ter presente que “a noção de adaptação baseia-se em relações interestéticas e heteromórficas, i. e., que co-envolvem

dos aspectos tidos em conta, além da análise textual e do sujeito, é, também, um “broader cultural studies of institutions and audiences” (White, 1998: 117). Partindo de um vasto campo de análise, chegar-se-á à conclusão que o entendimento do objecto de estudo é mais proficuo porque mais abrangente, pois abarca aquilo a que a teoria fílmica chama “suture”, isto é, a referência “to the interactions between the enunciation of the filmic apparatus, the spectacle, and the viewing subject – interactions which, by soliciting or ‘interpellating’ the viewing subject in a series of shifting positions, allow it to gain access to coherent meaning” (Chow, 1998: 170). Ora, se os materiais auxiliares medeiam o entendimento do filme por parte de quem assiste, a percepção do seu significado não é isenta de influências.⁶ Da mesma opinião é Jostein Gripsrud, entendendo que é “through audiences that films become ‘inputs’ into larger socio-cultural processes” (Gripsrud, 1998: 203). E para atrair essa massa de público vital para a indústria cinematográfica e, ao mesmo tempo, veicular as informações sociais e morais pretendidas, “a escolha do assunto recaiu sobre um romance de grande popularidade, como eram, poderá dizer-se, os que saíram da pena de Júlio Dinis, isto é, uma das suas obras lidas e relidas por várias gerações – «As Pupilas do Senhor Reitor»” (Ribeiro, 1983: 339), e depois *Os Fidalgos da Casa Mourisca* e, finalmente, *A Morgadinha dos Canaviais*.

Se tivermos em conta que “[t]he diegetic world extends beyond what is seen in a given shot and beyond even what is seen in the entire film” (Branigan, 2001: 35), podemos entender que os títulos apresentados acima supõem um determinado contexto, isto é, um microcosmo onde a organização social obedece a regras, a felicidade está estampada nos diversos rostos e os desfechos estão de acordo com o preestabelecido. O que se passa para além deste microcosmo é entendido como a existência de outros que tais ou contextos inversos tidos como incorrectos e perniciosos, logo, objecto de

sistemas estético-semióticas diferenciados” (Sousa, 2001: 52). Daí a perspectiva de todo um universo de significados novos que se vão apresentar ao comparar dois ou mais objectos.

⁶ Nem poderia deixar de o ser. Jeanne-Marie Clerc previne que “en mettant en scène les seuls comportements indiqués par le romancier, laissaient échapper l’essentiel de leur originalité énonciative: celle-ci, au cinéma, est tributaire de bien d’autres facteurs, comme le choix des cadrages ou des angles de prises de vue” (1993 : 50-1). O fluir de uma narrativa depende da sua apresentação – através de um narrador ou um realizador – e daí resulta o produto final, nunca isento do exercício de autoridade, seja ele de que forma for.

alteração, tendo por base os exemplos divulgados para refutar comportamentos negativos e condenáveis.

2. A teoria filmica feminista

Atitudes proibidas também fazem parte do imaginário. Pandora tem sido vista como uma figura feminina da mitologia e da literatura clássicas que não contribui para o entendimento da mulher de uma forma positiva. A curiosidade e o desejo de quebrar uma regra são, obviamente, defeitos que imediatamente se lhe apontam. Contudo, Laura Mulvey, uma das mais importantes contribuintes para a prática da crítica filmica feminista, não a entende desta maneira. De facto, sabendo da negatividade que acompanha a referência àquela personagem mitológica, nomeadamente a responsabilidade pela libertação dos males no mundo, Mulvey afirma que “from a feminist point of view, her look of curiosity represents a willingness, on the part of women, to investigate those aspects of the feminine that are, symptomatically, repressed under the regime of fetishism” (Mulvey, 1995: 18). É por isso que, reinterpretando a história de Pandora, a autora propõe o caminho que deve seguir a teoria feminista: “Feminist theory must then decode, articulate, and analyze these symptoms in order to transform the look of curiosity, the desire to know, into understanding so that the status of the female body as signifier can be challenged and transformed” (*ibidem*). É isto mesmo que vai ser tentado no presente estudo,⁷ procurando não esquecer as palavras de Robert Stam: “Bakhtin shares with feminism a preference for process over product, a distrust of ‘mastery’ and the ‘last word’ ” (Stam, 1989: 22). Seguindo este processo de análise, interessa-nos analisar o *como* para conseguirmos perceber o *quê*, isto é, que *mulher* ou *mulheres* nos são apresentadas como modelos vivenciais e de conduta, e *porquê*.

Partindo da teoria filmica feminista, enquanto forma de procurar visibilidade para a mulher no cinema, entendemos que as mulheres representadas na tela não são apenas personagens, ou seja, é importante conceber a sua presença enquanto algo mais

⁷ E esta tentativa parte também de uma perspectiva válida apresentada por Annette Kuhn: “Feminism, I would argue, offers not so much a methodology as a perspective – a pair of spectacles, as it were – through which we can look at films” (Kuhn, 1994: 68).

do que figuras visíveis. Elas são, isso sim, portadoras de significado (“woman-as-sign” – Showalter, 1985b: 128). Mas tornar visível um objecto omnipresente pode parecer um paradoxo. Na verdade, muitas são as personagens femininas no cinema português, especialmente naquele que parte de obras literárias que centram as suas diegeses em mulheres, como é o caso das narrativas que tomámos como ponto de partida para esta nossa análise. Porém, o paradoxo não é real. O facto de existirem personagens femininas no cinema não impossibilita a falta de projecção da sua contribuição. “The identification of types and generic conventions is an important step, but simply replacing stereotypes with positive images does not transform the system that produced them” (White, 1998: 118) – de facto, é importante analisar o contexto específico de produção destas obras de forma a compreender os mecanismos de produção de estereótipos e tentar refutá-los para um futuro próximo. Há que ter presente que a criação de estereótipos não depende apenas das cenas criadas, mas também da “manipulation of time and space by point of view, framing, editing, and other codes” (*idem*: 119), isto porque o produto final não advém, única e exclusivamente, da prestação dos artistas. Existe, por exemplo, um narrador que se expressa “through editing” (Branigan, 2001: 146), e, como consequência, orienta e actua no que irá ser visto pelo público.

O que significa, então, a existência e perpetuação de papéis como o de mãe, filha, irmã ou esposa? O que está por detrás das atitudes incessantemente presas àquelas? Por que será que o ‘desvio’ da norma acaba sempre por servir o propósito de lembrar o verdadeiro caminho, ou melhor, o único disponível? Estas perguntas encontrarão resposta na análise das personagens femininas (e masculinas) que compõem os quadros dos filmes em questão.

Constance Penley, ao organizar um conjunto de textos dedicados ao estudo da teoria fílmica e do feminismo, lembra alguns dos primeiros contributos nesta área:

“Among the many issues raised by [Pamela] Cook and [Claire] Johnston’s work, two in particular were to become central to feminist theorizing about film. First, their attempt to find ruptures, gaps, contradictions, and other points of resistance in the apparently seamless patriarchal fabric of the classical film” (Penley, 1988b: 5).

Também Jacquelyn Suter assegura que “[o]ne of the ways that the feminine voice affirms itself is to call into question the dominant assumptions of patriarchy” (Suter, 1988: 94). Se não se questiona o porquê do domínio patriarcal, não se consegue perceber as razões que levam à procura da manutenção da submissão feminina ao

controle masculino – não se trata de subverter esta ordem, mas de a eliminar, contrariando, para isso, as regras impostas à conduta das mulheres. Mas estas considerações prendem-se, é claro, com o texto e o filme clássicos, pois a reformulação de tais atitudes só seria possível em obras posteriores que dessem a oportunidade ao “feminine to express itself more forcefully” (*idem*: 101).

Procuraremos, assim, nas obras em análise, as contradições manifestadas relativamente ao papel das mulheres e os estereótipos que vão sendo objecto de tentativas de perpetuação nos hábitos de vida das portuguesas (recorde-se que a mulher “as signifier performed precise iconographic and ideological functions” – White, 1998: 118). Como vai ser apontado mais à frente, personagens há que, por vezes, cortam com aquilo que delas se espera. Contudo, os meios diferentes são utilizados para atingir um fim comum: a harmonização social na qual a mulher tem um lugar fundamental – servir de âncora na sua família, organizando-a para que homens e mulheres ocupem os seus lugares ‘pré-destinados’. Constance Penley refere também que um dos problemas para a teoria filmica feminista é “recognizing the power of the classical film to incorporate contradiction or rupture, insofar as these are *required* for its own narrative ends” (Penley, 1988b: 9). Mesmo que uma determinada personagem apresente um comportamento ‘alternativo’, este terá como propósito fazer com que essa mulher volte ao seu lugar, consagrando, assim, a ideia de que é um risco (moral) pisar o risco (social). Apesar de tudo, aquela investigadora afirma que as relações de poder são permanentemente contestadas e, por isso, “[f]emininity, as a position produced within those power relations, thus carries its own productive and positive charge; it can never be merely or simply repressed” (*ibidem*). Por esta razão, certas personagens têm uma determinada margem de manobra, mesmo até com personalidades muito vincadas, atitudes desafiantes ou comportamentos desviantes, para que o final da narrativa corresponda ao esperado – ou seja, o tão difundido final feliz.

3. A construção social da identidade

Para se atingir a felicidade, há que seguir os passos recomendados pelas ‘instâncias reguladoras’. A confrontação da vivência quotidiana com as instituições que a regem é um dos objectivos do feminismo. Teresa de Lauretis lembra uma das premissas fundamentais para a justificação desta prática: “the personal is political. For

how else would social values and symbolic systems be mapped into subjectivity if not by the agency of the codes (the relations of the subject in meaning, language, cinema, etc.) which make possible both representation and self-representation?” (Lauretis, 1984: 3-4). Os códigos condicionam os sistemas e os valores a eles subjacentes. Por isso, o cinema é um meio poderoso de representação desses valores que se querem transmitir, repetir e valorizar. Um dos alertas lançados por esta investigadora prende-se com a necessidade de “demonstrate the non-coincidence of woman and women” (*idem*: 36).⁸ De facto, ao explorar a construção da imagem da *mulher*, concluímos que ela não corresponde às *mulheres*, ou seja, ao imenso tecido de características não partilhadas por seres que partilham, isso sim, o mesmo sexo biológico. Assim, deparamo-nos com imagens construídas que se tornaram socialmente aceites e recomendadas pela linguagem patriarcal que rege as instituições produtoras de significados.⁹ Uma delas é, precisamente, o cinema, pois “is directly implicated in the production and reproduction of meanings, values, and ideology in *both* sociality and subjectivity” (*idem*: 37). Os espectadores e as espectadoras de um determinado produto interiorizam os diversos

⁸ Marjorie Rosen acusa: “Money, entertainment, and morality were inextricably intertwined, yet often they worked at cross-purposes, creating a Cinema Woman who has been a Popcorn Venus, a delectable but insubstantial hybrid of cultural distortions” (1979: 19). As imagens criadas não têm, naturalmente, de corresponder à realidade vivencial das mulheres e, por essa razão, muitos mitos e estereótipos foram aparecendo e impondo-se à sociedade consumidora dos mesmos.

⁹ Vanda Gorjão lembra que durante a época estado-novista “à mulher competia a esfera do doméstico e a sua integração estava associada ao cumprimento das funções de mãe e de esposa e das tarefas de manutenção do lar e educação dos filhos, em estreita obediência à autoridade do marido, chefe de família” (Gorjão, 2002: 98). Enquanto parte de uma sociedade católica e, por isso, conservadora, o papel da mulher nunca poderia estar em primeiro plano, mas sim em estreita relação com o homem, de acordo com a desvalorização da primeira em favor do segundo. O cinema serviria para ajudar à perpetuação desta situação que estava de acordo com os objectivos de controlo social, pois “the ideology of gender fixes woman (as feminine, maternal or eternal); that is, woman fixed on-screen inside the ideology of gender – not woman as a multiplicity of discourses, nor the multiplicity of women. This multiplicitous woman is the female-gendered subject outside the ideology of gender, the one that is not represented, the one that is off-screen and yet by being off-screen, as off-screen space implies, is inferred on-screen” (Hayword, 1997: 115). A diversidade poderia ser perigosa em termos de controlo social, podendo até levar à sua generalização, o que dificultaria a contenção dos procedimentos menos admissíveis.

sentidos veiculados, fazendo parte da ideologia pretendida.¹⁰ A *mulher* é uma imagem cultural, as *mulheres* são a realidade material e histórica. Tal como foi exposto por Vanda Gorjão, esperava-se que as mulheres portuguesas seguissem o modelo de mulher amplamente transmitido pelos diversos meios de comunicação, desde as revistas femininas ao cinema, tudo em prol da harmonia social. Explorar esta diferença e tensão entre as duas ideias (*mulher* e *mulheres*) é mais produtivo do que eliminar, pura e simplesmente, uma delas. Para além disso, convém não esquecer que o uso de estereótipos tem uma função ideológica, “to represent man as inside history, and woman as eternal and unchanging, outside history” (Cook, 1988a: 53). De facto, o pretendido é a manutenção das características concebidas enquanto propriedade feminina e, por isso, a passividade é entendida como uma delas, enquanto que o homem é visto como agente da história e passível de evolução, pois o seu domínio é exterior às paredes inibidoras de um espaço demasiado limitado. Lembremo-nos, por exemplo, do que nos fala Irene Pimentel:

“Apesar da aparente valorização das tarefas públicas e privadas femininas, as mulheres, no Estado Novo, foram discriminadas através de leis que as colocavam sob a autoridade masculina, lhes proibiam inúmeras profissões e lhes atribuíram, sem alternativas, espaços específicos de actuação dos quais não podiam sair” (Pimentel, 2001: 400).

Mas, o mais obviamente limitador é a

“legislação estado-novista, que marcou os direitos políticos das mulheres e a sua situação na família, no trabalho e na sociedade, foi moldada por um factor biológico – a «natureza» que permitia à mulher a maternidade diferenciando-a do homem – e um factor ideológico – o «bem da família» tal como foi definido pela Constituição de 1933” (*ibidem*).

E, assim, para bem de todos, as mulheres foram mantidas na sua ‘esfera natural’, o lar, enfeitando a vida do elemento tido como nuclear e fundamental para a evolução da sociedade e, como consequência, do país.

¹⁰ “And therein lies its power and the danger it poses to the observer” (Monaco, 2000: 159), que inconscientemente, poderá reproduzir o que foi observado. Desde muito cedo que as autoridades políticas se aperceberam do aliado que o cinema poderia ser. Este e a literatura têm em comum a linguagem, e, “[f]or Bakhtin, language is everywhere imbricated with asymmetries of power” (Stam, 1989: 8). Por isso, a comunicação da posição social de cada um/a e do papel a exercer por cada um/a é facilmente absorvido por quem lê/vê. De facto, o poder é primeiramente exercido na aprovação ou não da realização de um determinado filme (na época a que nos estamos a reportar, como é sabido), segundo as alterações e directrizes apontadas.

4. Da literatura para o cinema

Sabendo que os filmes em análise foram produzidos entre 1935 e 1949, ou seja, em pleno Estado Novo (cujo conceito de família assentava no controlo patriarcal), partimos do princípio que foram objecto da censura institucional.¹¹ Para além disso, e tendo em conta o título destes mesmos filmes (*As Pupilas do Senhor Reitor*, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, *A Morgadinha dos Canaviais*, *A Rosa do Adro* e *Amor de Perdição*), compreendemos a importância dada a determinadas obras e, por conseguinte, determinados autores (Júlio Dinis, Manuel M. Rodrigues, Camilo Castelo Branco).

Assim, encaramos com Júlio Dinis a liderar a lista das obras cinematográficas adaptadas de escritos literários. E esta escolha tem uma razão de ser: aquele autor tem uma visão muito particular de família.¹² Para Marina Ribeiro, o autor “mantém a casa como centro da família e de todos os valores morais e sentimentais a ela ligados” (Ribeiro, 1990: 14) e, talvez por isso, a ideologia a ele associada sirva como veículo singular de propaganda institucional quanto a comportamentos esperados pela população regida pelo slogan “Deus, Pátria, Família”.¹³ Mas não é só neste contexto particular que a mulher ocupa o ‘seu’ lugar privilegiado, ou seja, na casa e na família

¹¹ É então que “[t]he feminist film theorist (...) asks: what is the relationship between images on film and the context for their production?” (Kaplan, 2000: 1). Sabendo que o contexto de produção é vital para o entendimento de uma obra, este ponto da nossa História revela-se, então, rico em intromissões e fontes de ideologia. Podemos documentar isto mesmo nos guiões cinematográficos analisados e que foram visados pela censura.

¹² António José Saraiva argumenta que as novelas dinisianas apresentam “não a realidade da família burguesa considerada objectivamente, mas os papéis ideais domésticos e familiares da burguesia portuguesa, convictamente aceites pelo autor” (1995: 71) e, por isso, não é analisado o ambiente familiar de uma casa, mas os caminhos até à construção de uma família e do seu lar ou as funções a exercer por cada um dos elementos que compõem aquele espaço.

¹³ O narrador de *A Morgadinha dos Canaviais* destaca a intimidade familiar apontando as “conversas cujo suave perfume só em família se aprecia” (Dinis, 2003a: 206). É então que esta pequena comunidade emite “a luz, o calor, o aconchego dos lares, e mais íntimos se estreitarão os círculos da família em roda da ceia patriarcal” (*idem*: 235). Todo o Capítulo XIV desta obra está interdito a quem não “possua recordações e saudades associadas à noite de Natal” (*idem*: 234), já que está repleto de apelos à união familiar e perpetuação de hábitos, elogios à concórdia, suspiros por ver realizadas da mesma forma as ceias em todos os lares, sem nunca esquecer, como é devido, a crença religiosa. Afinal de contas, é nesta unida família que o Conselheiro encontra forças para enfrentar o mundo político.

tipicamente portuguesas. Como Christine Gledhill lembra, também no típico filme melodramático americano, os usuais estereótipos marcam presença:

“The Edenic home and family, centring on the heroine as ‘angel in the house’ and the rural community of an earlier generation, animate images of past psychic and social well-being as ‘moral touchstones’ against which the instabilities of capitalist expansion and retraction could be judged and in which both labourer and middle-class citizen could confront the hostilities of the modern world” (Gledhill, 2002b: 21).

Está claro que, para perpetuar determinadas ideias, tais como o posicionamento da mulher num contexto caseiro, o cinema é um poderoso meio de transmissão e propaganda.¹⁴ E já que “(...) one of the distinguishing characteristics of film is its total control over point of view, a control that allows the careful film maker to dictate exactly what shall be seen, and how, and when, and in what context” (Richardson, 1973: 53-4), o uso deste meio de comunicação tem como móbil a tentativa de manipulação do auditório.

É justamente devido a estes condicionalismos que a necessidade de comparar obras diferentes se impõe, pois, como afirma Helena Buescu, “comparar é exercer uma operação reflexiva e, por isso, conhecer”. Mais, a referida ensaísta completa este seu pensamento da seguinte forma: “comparar significa ainda postular uma distinção entre os objectos comparados, defini-los enquanto distintos e distinguíveis um do outro” (Buescu, 1990: 29). Estas considerações ligam-se ao nosso propósito: distinguir e interligar o cinema e a literatura como formas artísticas diferentes mas que podem contribuir para um mesmo fim, não esquecendo os períodos histórico-sociais ligados a estes objectos aqui comparados.¹⁵ Esta posição deve-se ao facto de entendermos o

¹⁴ “O filme tornou-se o documento essencial à compreensão da mentalidade dominante no século XX. O filme veicula essa mentalidade através dos modelos de comportamento, cenários, sentimentos, ideologias, expressos na qualidade e até refinamento técnico dos acabamentos, de forma directa ou subliminar” (Faria, 2001: 438) – e encontrar a interferência (directa ou indirecta) do regime nesta arte não é impossível. As alterações aos originais são cirúrgicas e determinantes e os pormenores propositadamente repetidos são sublinhados e destacados.

¹⁵ “El paso del texto literario al film supone indudablemente una transfiguración no solo de los contenidos semánticos sino de las categorías temporales, las instancias enunciativas y los procesos estilísticos que producen la significación y el sentido de la obra de origen” (Peña-Ardid, 1996: 23). Carmen Peña-Ardid confirma que a adaptação pede uma alteração de peso para que uma forma de arte possa ir de encontro à outra. Mas isto não quer dizer que, obrigatoriamente, se perverta o seu significado,

cinema enquanto produtor de “effects of meaning and perception, self-images and subject positions for all those involved, makers and viewers; and thus a semiotic process in which the subject is continually engaged, represented, and inscribed in ideology” (Lauretis, 1984: 37), tornando-se cada vez mais difícil evitar essa mesma ideologia que rodeia o sujeito de significados.

5. A política no cinema

O entendimento do cinema enquanto instrumento manipulável e manipulador contribuiu para o uso político deste e a “existência da censura é uma homenagem ao poder da imagem” (Losey, 1969: 32). Rey Chow, a este propósito, aponta que o filme “turns the recipient potentially into a producer who plays an active rather than passive role in the shaping of his or her cultural environment” (Chow, 1998: 170).¹⁶ Usar o cinema ao serviço de uma causa tornou-se quase obrigatório e até “[t]he leader of the Bolshevik revolution in Russia, V. I. Lenin, proclaimed that film was the most important of all arts since it was the most efficient medium for propaganda” (Gripsrud: 1998: 202).

Leitão de Barros, Chianca de Garcia, Arthur Duarte, António Lopes Ribeiro e Caetano Bonucci são os responsáveis pelas cinco obras cinematográficas em estudo. Estes cineastas terão, de alguma forma, servido o poder através das suas produções? E

pois há a possibilidade de o encaminhar de uma forma ou de outra de acordo com os intervenientes no processo.

¹⁶ Sendo assim, não é de estranhar os recados que habitam nas páginas das obras em análise (tendo alguns sido também transpostos para a tela). Por exemplo, em *A Morgadinha dos Canaviais* é criticado o facto de alguns testadores tentarem impor aos entes vivos as suas disposições “sem querer saber a quantidade de aspirações a que se tem de renunciar pelo contrato” (Dinis, 2003a: 98), como acontece com Augusto ao recusar o apoio da falecida Morgada para ingressar na vida eclesiástica. A política por vezes merece sérios reparos, pois o que são “obras políticas que precisam da sombra e do mistério para se fazerem?” (*idem*: 391), nas palavras de Madalena. O enterro no chão da igreja é condenado pelos juízos do narrador, alertando para focos de doenças. O fanatismo religioso “que maculou os feitos de armas dos passados guerreiros da Cristandade” (*idem*: 439) é fortemente criticado. A manipulação da opinião pública aquando das eleições é visível, já que a maioria dos votantes não está consciente da importância de tal acto. Estas últimas considerações também foram objecto de atenção no filme que se baseou na obra escrita antes citada.

se o fizeram, com que propósito? António Faria lembra que “as condições em que se geram os filmes estão dependentes das circunstâncias criadas pelas relações sociais concretas que possibilitam a sua exequibilidade” (Faria, 2001: 496) e que o cinema português esteve directamente dependente do poder, revelando-se “nacionalista nas intenções, nacionalizado na sua organização”, pelo que “corresponde invariavelmente à ideologia e à prática política dominante” (*idem*: 291). E mais, “o conformismo à realidade física e ‘espiritual’ imposta originou a necessidade de inventar uma ‘cultura popular’ idílica feita de ranchos folclóricos e ‘fadós’” (*idem*: 114). Este investigador apoia-se, inclusivamente, nos nomes de Leitão de Barros e de António Lopes Ribeiro para provar a sua alegação.¹⁷

Desta forma, pensamos que os símbolos usados nestas obras já vêm carregados de significação, e a figura feminina é um claro objecto enquanto potencial veiculadora de ideias e valores.¹⁸ Seguindo de perto o exposto por João Gaspar Simões, há que ter presente que as mulheres dinisianas são, na sua maioria, pequeno-burguesas.¹⁹ Assim, entendemos estar perante a difusão de um ideal de comportamento: a jovem rapariga,

¹⁷ O próprio Leitão de Barros afirma, sobre *As Pupilas do Senhor Reitor*: “Dou a esta obra o valor de ser o primeiro documentário a sério do nosso folclore e da nossa vida rural” (cit. por Ribeiro, 1983: 339). Porém, Luís de Pina entende que “o propósito de estilizar a acção do romance tirava espontaneidade ao conjunto, sem conseguir a rústica verdade” esperada, faltando-lhe “a ingenuidade e o sentimentalismo bondoso” (1986: 78).

¹⁸ “Bakhtin’s location of meaning not in petrified linguistic forms but rather in the use of language in action and communication (the utterance), his insistence that these meanings are generated and heard as social voices anticipating and answering one another (dialogism), and his recognition that these voices represent distinct socioideological positionings whose conflictual relation exists at the very heart of language change (heteroglossia) are immensely important for the theory, analysis, and even the praxis of cinema” (Stam, 1989: 37) – esta citação é longa, mas necessária. Tal como é referido por Robert Stam, o facto de a linguagem em uso implicar a verdadeira localização e actualização do sentido do que é proferido envolve a construção de significados de determinados conceitos sociais pelas instâncias que fazem uso desses mesmos conceitos através de canais de comunicação, onde inserimos, claro está, o cinema. Assim, podemos considerar o *status-quo* estado-novista como o principal responsável (enquanto pôde) pela manutenção da figura feminina como maternal, ideal e restringida ao espaço do lar, através da “exploitation and manipulation of the female audience, especially in popular culture and film” (Showalter, 1985b: 128). Também não devemos esquecer a intervenção nos conteúdos das revistas femininas (cf. Pimentel, 2001; Gorjão, 2002).

¹⁹ Cf. Simões, 1983: 583. Destaca-se as obras de Júlio Dinis, visto que estão em maior número e com maior peso nesta argumentação.

por vezes possuidora de uma educação acima da média, tem a possibilidade de subir na escala social e levar para a sua nova família as qualidades das classes inferiores e contribuir para o engrandecimento da sociedade em geral. Nas palavras de Helena C. Buescu, o “casamento final é, obviamente, a representação simbólica do ‘casamento’ social que permitirá uma mais lata vivência harmónica” (1997:158). Mas esta harmonia depende das qualidades femininas ou, mais precisamente, “of what has been called ‘The cult of True Womanhood’ – piety, purity, domesticity and submissiveness” (Kaplan, 2002: 115-6). Estas palavras de E. Ann Kaplan retratam de uma forma clara aquilo que se esperava (ou espera?) de uma mulher – não infringir as regras sociais é aceder a um lugar submisso entre iguais. “Female is what is not susceptible to transformation, to life or death; she (it) is an element of plot-space, a topos, a resistance, matrix and matter” (Lauretis, 1984: 119) – compreende-se, pelas palavras de Teresa de Lauretis, que o papel atribuído às mulheres no cinema não é activo, mas passivo. À personagem masculina cabe a tarefa de ‘carregar o fardo’ do andamento do filme. Mesmo quando a figura feminina interfere na acção é devido a uma necessidade vinda da esfera masculina. Vejamos: quer no filme, quer na obra escrita, Gabriela, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, toma para si a tarefa de orientar Maurício, Jorge e D. Luís; Madalena, a *Morgadinha dos Canaviais*, encaminha Henrique e Augusto (embora de forma diferenciada nos dois relatos, escrito e filmico); n’ *As Pupilas do Senhor Reitor*, Margarida faz regressar o ‘seu’ Daniel ao estilo de vida quebrado por uma passagem pelo Porto.

Ao comentar o trabalho de Irwin Stern, João Gaspar Simões lembra que as obras de Júlio Dinis visam “respeitar a verdade do homem e a verdade da sociedade em que ele vive” (Simões, 1983: 698).²⁰ Por conseguinte, não há como não perceber a razão pela qual aquele autor realista foi o eleito para ser adaptado ao cinema: nas suas páginas elogia-se o trabalho, valoriza-se a vida do campo, enaltece-se a vivência entre a aldeia e os esforços físicos sempre compensadores, recorda-se o papel da mulher na família, incentiva-se à harmonia social em prol do bem comum e esbate-se a intervenção pública da mulher em favor da visibilidade masculina. Não são também alguns destes pontos

²⁰ O próprio Irwin Stern esclarece o objectivo do romance de realidade, como classifica as obras dinisianas, visto que “agrada às massas porque poderão cotejar as suas próprias experiências com as das personagens, dando à obra maior significado e tornando-a educacional” (Stern, 1972: 127), sendo esse o objectivo da governação salazarista, pois “o cinema seria importante para ‘informar’ primeiro e para ‘formar’ depois”, refere Luís Reis Torgal (1996: 290), lembrando as palavras do estadista.

enunciativos de ideais do Estado Novo?²¹ Ora, o “Estado Novo assumia-se como resultado da ‘revolução nacional’, era o regime que ia ao encontro do ‘homem comum’, camponês, proletário, pequeno comerciante ou funcionário da administração pública” (Faria, 2001: 150-1). Interligando esta afirmação de António Faria com as seguintes indicações de Helena Carvalhão Buescu, percebemos com maior clareza a relevância das obras dinisianas levadas para o grande ecrã: “a felicidade pessoal e a harmonização social, para lá de possíveis, são na realidade interdependentes” (Buescu, 1997: 158). As obras dos outros dois escritores mencionados servem para reforçar o exposto sobre Júlio Dinis, já que as adaptações cinematográficas a que foram sujeitas regularam-se pelos mesmos parâmetros.

Assim, acedemos aos temas mais recorrentes e que, em simultâneo, se prendem com a identidade feminina, nomeadamente o seu papel na sociedade e, mais particularmente, na família. Desde a mulher solteira, passando pela mulher casada até à viúva, há modelos nitidamente marcados e explorados enquanto signos de forma a transmitir modos de vida e posturas naturalmente a seguir. A idealização da mulher solteira passa pela submissão, educação, determinação, ingenuidade e vivacidade (na medida certa). No casamento a mulher é claramente valorizada, pois preenche os seus papéis “naturais” de esposa e mãe, defendendo a sua família.²² A viuvez passa pelo manter de uma postura respeitável, assumir o papel de chefe de família ou passar a ser uma religiosa devota (mas sem exageros, uma vez que o excesso é condenável). Um pouco mais dissimulado é o apelo ao trabalho, especialmente o do campo, como veículo

²¹ Nas palavras um pouco irónicas de Fernando Rosas, “[a] pena gongórica de António Ferro encarrega-se de transformar a família camponesa, o trabalho rural, a «casa portuguesa» e esse mundo de aldeias pobres, mas onde «há sempre uma côdea ou um caldo», no esteio e no símbolo da harmonia social, das virtudes pátrias e da estabilidade do regime” (Rosas, 1998: 52), evitando os conflitos e as injustiças sociais e encaminhando o público no entendimento do seu país como um mundo alternativo e, por isso, mais digno de ser repetido.

²² Como nos recorda Vanda Gorjão, “a família, apoiada na mulher dona-de-casa, foi definida por Salazar como o «primeiro dos elementos políticos orgânicos do Estado Constitucional», o cenário «lógico na vida social» e «útil à economia»” (Gorjão, 2002: 98). Veja-se também a mudança de Henrique de Souselas, em *A Morgadinha dos Canaviais*, quando afirma perante Cristina: “obrigado, Cristina. Quis fazer-me compreender todos os castos e abençoados prazeres da família. (...) Agora peço-lhe que, já que me fez antever as delícias do viver de família, não me condene para sempre ao suplício de as não ver realizadas” (Dinis, 2003a: 480).

privilegiado de acesso a uma vida melhor e mais saudável.²³ A “conversão” (segundo a terminologia de Luís Reis Torgal), ou seja, a valorização da vida rural (que numa época anterior da vida de algumas personagens masculinas retratadas não acontecia) é outro dos objectivos presentes nestas obras fílmicas (efeito totalmente conseguido no caso de Henrique de Souselas em *A Morgadinha dos Canaviais* ou de Daniel n’ *As Pupilas do Senhor Reitor*).²⁴ Para além disso, “[c]om o Estado Novo a arte tende para o espaço onde a ‘etnografia’ fabricada ou até falseada se sobrepõe à história e é apresentada como ‘cultura popular’ e regionalismo” (Faria, 2001: 96).

Concluindo, resta-nos acrescentar que o objectivo último deste estudo é ampliar o campo de visão em relação ao contributo das mulheres para a nossa história sócio-cultural (e, inevitavelmente, cinematográfica). Ainda que em posições claramente desvantajosas porque limitativas, as mulheres foram merecedoras de mensagens a elas dirigidas, pois a sua importância não foi descurada, tendo em conta que era o seu trabalho no seio da família que mantinha a ordem social intacta, ou era esse o objectivo. E, por isso, E. Ann Kaplan recorda que “feminist film study may change cultural attitudes towards women, and may deepen our understanding of meanings women have traditionally born in patriarchal cultures” (Kaplan, 2000: 2).

O corpo deste trabalho subdividir-se-á nos diversos estados sociais das mulheres, no que diz respeito à sua relação com os homens. Depois de reflexões sobre as convicções e opiniões relativamente aos procedimentos considerados correctos a adoptar por elas, os estereótipos inevitavelmente ligados à figura feminina ou o retrato da mãe de família ideal, abordaremos os modelos femininos espelhados nas diversas personagens que habitam nas páginas e nas telas das obras analisadas. Solteiras, casadas

²³ Nos filmes *As Pupilas do Senhor Reitor*, *Os Fidalgos da Casa Mourisca* ou *A Morgadinha dos Canaviais*, aparecem várias imagens dos afazeres normais de uma aldeia e do trabalho do campo. As pessoas parecem sempre muito felizes com o que fazem. Na taberna, há cantoria e muita alegria. E a natureza é sempre vista de forma aprazível. Como nos lembra Heloísa Paulo, “[o]s ideais de ‘tipicidade’ lusitana, da ‘aldeia portuguesa’ e da imagem do povo ‘pobre, trabalhador, mas feliz’, é a forma pela qual se procura a atracção não só de turistas, mas de possíveis simpatizantes da obra do regime” (Paulo, 1994: 75).

²⁴ Depois de Henrique assumir o controlo de Alvapenha, “transformou-se completamente a quinta, e hoje é uma das mais rendosas e bem geridas propriedades daqueles sítios” (Dinis, 2003a: 573) graças a um espírito novo e empreendedor, em nada resistente ao progresso.

ou viúvas,²⁵ todas são objecto de avisos e conselhos sobre as regras a seguir. Como as primeiras ainda não estão ligadas a um homem pelos laços do casamento, há sempre um elemento masculino do qual dependem, que as ‘protege’ ou vigia, e, devido a essa mesma condição, necessitam de mais exemplos modelares para que assim atinjam o estatuto que lhe está reservado, o de mulher casada e mãe.

²⁵ A importância dada a cada uma reflecte-se no número de personagens de cada estado, na exposição que se lhe oferece e no grau de relevância, para si e para a comunidade, dos conflitos que a rodeiam. Por isso, e relacionando os seus papéis com o vocabulário cinematográfico, a mulher solteira é vista em grande plano, devido ao destaque de que goza, enquanto que a casada e a viúva são focadas num ângulo em *plongée* e *contre-plongée*, respectivamente, tendo em conta a autoridade que não tem ou de que goza e se é considerada de uma forma simples e sem relevo ou extremamente positiva.

II – A MULHER NO CINEMA

**“(...) the fundamental project of feminist film analysis
can be said to center on making visible the invisible”.**

Annette Kuhn, *Women's Pictures. Feminism and Cinema.*

A. Um Plano Geral das Mulheres

“A visão da mulher, em Dinis, mostra-se fundamentalmente uma só, através das diferenças de temperamento: mais racional ou sensitiva, mais ajuizada ou caprichosa, ela sempre se caracteriza pela bondade e pelo desejo de fazer felizes os seus, mesmo que isso lhe custe sacrifícios – seu posto de honra é ao lado dos doentes.”

Maria Livia Marchon, *A Arte de Contar em Júlio Dinis*.

O casamento e a maternidade são os objectivos, mas a mulher deverá ser dotada de qualidades excepcionais. A epígrafe escolhida para este capítulo procura espelhar o carácter das personagens femininas em causa. Ser bondosa e cuidar dos doentes são qualidades que atravessam as obras dinisianas aqui em estudo: Margarida, Clara, Berta, Gabriela, Madalena e Cristina são repetições das mesmas atitudes.²⁶ Por outro lado, “[d]omesticity, as an ideology, gave women a feeling of satisfaction as well as of solidarity with their sex” (Kaplan, 1998: 116), que era uma das intenções subjacentes à apresentação dos filmes a certas audiências em particular, como sugestão das melhores posturas a adoptar.²⁷ E para tal, a narração não poderia deixar de ser orientada, a história teria de ser contada tendo em atenção os pormenores diegéticos de forma a comunicar ideias precisas e unívocas. Ora, o ponto de vista adoptado é, por isso, imprescindível. Carmen Peña-Ardid adverte para “la existencia de una mirada habitualmente oculta en el film: la del sujeto enunciator, que se descubre en ese movimiento [de cámara] (...) alguien que se oculta incluso como narrador omnisciente” (Peña-Ardid, 1996: 174), pois só a omnisciência se pode revestir de autoridade. Aquele ponto de vista vai determinar o grau de interesse dedicado a cada representação de mulher.

²⁶ O narrador de *A Morgadinha dos Canaviais* afirma que “[m]ulheres são estas nascidas para serem esposas e mães, o que é quase o mesmo que dizer: nascidas para serem mulheres” (Dinis, 2003a: 450). Será este o melhor exemplo e resumo do que se esperava do sexo feminino.

²⁷ Frase bem elucidativa deste comportamento é a resposta de Henrique de Souselas à pergunta de Cristina em *A Morgadinha dos Canaviais*: “ – Mas... salvá-lo!... Como salvá-lo?...” “ – Como as mulheres salvam; amando.” (Dinis, 2003a: 292). Isto implica um acto passivo, que não necessita de intervenção prática na vida do sujeito masculino, e que se resume à esfera do lar (ou do futuro lar) e à constituição de família depois de integrar o homem num caminho comum.

1. Estereótipos confirmados

Ao longo das obras em análise deparamo-nos com considerações sobre o papel a desempenhar pelo sexo feminino numa dada sociedade e em determinadas situações. Há que ter presente que muitas destas informações são baseadas em estereótipos que se vêem sempre confirmados e, quando as regras são quebradas, aqueles só vão ser reforçados, pois os comportamentos desviantes servem para corroborar a necessidade de respeitar ideias preestabelecidas.²⁸ Pamela Cook e Claire Johnston recomendam, como tarefa da crítica feminista, “a process of de-naturalization: a questioning of the unity of the text; of seeing it as a contradictory interplay of different codes, of tracing its ‘structuring absences’ and its relationship to the universal problem of symbolic castration” (Cook & Johnston, 1988b: 34). O texto, seja ele literário ou fílmico, é passível de ser questionado, e dessa interrogação advêm os padrões que lhe estão subjacentes: quem os produz, a quem se dirigem, qual a mensagem, qual o propósito da sua comunicação, a que estrutura se reporta e que simbolismos são usados.

Nas obras estudadas, várias são as situações vividas pelas personagens que serviriam como exemplos pedagógicos e morais. Teremos de procurar, então, comportamentos vulgares, ‘normais’.²⁹ Os romances de Júlio Dinis apontam vários caminhos válidos para a realização feminina em diversos campos. Mas convém ter presente que “any image in our culture – let alone any image of woman – is placed

²⁸ “But when the political project of feminism – to question the representation of women as against men – is brought to bear on film, the object, woman, is assumed already to have a definition, to have a meaning, which is produced outside of the system of representation of the film” (Cowie, 2000: 49). Se a situação é exterior ao filme, porquê questionar o filme e não o seu contexto? Mas a verdadeira questão é: se o cinema “involves the production of signs, the idea of non-intervention is pure mystification” (Johnston, 2000: 29), daí o conceito de estereótipo, pois muitos são os comportamentos não retratados porque prejudiciais à fabricação do ideal feminino, ou seja, “the angel in the house”, ideia amplamente divulgada na época vitoriana inglesa e ainda contemporânea dos filmes analisados.

²⁹ Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété lembram que “[I]’analyse vient relativiser les images trop «spontanéistes» de la création et de la réception cinématographiques. Un déluge d’images nous environne. Elles sont si nombreuses, si «naturellement» présentes, si faciles à consommer qu’on oublie qu’elles sont le produit de manipulations multiples, complexes, parfois très élaborées” (Vanoye, 1992 : 8). Assim funcionam os estereótipos. As imagens, as ideias, os objectivos são transmitidos insistentemente até que são assimilados, sendo esse precisamente o intuito.

within, and read from, the encompassing context of patriarchal ideologies, whose values and effects are social and subjective, aesthetic and affective, and obviously permeate the entire social fabric and hence all social subjects, women as well as men” (Lauretis, 1984: 38-9). De facto, o raio de influência masculina não era (é...) fácil de evitar. Desde o autor, passando pelos guionistas, até aos realizadores, estamos perante a mão dos homens em meios artísticos facilmente massificáveis e potencialmente influentes.³⁰ A ordem social estava a seu favor, mantê-la era o objectivo. Então, por que razão as mulheres não haviam de se sentir honradas por verem o seu papel no seio da família valorizado? Ser objecto de tamanha consideração deveria ser agradável e facilmente transformável para a sua própria vida quotidiana, afinal só estariam a responder ao apelo ‘natural’ do seu sexo.³¹ Mas talvez isto não fosse suficiente.

Na obra cinematográfica *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, de Arthur Duarte (1938),³² que nos chegou às mãos sem genérico, sem som e sem as cenas finais, podemos, ainda assim, nas dez partes em que está dividida, detectar aspectos que se relacionam com *As Pupilas do Senhor Reitor*, de Leitão de Barros (1935), e com *A Morgadinha dos Canaviais*, de Caetano Bonucci (1949). Começamos por entrar em contacto com os espaços onde se passarão as cenas de maior interesse narrativo: a Casa Mourisca, com aspecto de abandonada, em ruínas, com a vegetação que a rodeia em total desalinho, ou seja, um local sem vida aparente, e a quinta de Tomé da Póvoa, o inverso do espaço anterior, isto é, onde se vê e se sente a prosperidade, muito trabalho em curso e gado variado a povoar o espaço rústico. *A Morgadinha dos Canaviais* também apresenta o cenário privilegiado das acções a desenvolver: uma aldeia de difícil acesso e, talvez por isso, recompensadora em termos de beleza paisagística, onde a população se mexe e trabalha com gosto. O livro *As Pupilas do Senhor Reitor* situa

³⁰ Maria Lívia Marchon lembra o objectivo das obras dinisianas: “educar, civilizar e doutrinar as massas” (Marchon, 1980: 90).

³¹ Vanda Gorjão aponta que “a apologia da maternidade e o regresso da mulher ao lar, base da definição da sua função social e económica, constituía a «expressão intimista» do espaço social hierarquicamente dividido, ordenado e estruturado segundo os princípios políticos, sociais e económicos autoritários (...). O cumprimento da sua «função natural» era visto como a única via de salvação para as mulheres” (Gorjão, 2002: 73) – nos filmes em análise não há outra função cumprida pelas mulheres que não esta, elas não se dedicam a ocupações exteriores ao lar.

³² Este filme e *Amor de Perdição*, de António Lopes Ribeiro, foram visionados no ANIM – Arquivo Nacional das Imagens em Movimento. O filme *A Morgadinha dos Canaviais*, de Caetano Bonucci, foi disponibilizado pelo arquivo da RTP.

igualmente a acção numa pequena aldeia e, tal como os outros, as imagens do trabalho aparecem-nos sempre pejadas de alegria.³³

Nos romances e nos filmes, desfilam perante nós a figura matriarcal e incontestável de Ana do Vedor, a esposa dedicada encarnada por Luísa, mulher de Tomé da Póvoa, a moderna e liberal Baronesa Gabriela e Berta (*Os Fidalgos da Casa Mourisca*), a solteira com inúmeras qualidades, tal como acontece com Madalena e Cristina n' *A Morgadinha dos Canaviais* e Margarida e, em certa medida, Clara, n' *As Pupilas do Senhor Reitor*. Neste também encontramos a omnipresente Sr.^a Joana, criada do médico João Semana e, no segundo dos títulos citados, estão presentes a infatigável censuradora dos criados, D. Vitória, a devota Tia Doroteia e a sua companhia de muitos anos, Maria de Jesus. Até aquelas que já só são nomeadas devido à memória que delas têm as personagens a elas ligadas não deixam de ter lugar nas obras do nosso autor, lugar esse muito destacado, n' *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, especialmente no que a Beatriz, a filha do fidalgo D. Luís, ou à sua mãe, diz respeito, não esquecendo outros exemplos como a esposa de José das Dornas (e mãe de Pedro e Daniel) e a mãe de Clara, n' *As Pupilas do Senhor Reitor*.

Quanto aos lugares comuns, começemos pela fragilidade feminina, que é tida como certa. Por exemplo, Daniel, n' *As Pupilas do Senhor Reitor*, é considerado “efeminado”, pois tem “mãos estreitas e saúde vacilante”; isto porque “[o] sangue materno girava-lhe mais abundante nas veias, do que o sangue, cheio de força e vida, ao qual José das Dornas e Pedro deviam aquela invejável construção” (Dinis, 2003b: 7), estabelecendo, assim, a constituição tipicamente masculina, contrastando, obviamente, com a feminina. Mas estas indicações prendem-se unicamente com a obra escrita. O filme não aponta para esta característica, mas apresenta, isso sim, Daniel sempre vestido de forma citadina, não fazendo qualquer esforço para se integrar nas tarefas rurais.

³³ Helóisa Paulo apresenta claramente o cenário preferido dos filmes da época: “A imagem do país da ordem, de Portugal de Salazar, de aldeões que trabalham e cantam a tradição nas suas aldeias, que choram e rezam pedindo a protecção divina em Fátima, resignados com o próprio destino, que emigram (...) sem nunca abandonar os velhos costumes da terra natal. É, por fim, a visão da ‘noiva minhota’ ou a do ‘pauliteiro transmontano’, vistosamente trajados nas Festas e nas solenidades da propaganda oficial, um estereótipo atemporal e irreal” (Paulo, 1994: 137). E para este cenário ‘típico’ contribui um outro filme, *A Rosa do Adro* (1938), cuja acção se desenrola também numa aldeia nortenha onde se destacará, de igual forma, uma figura feminina que irá renovar o espírito da principal personagem masculina, ainda que temporariamente.

Porém, quer nos romances, quer nos filmes, são-nos mostradas situações onde podemos encontrar mulheres frágeis ou fragilizadas.³⁴ Em todas as obras há pelo menos uma referência e até podemos citar um exemplo. No filme de Chianca de Garcia, *A Rosa do Adro*, Fernando profere a seguinte afirmação: “Ora suponha que amanhã os nossos adversários invadiam a aldeia. É preciso que o povo saiba defender as raparigas frágeis e dignas de serem cobiçadas, como a Rosa”. É notória a diferença de papéis a representar por cada sexo. As mulheres, sujeitos passivos, devem depender dos homens, sujeitos obviamente activos.

À fragilidade física liga-se a emocional³⁵ e ficamos a saber, pela boca de Maurício, n’ *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, que os homens aceitam “a infidelidade e a inconstância feminina como um facto natural”, devido à “fragilidade desses delicados objectos” (Dinis, 1994: 195).³⁶ Mas também nos surge a avó de Rosa, no romance *A*

³⁴ Em *Amor de Perdição*, Mariana desmaia ao ver a ferida de Simão e seu pai ri-se “estrandosamente da fraqueza da moça” (Castelo Branco, 1993: 124), sugestão repetida no guião e efectivada no filme, numa reacção apontada como tipicamente feminina e representativa da sua fragilidade. Mas não é só essa fragilidade que por vezes é mostrada. Por exemplo, o guião deste filme prevê que, quando Simão entra numa briga e parte os cântaros da população, “uma mulher grita, arrepela-se e foge” (plano 12 A.20). Esta reacção algo exagerada contribui para um entendimento pouco positivo das mulheres, passando uma imagem histórica e humilhante das suas atitudes.

³⁵ Por altura de uma notícia inesperada “o ânimo feminino não entra facilmente na ordem, se chega alguma vez a sair dela” (Dinis, 2003a: 520). Por esta afirmação, percebemos que o estado normal do espírito feminil é a inconstância, a falta de coerência. Por essa razão, não se pode sair da ordem quando essa não existe...

As fraquezas emocionais podem também ser vistas nas “lágrimas de mulher” como Camilo lhe chama (Castelo Branco, 1993: 170), como se fosse perfeitamente natural o choro apenas nas mulheres. E, mais uma vez, transpondo para a tela as palavras daquele autor, Domingos Botelho afirma peremptoriamente: “Senhora Dona Rita, eu não quero ouvir choradeiras, diga às meninas que se calem ou que vão chorar para o quintal” (*idem*: 155).

³⁶ Em *Amor de Perdição*, Camilo também escreve umas linhas afirmando que “coisas de amor e coração de mulher, cujas variantes são tantas e tão caprichosas, que eu não sei se alguma máxima pode ser-nos guia a não ser esta: «Em cada mulher, quatro mulheres incompreensíveis, pensando alternadamente como se hão-de desmentir umas às outras.»” (Castelo Branco, 1993: 84). Esta frase será aproveitada no texto filmico correspondente, mas é proferida por Baltasar, o primo com quem Tadeu de Albuquerque quer casar Teresa e que zomba do facto de ela assegurar o seu amor por Simão e de crer que a reforma do seu comportamento se deve a ela. O pai preferia castigá-la fisicamente. Mas estes não são exemplos únicos. O romance *A Rosa do Adro* coloca em Fernando o dever de lembrar que “as mulheres [têm] o coração tão demasiadamente sensível, que...” (Rodrigues, s/d: 93) – apesar de não chegar a

Rosa do Adro, a afirmar que “o Sr. Fernando nunca casaria contigo, porque ele apenas o que deseja é passar algum tempo e divertir-se; tu, como mulher que és, não pensas assim” (Rodrigues, s/d: 71). Esta declaração (que não é repetida no ecrã porque a personagem da avó desaparece) presume a credulidade e ingenuidade das raparigas solteiras e a total liberdade que os homens têm para agir em termos amorosos.

A futilidade não deixa também de estar presente quando o narrador do documento literário *Os Fidalgos da Casa Mourisca* pretende descrever o tipo de conversa de algumas raparigas aquando do jantar na Casa Mourisca, em honra da Baronesa de Bacelos, pois “falavam umas com as outras, de vestidos e de enfeites” (Dinis, 1994: 205) e, claro, dos potenciais namorados. Uma outra característica feminina prende-se com um “[c]erto instinto de delicadeza, inato em quase todas as mulheres” (Dinis, 2003b: 32). E para contribuir para que uma mulher delicada se sinta bem, nada melhor que “um desses recintos, perfumados e graciosos”, apontados pelo narrador de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, como a sua “atmosfera própria” (Dinis, 1994: 123), que depois será retratado pela singularidade do quarto de Beatriz nas imagens de Arthur Duarte. Um outro instinto, “peculiar das mulheres bonitas” (Dinis, 2003b: 49), é saber quando se está a ser observada, como o reconheceu Clara de forma não indiferente, como é óbvio. A troca de olhares entre Clara e Pedro nas imagens de Leitão de Barros corrobora esta cumplicidade e sedução que se instala.

Um outro exemplo é-nos apresentado pela figura da Baronesa de Souto-Real, no romance *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Depois de esbanjar beleza e espiritualidade “[o] seu amor-próprio feminino era naturalmente afagado pela descoberta” de que já atraía Maurício. O narrador, condescendente, considera este sentimento uma “desculpável fraqueza” (Dinis, 1994: 291). As atitudes desta personagem, nas filmagens de Arthur Duarte, são semelhantes: o sorriso, o olhar, os gestos servem para identificar Gabriela como alguém que sabe e consegue o que quer. O guião, da responsabilidade de Eduardo Otomar e de Arthur Duarte, recorda várias vezes a personalidade própria desta personagem: “com um sorriso divino”, “irónica”, “encantada da vida”, “gentilíssima”, “maliciosamente”, “decidida”, “muito segura”, “triumfante” (Otomar e Duarte, 1938) –

terminar o seu pensamento, a conclusão óbvia é a possibilidade de elas vacilarem no que toca a compromissos sentimentais. Esta consideração encontra eco nas palavras do padre: “isto de mulheres é para onde lhes dá” (*idem*: 100). Mas Deolinda serve o propósito de apontar exactamente o contrário, o ponto de vista feminino sobre as acções dos homens no que toca a compromissos sentimentais (cf. *idem*: 138, 143).

estes exemplos apontam claramente para o que em Gabriela deveria transparecer, em nada contrário ao que a obra dinisiana sugere.

A Morgadinha dos Canaviais, na obra de Júlio Dinis com o mesmo nome, “contraíu levemente as sobrancelhas bem desenhadas, fez um movimento de lábios e deu à cabeça uma ligeira inclinação sobre o ombro, donde resultou para aquela gentil fisionomia a mais adorável expressão de estranheza que pode animar um semblante de mulher” (Dinis, 2003a: 66). Esta protagonista não é alheia ao seu próprio gesto, ela é o exemplo de quem está ciente das suas qualidades e, mesmo quando afirma não pretender enrolar-se em situações de coqueteria, acaba por provocar o seu apaixonado (não retribuído) Henrique de Souselas. Ora, o que esta passagem nos mostra é a exibição de mais um gesto particularmente feminino e que, ao que parece, tem os mais extraordinários efeitos sobre o pensamento masculino. E disto sabe Madalena: “Dizem que nós, as mulheres, temos filtros subtis para nos tornar amadas” (*idem*: 284). Apesar de as imagens captadas pela direcção de Caetano Bonucci não mostrarem esta sagacidade, aquela personagem, ainda assim, revela algumas posturas sedutoras, mas não tão seguras quanto as páginas escritas pelo autor realista sugerem (o guião adverte, numa determinada ocasião: “Morgadinha disfarça precipitadamente a confusão nela provocada pelas palavras de Ângelo” – Bonucci, Couto e Macedo, 1948).

Uma outra consideração em relação aos caracteres femininos em geral prende-se com Margarida, n’*As Pupilas do Senhor Reitor*: as ideias fixas (ou ilusões, como aponta o narrador) como forma de guardar segredos distinguem os “caracteres concentrados, como o de Margarida”, de forma a fugir da realidade que não está de acordo com as expectativas devido à “sua delicada sensibilidade” (Dinis, 2003b: 75), o que não quer dizer que não sejam capazes de fortes sentimentos. As mulheres são vistas como fracas e sentimentalmente frágeis: “Afinal de contas a boa da rapariga tinha um coração de mulher. Perdoem-lhe esta fraqueza” (*idem*: 118). Isto porque Margarida chorou quando reparou que Daniel não se recordou do tempo que tinha passado com ela (como veremos mais adiante, nas imagens de Leitão de Barros, a rapariga não chora, apenas se entristece). Mas não só. Os “ódiozinhos feminis” (*idem*: 124) são encarados como algo normal e característico das mulheres, mas Margarida está imune a estes sentimentos (numa ocasião relativamente à relação de Clara e Daniel),³⁷ numa revelação que tem por

³⁷ Uma outra personagem notável é Madalena. Também ela escapa à inveja de outro elemento do seu sexo, pois ela é um “ser dotado de um grande fundo de generosidade” e, por isso, o seu “coração de

base reforçar o seu carácter quase sem defeitos. Estes pormenores que tanto relevo merecem ao longo das páginas escritas por Júlio Dinis, apenas são visíveis através do comportamento das próprias personagens nas cenas das narrativas visuais correspondentes aos romances. Assim sendo, os comentários do narrador são, obviamente, anulados em favor da interpretação individual (ainda que encaminhada) do/a espectador/a.

De facto, muitas são as considerações nos textos-fonte dinisianos que não são materializadas em acções ou em falas das próprias personagens. Contudo, há gestos e posturas que levam a perceber intenções semelhantes às que presidiram às páginas literárias. Por exemplo, a melancolia de Margarida, n' *As Pupilas do Senhor Reitor*, vê-se perfeitamente pelo seu olhar e pelo seu comportamento ao longo do filme, sendo que o guião encaminha essa tristeza quase sempre para o seu olhar,³⁸ sem que haja necessidade de chamar a atenção para ela como no livro, pois, como é óbvio, ali não temos acesso às imagens esclarecedoras.

No documento fílmico *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, a imagem que Berta adopta depois de se instalar na casa dos pais contrasta com a sofisticação que a marcava ao abandonar Lisboa, onde recebeu a sua educação. Vemo-la a bordar e não a ler,³⁹ a

mulher” (Dinis, 2003a: 457) não se importa de ser ultrapassado na preferência que Henrique nutre por Cristina.

³⁸ O olhar é, de facto, muito simbólico, sobretudo no cinema. Em *Amor de Perdição*, de António Lopes Ribeiro, Teresa baixa os olhos contrariada quando Baltasar Coutinho a interpela, Mariana olha Simão com ternura e, por vezes, desvia o olhar com timidez, chegando a modificá-lo para um olhar distante quando ele lhe fala de Teresa.

³⁹ Paulo Granja recorda que as mulheres nos filmes produzidos durante o Estado Novo submetem-se “ao estatuto da feminilidade conservadora, segundo o qual a mulher deveria apenas dedicar-se à casa, aos filhos e ser uma boa doméstica, uma boa esposa e uma boa mãe” (Granja, 2001: 226). Por isso, há atmosferas que parecem ser proibidas às mulheres. N' *A Morgadinha dos Canaviais*, a chegada de alguns políticos ao Mosteiro “obrig[ou] as senhoras a retirarem-se” (Dinis, 2003a: 492). Mas este é apenas um exemplo. Especialmente nesta obra, é visível a clara distinção de lugares: as mulheres não tomam parte de conversas políticas e os homens dispensam as suas opiniões quanto a assuntos não domésticos (o Conselheiro classifica de “poesia” e “sentimentalismos” o pedido de Madalena para não demolir a casa do ervanário Vicente por causa da construção de uma estrada, situação também exposta no relato fílmico). O filme *Amor de Perdição* mostra Mariana tentando levar o seu pai a não ingressar em mais contendas. É nesta altura que João da Cruz se exaspera com ela pela primeira e única vez: “Cala-te rapariga, não te metas onde não és chamada”, visto que era ‘assunto de homens’, “se hás-de estar

embalar alegremente o irmão mais pequeno, o que leva a crer que ela está consciente do futuro que a espera, não sendo, por isso, necessário expressar verbalmente outras considerações. Com Gabriela sucede o mesmo. Sendo que este filme foi, em termos de adereços e cenários, adaptado à época específica da realização, há que reparar na figura da Baronesa como o exemplo da sofisticação e elegância, quer no seu vestuário, quer no automóvel que a transporta. O à-vontade que ela demonstra ao mover-se em diversos círculos sociais é demonstrativo da sua experiência de vida. Também aqui não é necessário recorrer a comentários para termos acesso a estas informações. Até as acusações que D. Luís lhe dirige, na obra dinisiana, tornam-se escusadas, depois de um grande plano sobre a partitura de “Louca de Amor”.

Na vertente cinematográfica de *A Morgadinha dos Canaviais*, Madalena perde um pouco da sua personalidade forte (assertiva e argumentativa), mas podemos ainda vislumbrar uma personagem semelhante ao romance (o guião cinematográfico é parco em indicações sobre a forma como as personagens devem reagir ou aparentar). A sua postura reveste-se de uma maior demonstração dos seus verdadeiros sentimentos para com Augusto (o guião sugere, por exemplo: “Morgadinha está perturbada” – Bonucci, Couto e Macedo, 1948) e os seus comentários argutos tornam-se mais escassos (“Morgadinha estende a mão a Augusto num gesto eloquente”, recomenda o guião – *ibidem*). Salvam-se, por vezes, alguns olhares esclarecedores e um tom de voz seguro. Já Cristina quase se apaga no filme antes de se tornar na “enfermeira” de Henrique (o guião também só a realça precisamente nesta altura). As imagens seguem-na quase sempre junto de outras personagens sem que uma atitude espontânea se lhe aponte claramente (a não ser mostrar-se um pouco ciumenta no que toca a Henrique), ao contrário do romance, onde ela tem direito a comentários elogiosos e, não raro, longos.

Mas é claro que a “curiosidade feminina” (Dinis, 2003b: 149) também tinha de ser focada. A Sr.^a Joana, n’*As Pupilas do Senhor Reitor*, é quem empresta a sua personalidade a este defeito. A cena da mercearia entre aquela e a beata Sr.^a Josefa da Graça, durante a qual é revelada a extrema falsidade de determinadas atitudes e caracteres, é bem exemplificativa disto mesmo.⁴⁰ A Baronesa Gabriela, d’*Os Fidalgos*

pasmada, vai pôr a mesa ao fidalgo e dá-lhe de jantar!”, o que seria mais de acordo com as suas funções mais naturais...

⁴⁰ A Sr.^a Josefa da Graça primeiro recusa-se a comentar os acontecimentos que rodearam o quintal das irmãs e depois acaba por afirmar que houve morte e sangue à mistura, difamando todos quantos estariam envolvidos. Quer o livro, quer o filme retratam de forma semelhante este episódio.

da Casa Mourisca, junta-se à Sr.^a Joana como uma mulher a ‘padecer’ deste mal,⁴¹ especialmente porque usa “dos privilégios de mulher nova e elegante, costumada a não refrear a sua curiosidade feminina” (Dinis, 1994: 194). Aliás, esta característica pode ser também vista como possível indício de ciúme ou inveja. Vejamos, a “baronesa, que tinha ainda os olhos fitos em Berta com a curiosidade própria de uma mulher ao observar outra que sabe causar impressão nos ânimos masculinos, notou aquele indício de confusão, e não o desprezou” (*idem*: 295), numa tentativa de avaliar uma eventual contendora,⁴² situação repetida na tela, sem que, porém, as considerações do narrador se efectivassem. Aliás, na generalidade do filme, Gabriela não mostra curiosidade, antes deixa uma imagem de mulher decidida e extremamente inteligente, e que usa essa qualidade em prol do bem comum. O altruísmo é enaltecido.

A curiosidade não é o único defeito encontrado. A “fecunda verbosidade feminina” (Dinis, 2003a: 451) é característica de D. Vitória, tia da Morgadinha, pois, “[e]m geral as mulheres, seja dito antes em honra do que em censura do sexo, são oradoras de muito mais fôlego que os homens que blasonam de eloquentes. O assunto mais simples (...) fornece-lhes tema para uma prédica de duas horas” (*ibidem*). A constante crítica aos criados da casa faz também parte da narrativa fílmica como uma forma bastante eficaz de caracterizar aquela personagem.

Como não poderia deixar de ser, para além do narrador, muitas são as personagens masculinas que tecem comentários quanto às características esperadas numa mulher ou àquelas que eles supõem ser comuns no sexo oposto. Por exemplo, Maurício, nas páginas de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, em conversa com Jorge, seu

Também *A Rosa do Adro* nos mostra como a coscuvilhice feminina pode atingir proporções exageradas (cf. Rodrigues, s/d: 67, 115). Este tema é retirado das imagens de Chianca de Garcia.

⁴¹ Também as freiras do convento de Viseu, no filme *Amor de Perdição* de António Lopes Ribeiro, colam-se ao postigo para espreitar alguns acontecimentos (a este respeito há que registar a longa exposição de Camilo Castelo Branco sobre a falsidade da vida conventual – cf. 1993: 118-122). O guião desta narrativa fílmica, de igual forma, foca esta característica, atribuindo a Simão a fala “Bis-bi-lho-teiras!...” (plano 10.02), dirigindo-se às irmãs por terem espreitado pela porta. De igual forma, as irmãs de Baltasar Coutinho “cochicham” na festa de Teresa, censurando-a.

⁴² Os ciúmes podem ser vistos como um defeito ou característica feminina e nem as personagens mais altruístas estão imunes. Em *Amor de Perdição*, Mariana medita: “Não lhe bastava ser fidalga e rica: é, além de tudo, linda como nunca vi outra!” (Castelo Branco, 1993: 144), sem que, no entanto lhe desejasse mal. O guião recomenda um olhar de “franca admiração” quando as duas se encontram. As palavras camilianas são repetidas na versão fílmica.

irmão, afirma que “a mulher sem fraquezas do coração próprias do sexo não é uma mulher perfeita” (Dinis, 1994: 131). Ora, isto espelha bem a concepção que se tinha das representantes do chamado sexo fraco, e é exactamente devido àquilo a que Maurício chama “fraquezas do coração” que as mulheres receberam esta designação. De facto, muitas são as ocasiões onde podemos colher exemplos das ‘fraquezas femininas’, sempre em condições de serem colmatadas pela companhia de um representante do sexo masculino (ao ver a afilhada chorar, por exemplo, “D. Luiz [*sic*], mais senhor de si, acaricia a cabeça de Berta, paternalmente”, explica o guião – Otomar e Duarte, 1938: cena 281).

Mas não é só relativamente às mulheres que são tecidos comentários. Ou melhor, também se pode ver o conceito que se tem das mulheres pelo que se diz acerca dos elementos do sexo masculino. Por exemplo, na obra dinisiana *As Pupilas do Senhor Reitor*, a Sr.^a Joana considera que Daniel, por ser rapaz, não tem culpa de tomar determinadas liberdades para com as raparigas, pois “[n]ada lhe fica mal” (Dinis, 2003b: 211), querendo culpar unicamente a filha de João da Esquina pelo falatório de que é vítima na aldeia. Mas João Semana, interlocutor da sua criada nesta conversa, defende que a censura deverá também ser estendida a Daniel, pois o facto de ser rapaz não é desculpa, “[e]ssas e outras é que deitam a perder a classe” (*idem*: 211). Porém, o narrador esclarece que esta atitude de Joana é prática comum “nos tribunais femininos”: “Grande magnanimidade para com o homem, e severo rigor para com a mulher” (*idem*: 212). Há um certo tom crítico em relação a esta atitude, que lamentavelmente não encontra eco nas imagens de Leitão de Barros.

Outros comentários são tecidos em relação às beatas, “comu[ns] nas nossas aldeias” (Dinis, 2003b: 334), aproveitando para criticar os homens da igreja que se dedicam mais a eles próprios que à sua comunidade (pregando “falsas doutrinas”) e que inculcam em algumas mulheres uma “devoção absurda”, afastando-as da sua ‘verdadeira tarefa’, ou seja, mais uma vez, restrita ao domínio do lar: “dos berços dos filhos, da cabeceira do marido enfermo, do lar doméstico” (*ibidem*). Desta forma, o narrador condena o facto de este tipo de beatas terem “por pecado o rir”. Tudo o que faz parte da alegria do povo é condenado por estas mulheres. Para além disso, há que não esquecer que, por vezes, estas atitudes são falsas e mascaram “a devassidão”, sendo a Sr.^a Josefa da Graça o exemplo fornecido (“a mais famigerada vergôntea deste viveiro de aspirantes a santas” – *idem*: 335). Cristina Vieira acusa: o “hábito da murmuração maledicente como atributo da feminilidade é já um *cliché* da cultura ocidental” (2002:

170). E é aquela personagem que inicia um rol de mentiras em relação ao sucedido na noite do confronto entre Pedro e Daniel por causa de Clara. Tanto n' *As Pupilas do Senhor Reitor*, como n' *A Morgadinha dos Canaviais* aparecem estes e outros exemplos que foram também transpostos para a tela embora de forma mais esbatida.

A Baronesa Gabriela partilha da opinião expressa acima relativamente à tarefa essencialmente feminina quando fala de D. Luís: “Naquele estado não pode prescindir de certos carinhos e desvelos, próprios só de uma mulher” (Dinis, 1994: 332). Para reforçar esta ideia, a Berta é atribuído o seguinte pensamento: “E à cabeceira de um doente uma mulher está sempre no seu lugar. É o nosso posto de honra” (*idem*: 339).⁴³ Mas quem a vai levar até D. Luís, aquele que precisa da sua assistência é Tomé da Póvoa, o próprio pai de Berta (situações também visíveis no texto filmico). Para além desta situação, há uma outra igualmente digna de recordar: o casamento entre Berta e Jorge resulta do pacto estabelecido entre os *pais* de ambos.⁴⁴ Tomé só acede ‘entregar’ a sua filha em casamento depois de as condições serem acordadas – relativamente a esta troca simbólica, Judith Butler escreve que as mulheres são “given as gifts from one patrilineal clan to another through the institution of marriage” (Butler, 1999: 49). A sua identidade depende daquela a que está ligada através de laços familiares. Mas, é preciso sofrer para que se tornem verdadeiramente mulheres. Esta é a concepção de vida que Margarida apresenta a Clara (“Mas agora, Clara, apareces-me outra. Como aquele momento de dor, que passaste, te fizesse de repente mulher, falas-me como ainda te não ouvira; sentes, pensas, e... adivinhas até, como julguei que nunca o farias.” – Dinis, 2003b: 372).

E talvez por essa razão, as mulheres são vistas como mais sentimentais: “Quando os encontramos sós, estes melancólicos devaneadores, acreditemos que lhes

⁴³ Pensa Madalena quando vê Cristina a tratar de Henrique: “Lida, lida, minha boa Cristina, que para a tua felicidade lidas. Foi a Providência que quis que tu vencesses com as mais abençoadas armas que concedeu à mulher” (Dinis, 2003a: 455) – os escritos dinisianos estão repletos de considerações e encaminhamentos semelhantes.

⁴⁴ Também o Conselheiro Manuel Berardo confiou a sua felicidade ao entregar, nas mãos de Augusto, Madalena, sua filha. A ventura da Morgadinha depende agora não só do pai, como do futuro marido. Procurando exercer a sua autoridade de pai, mas contra a vontade de sua filha ao contrário dos exemplos anteriores, Tadeu de Albuquerque procura obrigar Teresa a casar com o seu primo Baltasar Coutinho, pois a sua “felicidade é daquelas que precisam de ser impostas pela violência”, sendo que “a violência dum pai é sempre amor” (Castelo Branco, 1993: 90), considerações repetidas na narrativa filmica (“A tua amizade é daquelas que têm de ser impostas pela força”).

povoam a solidão formas invisíveis, criadas à poderosa evocação da sua fantasia.” (Dinis, 2003b: 75). Mas os pensamentos não são o único domínio do romanescos: as “frases sentimentais, que são o maior achaque nas cartas de mulher”, são criticadas pelo narrador de *Os Fidalgos da Casa Mourisca* e, enquanto exageros femininos, devem ser evitadas em favor dos “suaves e generosos instintos da alma feminina” (Dinis, 1994: 113). Deve ser por essa mesma razão que Henrique de Souselas, em conversa com Cristina n’ *A Morgadinha dos Canaviais*, afiança “Pelo que vejo, não gosta do Inverno? É natural em uma senhora isso. Faltam-lhe as flores e as aves, suas irmãs” (Dinis, 2003a: 290), em uma reiterada tentativa de interligar a feminilidade com as conjecturas romanescas. Apesar de tudo, esta conversa entre ambos provocou o “enleio” de Cristina associado à sua extrema timidez, visível no texto filmado por Caetano Bonucci devido ao facto de ela baixar o olhar em ocasiões semelhantes.

A Baronesa de Souto-Real, Gabriela, dá voz à razão segundo a qual as mulheres se sentem intimidadas por determinados homens, como, por exemplo, Jorge, e apresenta a justificação para a reserva feminina: “não ousamos fitá-los com um olhar de simpatia, com medo de que só por esse olhar eles nos acusem, mentalmente pelo menos, de estouvadas, e o resultado disto é que não olhamos para eles” (Dinis, 1994: 297 – esta é uma conversa com Berta que não estará presente na versão filmica). Talvez este comportamento tenha algo a ver com o que as mulheres acham que os homens pensam delas. Madalena, a Morgadinha dos Canaviais, ainda que gracejando numa conversa com Henrique, afiança que a receita para a sua felicidade é alguém de “índole branda, dócil, fraca, um destes seres nervosamente delicados, que tremem ao verem-se sós, cheios de poéticas superstições, que tenha a dissipar” (Dinis, 2003a: 387-8), ou seja, Cristina. Isto porque, afinal, o carácter daquele não entenderia alguém “igualmente forte”, i.e., Madalena. Apesar de tentar fazer ver a Henrique que a mulher certa para ele é Cristina, a narrativa visual de *A Morgadinha dos Canaviais* não mostra Madalena tão óbvia e peremptória nas suas opiniões como o é nas páginas dinisianas. Se não fosse o tom de voz solene e grave que Eunice Muñoz por vezes imprime à sua personagem, não poderíamos identificar como sendo a mesma a Madalena das duas obras.

2. O ideal de mulher

De início, Henrique pensava que a sua mulher ideal seria Madalena. Mas qual é este ideal? A forma como Margarida é descrita fisicamente aproxima-nos dos ideais pretendidos numa mulher, ou seja, o mais importante não é a beleza física, mas a interior que compensa algumas falhas na aparência exterior que deveria ser supostamente incensurável para uma heroína exposta nas páginas dos romances: “Não se podia dizer um tipo de beleza irrepreensível, mas havia em toda aquela fisionomia um ar de afabilidade e de meiguice tal, que nem avultavam essas pequenas incorrecções, só reveladas a exame minucioso e indiferente” (Dinis, 2003b: 72). “As almas delicadas, como a dela, sofrem intensamente, sempre que vêm projectar-se uma sombra na imagem daqueles, a quem a suas afeições iluminavam de ideal” (*idem*: 214) – em relação a Daniel –, ela não só é bonita como adornada de todas as qualidades psicológicas.

Os atractivos da mulher são, mais uma vez, destacados da beleza física, numa tentativa de fazer realçar as belezas escondidas de determinados caracteres: “nunca é tão cheia de atractivos a mulher, como ao velar solícita por o doente que estima.”⁴⁵ Esta tarefa é, aliás, vista como a “sua missão na terra”, pois “o instinto feminino revive com toda a sua espontaneidade de abnegação” (Dinis, 2003b: 157). Para isto contribui a falta da figura materna, lembrando o que afirma M. L. Lepecki, pois, nestes casos, elas “ascendem fatalmente às ‘responsabilidades do lar’, aprendendo a agir, desde sempre, em dedicação total, compreensão, solidariedade” (Lepecki, 1979: 40), de forma a educar e consolar. Depois de apontar os exemplos de Margarida e da Morgadinha, aquela autora continua: “Erguida, por fatalidade, da posição de filha para a função voluntariamente assumida de mãe, a órfã sublimiza-se. Faz-se, porque produtora de um certo tipo de *efeitos* no lar doméstico, a mulher ideal, ‘anjo’, princípio feminino, mítico e mitificado, da manutenção da vida e da ordem” (*idem*: 41; *italico seu*). As características enaltecidas são: ternura, meiguice, coragem heróica que substitui a fraqueza de ânimo comumente aceite como naturalmente feminina. É por esta razão que o narrador entende que estas atitudes absolvem a mulher “de todos os pequenos

⁴⁵ Madalena, a Morgadinha, chega mesmo a “sufocar os impulsos da sua índole de mulher, e de mulher que tão bem compreendia os deveres da sua missão, ao mesmo tempo carinhosa e heróica” (Dinis, 2003a: 457). Com estas palavras é fácil fazer chegar a informação às leitoras da sua obra e talvez despertar nelas estes gestos muito apreciados pelo narrador.

defeitos, que temos por costume censurar nela” (Dinis, 2003b: 157). Tudo isto a propósito da aceitação dos elogios de Daniel por parte de Clara.

O narrador dirige-se ocasionalmente a um público em particular. Por exemplo, as “leitoras bonitas” são induzidas a reflectir sobre a indiferença ou falta dela quando se acolhe galanteios agradáveis. Clara é aqui a receptora de tal elogio por parte de Daniel e vista como vaidosa exactamente por essa razão. Também se dirige às leitoras para explicar que enquanto estas dormem “se lhe estão fixando nas janelas (...) os olhos amorosos de algum desses tresnoitados passeadores” (*idem*: 281). Ou então quando são chamadas a partilhar o pensamento de Madalena relativamente a assuntos amorosos (cf. Dinis, 2003a: 141 e 530).⁴⁶

Algumas destas considerações não são facilmente transponíveis para a tela, pois “literature often has the problem of making the significant somehow visible, while film often finds itself trying to make the visible significant” (Richardson, 1973: 68). Como temos de depender das acções das personagens para compormos o seu carácter, nem sempre dispomos de informações complementares quanto ao significado de toda uma cena. Assim, de forma a mostrar a diferença relativamente à aparência física das duas irmãs (referimo-nos ao filme de *As Pupilas do Senhor Reitor*) foram escolhidas duas actrizes (Leonor d’Eça, a Margarida, e Maria Paula, a Clara) que procurassem corresponder ao delineado nas páginas dinisianas, e assim explorar a distinção física e psicológica, já que não dispomos de outras informações de apoio, nomeadamente quanto ao guião cinematográfico.

⁴⁶ Também Camilo Castelo Branco se refere de modo especial a este público. Confiando na sensibilidade com que poderiam ler determinadas passagens, logo no início da sua narração, o autor escreve: “E história assim poderá ouvi-la a olhos enxutos a mulher, a criatura mais bem formada das branduras da piedade, a que por vezes traz consigo do céu um reflexo da divina misericórdia?! Essa, a minha *leitora*, a carinhosa amiga de todos os infelizes” (Castelo Branco, 1993: 67; itálico nosso). “ – E Teresa? Perguntam a tempo, minhas senhoras” (*idem*: 168), escreve Camilo quando pretende regressar aos acontecimentos que a rodeiam. O autor chega inclusivamente a atribuir um possível pensamento a “uma leitora sensível” (*idem*: 193), mas não deixa de ser curiosa a referência ao “*leitor* inteligente” a quem deixa decisões e reflexões de acordo com as suas opiniões (cf. *idem*: 207; itálico nosso).

3. A instrução feminina

Todavia, o cinema dispõe de outros meios para comunicar significações importantes para o desenrolar da diegese. Na conversa inicial do Reitor com Margarida, no relato fílmico de *As Pupilas do Senhor Reitor*, é notória a diferença de posição: ela está mais abaixo que ele – quer na relação homem/mulher, quer na relação reitor/pupila. Também nesta conversa, o Reitor expressa a necessidade do casamento e o guião cinematográfico, planificado por Jorge Brum do Canto, sugere-lhe a seguinte afirmação: “A tua irmã precisa casar” (Canto, plano nº 45). Mas também considera que Margarida devia seguir o mesmo caminho: “resta-me esta senhora para arrumar” (*ibidem*). Esta afirmação do Reitor prende-se com aquilo a que Maria Lúcia Lepecki chama “deserotização da mulher no romance dinisiano”. Devido à “idealização em mãe/filha/irmã/esposa”, Lepecki considera que “a mulher é aqui uma função social, de largas componentes morais e moralizantes” (Lepecki, 1979: 26). Há uma parte riscada no guião (e que não faz parte do texto literário) que depois não foi incluída no filme. O Reitor, na conversa com Margarida acima apontada, atribui as culpas da melancolia dela à leitura considerada excessiva: “Estou em crer que se não tivesses lido e estudado tanto, serias mais feliz. Olha que os livros têm às vezes dentro das suas páginas ideias que só nos fazem mal” (Canto, plano nº 45 – seria a conclusão da conversa acima exposta). Pelo contrário, o Reitor considera que Clara é demasiado alegre e comunicativa (“Tens de menos o que a tua irmã tem de mais” – *ibidem*). Como o Reitor valoriza o saber, cabe à Sr.^a Joana assumir o papel de expor os ‘perigos da leitura’. Ora, quase no final do relato fílmico, quando está a benzer o ramo de noiva de Clara, ela aproveita a ocasião para advertir Margarida: “Ai rapariga! Como se se vivesse só de livros, como se nascessem pintainhos só de galinhas!”. Conversa esta nunca presente no livro, nem no guião, tal como aquela outra acima descrita.⁴⁷

⁴⁷ A instrução da mulher mereceu, por parte da estrutura estado-novista, uma atenção especial. Irene Pimentel recorda: “A recusa do trabalho feminino fora do «lar» e as proibições do exercício de certas profissões, sob a capa de protecção à mulher – futura mãe –, também foram reveladoras de que se procurava, numa situação de desemprego, reservar primeiro aos homens um lugar no mercado de trabalho” (Pimentel, 2001: 400-1). Mas a revelação maior segue-se: “Ao mesmo tempo, quis aplicar à «massa» das mulheres a mesma ideia que presidiu ao combate ao analfabetismo, isto é, reduzi-lo, mas só até ao ponto em que ler e escrever o mínimo possibilitassem a tomada de conhecimento da cartilha do

Voltando à fonte dinisiana, tão do agrado da época do Estado Novo, também Jorge, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, quando tenta convencer-se de que não sente nada por Berta, chegando mesmo a procurar motivos para a criticar com base em defeitos imaginários, comenta o mal que “as educações modernas fazem às vezes o espírito das mulheres mais exigente e habitua-nas a sonhar com umas certas poesias na vida, que um homem como o Clemente sem dúvida não pode realizar” (Dinis, 1994: 321). Isto porque Clemente serve para “uma esposa de ideias razoáveis” de forma a proporcionar “aquela felicidade que consiste na paz doméstica e no amor da família” (*ibidem*). Por outro lado, Berta, de igual modo, aponta a sua educação como possível caminho para a fertilização da imaginação, “como a todas as raparigas da minha idade” (*idem*: 323). Estas considerações são totalmente excluídas do guião (planificado por Eduardo Otomar e Arthur Duarte) e, por conseguinte, do filme. O destino ‘natural’ das raparigas seria casar e dar seguimento à vida conjugal e maternal que viria por acréscimo. Assim, n’*As Pupilas do Senhor Reitor*, a Sr.^a Joana expressa essa ‘necessidade’ quando, ao conversar com o Reitor, no filme e no guião, afirma: “Para solteira basto eu!” (Canto, plano nº 42). A curiosidade reside no facto de estas observações não fazerem parte do romance. De uma maneira geral, e como lembra Marina Ribeiro, as mulheres, casadas ou solteiras, “repetem, reatualizam quotidianamente as casas, cuidando do bem-estar dos homens e do seu próprio estar bem” (Ribeiro, 1990: 281). Aquela mesma Sr.^a Joana, Cristina, Berta ou Margarida são disso exemplos mais que evidentes.

De facto, no romance *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Tomé da Póvoa também considera que “isto de filhas, mais tarde ou mais cedo é contar que batam as asas para fugirem do ninho” (Dinis, 1994: 340). E, de facto, é esse o caminho que Marina Ribeiro lembra e que se cruzará com os elementos masculinos. A mulher não se sobrepõe ao homem, “mas domina as situações e cria o calor necessário à continuação da vida e ao culto dos antepassados que, através dela, elegem a senhora da casa, reintegrando os heróis masculinos” (Ribeiro, 1990: 18). Ao contrário, podemos constatar que as raparigas solteiras não têm um lugar digno na sociedade a não ser que estejam protegidas por um elemento masculino, como é o caso do Reitor em relação a Clara e

Estado Novo” (*idem*: 403), talvez porque o saber é poder e, por isso, potencialmente perturbador da ordem.

Margarida.⁴⁸ Ou seja, ter filhas era o mesmo que chamar a pobreza para a família, situação culturalmente diversificada, pois também encontramos a condenação deste mesmo sentimento familiar em *The Woman Warrior*, de Maxine Hong Kingston, uma autobiografia inserida em contexto sino-americano.

Ainda que o casamento seja visto como algo normal no seguimento da vida de uma jovem, há que ter em conta a classe social a que esta pertence. Supostamente, a rapariga deve casar dentro do seu meio cultural. Isto mesmo é referido por frei Januário, personagem ímpar d' *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, relativamente ao futuro de Berta: “Ora para que precisa a mulher de um lavrador, que é afinal o que ela tem de ser, das prendas e da educação que o pai lhe mandou dar?” (Dinis, 1994: 76). É também nesta afirmação do padre que constatamos que a educação esperada para qualquer pessoa depende, tal como as ligações matrimoniais, do contexto social em que está inserida. Mas não é só o padre que pretende manter cada pessoa na sua classe de origem; também as outras personagens estão conscientes da estrutura hierárquica que as rege. Constance Penley, ao lembrar o contributo de Mary Ann Doane para os estudos feministas, nomeadamente a identidade sexual da mulher com a sua classe social, afirma que “[c]ontributing to the paranoia that pervades the plots and points of view of these films is the horror and paranoia induced by the threat of crossing class boundaries, or mixing classes by marriage” (Penley, 1988b: 17). Não é por acaso que Jorge e Berta, como será exposto mais adiante, decidem reprimir os sentimentos que nutrem um pelo outro em prol da lógica social (nos dois textos, literário e filmico). Passar as barreiras que estão previamente impostas pode trazer consequências para a personagem e para quem o pretenda fazer e que, por acaso, esteja na audiência – a mensagem é veiculada, o conteúdo absorvido. A mudança de estatuto só acontece em ocasiões especiais e devido às invulgares qualidades encontradas em alguém de um estrato social inferior. Paulo Granja sugere que “o que se condena nestes filmes [contemporâneos da época do Estado Novo] é o desejo de ascensão social por parte da pequena e média burguesia” (Granja, 2001: 202).

Aquela crítica do padre acima descrita prende-se com a decisão de Tomé da Póvoa, pai de Berta (afilhada de D. Luís, o fidalgo), de enviá-la para Lisboa de forma a receber uma educação diferente daquela que lhe estaria destinada se ficasse em casa.

⁴⁸ Cf. “Agora os pobres, que vejo por aí com um rancho de raparigas, coitadinhas, que ficam mesmo ao desamparo de todo, se a sorte lhes roubar o pai...” (Dinis, 2003b: 8).

Mas é precisamente esta escolha de Tomé que vai alterar o rumo ‘natural’ da vida de sua filha, pois “a sabedoria, ligada à bondade, é a chave que abre portas e ajuda a ascensão na escala social”, afirma Marina Ribeiro (1990: 20). De facto, Berta não é o único exemplo; a ela juntam-se Margarida, n’ *As Pupilas do Senhor Reitor*, (a sua união com Daniel, médico, é assegurada pela sua dedicação ao estudo que já vem da infância) e Augusto, n’ *A Morgadinha dos Canaviais*, (exemplo invertido mas que serve o mesmo propósito: através das suas qualidades sempre ligadas a um intenso estudo de diversos tipos de livros, aquele consegue obter o direito de se ligar a Madalena).⁴⁹ Ao contrário do que acontece n’ *As Pupilas*, as considerações sobre educação não se encontram no filme *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Frei Januário mostra-se mais avesso às modificações na propriedade que interventivo nas vidas das outras personagens. De facto, este tema não é abordado, ainda que marginalmente. Apenas se menciona o facto de Berta voltar para casa, depois da sua permanência em Lisboa, e posteriormente seguimos o desenrolar das relações entre ela e Jorge. Os dois decidem reprimir os seus sentimentos, mas não se toca no assunto da educação. Fica patente que a hierarquização social é obstáculo suficiente para a não concretização dos seus desejos. Também são esquecidos, no filme, os entraves que D. Luís tinha para com a ligação da sua afilhada a Clemente, filho de Ana do Vedor, uma antiga criada da sua casa, nomeadamente no que concerne à sua educação esmerada. Ulteriormente, o que vai possibilitar o casamento de Berta com Jorge e a integração na família dos fidalgos é a personalidade da jovem, pejada de qualidades femininas (dedicação à família e obediência aos pais, devoção a D. Luís, enfermo e com necessidade de ter uma ajuda de mulher por perto) que se assemelha a Beatriz, a filha já falecida do Fidalgo, sem que se faça referência aos efeitos que nela ficaram após a sua longa passagem pela capital ao cuidado de uma preceptora.

Assim, entendemos que a educação não mereceu destaque nestes filmes da primeira metade do século vinte, ao contrário do que sucedeu com os escritos oitocentistas que até incentivavam o cultivo da mente (ainda que moderado, sempre era

⁴⁹ “And [women] are encouraged to pursue advanced education as long as they don’t forget their paramount destiny to marry and become mothers, an injunction that effectively dilutes intellectual concentration and discourages ambition. Women are not ‘real women’ unless they marry and bear children, and even those without the inclination are often pressured into motherhood” (Haskell, 1987: 2) – afinal esta era (é?...) a opinião em relação à esfera socialmente adequada ao sexo feminino.

mais acentuado que o pretendido para as mulheres sob a autoridade do Estado Novo, como atrás foi referido).

Todavia, a educação além da esperada não deixa de receber críticas por parte de representantes das várias áreas sociais, pois encaram esta atitude como algo pretensioso ou totalmente desajustado.⁵⁰ Até o próprio Jorge, um dos fidalgos, chega a condenar a decisão de Tomé relativamente à filha mais velha: “É o resultado do sistema de Tomé... Fazer viver estas mulheres em um mundo de fantasia, e trazê-las depois para a realidade, que lhes há-de parecer insuportável!... Triste método de formar esposas e mães!” (Dinis, 1994: 137). Há que realçar que Jorge manifesta este desagrado para com Berta influenciado pelos seus sentimentos em relação àquela. Daqui podemos concluir que as esposas e mães a que a personagem se referia devem estar imunes às fantasias provocadas pela leitura de romances. Se não os chegarem a ler, tanto melhor, seria a opinião daquele avaliador de carácter, opiniões estas também afastadas da realização cinematográfica, talvez por economia de espaço ou por não haver necessidade de chamar a atenção para romances (estes ou outros) que possam provocar os efeitos previstos. O que é facto é que, nas obras de Júlio Dinis, a leitura não é condenada, mas sim a falta de bom senso aliada à fantasia potencialmente provocada por essa leitura. Mas acontece também que as mulheres protagonistas nas páginas dinisianas não carecem desta qualidade de espírito, revelando-se nas “personagens excepcionais” de que fala Lepecki. Uma associação curiosa encontra-se n’ *A Morgadinha dos Canaviais*: “Dá-se com a beleza da ideia e da forma de qualquer obra literária, o que se dá com a beleza moral e a beleza física de uma mulher” (Dinis, 2003a: 223) – é um todo perfeito.

Daquela opinião é o próprio Tomé da Póvoa que, ao falar de Clemente, pretendente de Berta, considera como natural o facto de este ser “um rapaz de lavoura, como não poderia deixar de ser o marido de Berta, que filha de lavrador nasceu também” (Dinis, 1994: 316), mas que possui igualmente características essenciais para se juntar àquela que “sempre se criou por a cidade, que por isso exige outro tratamento que não o dessa raparigada por aí, que de qualquer maneira está bem” (*idem*: 317). E já antes ele tinha advertido a filha: “não me faças arrepender da educação que te dei”, pensando, depois, para si: “«se a tivesse deixado viver na aldeia e a criasse como filha

⁵⁰ Há uma curta mas elucidativa referência a este tópico em *A Morgadinha dos Canaviais*. O narrador aponta que Madalena é dotada de inteligência e bom-senso “que a educação esmerada não estragou, como a tantas acontece” (Dinis, 2003a: 574). Entendemos por este excerto que a instrução erradamente encaminhada é prejudicial ao espírito feminino, provocando-lhe devaneios desnecessários.

de lavrador, dava-lhe um marido lavrador, e ela havia de estimá-lo e de ser feliz com ele, e de olhar com amor pelos filhos descalços, que lhe andassem pelos campos e apegados à saia de baeta»”(*idem*: 120). Esta personagem, porém, não profere as ideias acima expostas no texto fílmico, mas sente-se agradao com a possibilidade do casamento de Berta com Clemente, pois parece-lhe ser o esposo indicado para a filha.⁵¹ Este assentimento prevê o seu total acordo perante o enlace que se avizinha, talvez por já o esperar porque provável ou ‘normal’. Na óptica de Tomé da Póvoa, a educação da sua filha não a torna superior a Clemente mas sim à “raparigada”, apesar de não chegar para se ligar a Jorge. Isto leva a crer que foi na medida certa para a condição social a que pertence depois do seu pai ter enriquecido.

Mas também há comentários positivos a ter em conta: nas palavras do Reitor, em conversa com José das Dornas, enaltece-se a necessidade de combater a ignorância através da leitura, mesmo para as mulheres (“Fazes-me lembrar um tio meu, que nunca permitiu que as filhas aprendessem a ler, como se pela leitura se perdesse mais gente do que pela ignorância.” – Dinis, 2003b: 9). O que é curioso é que quase nunca, nos filmes, se refere a aprovação ou a condenação da educação. Tendo em conta que o salazarismo “valorizou a família e o papel da mulher no seio desta, como mãe e educadora dos filhos e «colaboradora» do marido” (Pimentel, 2001: 399), e apenas isso, enaltecer a educação não é necessário, pois o que era realmente preciso era o suficiente para garantir o acesso ao conhecimento básico.

4. As futuras “mães de família”

E para poder colaborar com o marido, a mulher terá de possuir determinadas características. Aquilo que se procura numa esposa está bem patente nas palavras de José das Dornas: “Quer casar?! Faz ele muito bem. Deus lhe depare uma boa cachopa,

⁵¹ “O casamento de conveniência contraído para obedecer à lei do pai, é uma solução apenas para a família” (Heinich, 1998: 69), em nada de acordo com a preferência de Berta, apesar de sentir que agrada a todos. Obediência que não será seguida por Teresa, em *Amor de Perdição*, contrariando a vontade do próprio pai, o que era encarado como lei a seguir (perante a recusa da jovem em professar, a mestra de noviças do convento de Viseu exclama: “A senhora há-de ser o que seu pai quiser que seja” – Castelo Branco, 1993: 117).

que seja mulher de casa...” (Dinis, 2003b: 39).⁵² Apesar da leviandade de Daniel, é nas palavras dele que são registadas as características que um rapaz pretende encontrar numa ligação fortuita e numa relação para a vida:

“Se um dia me vir casado, suponha que encontrei uma mulher, por quem sinto alguma coisa mais além do amor, por quem sinto o respeito e a confiança que se devem a uma mãe de família. (...) mas é que acho muito grave a missão de esposa e de mãe, para a entregar assim levemente em quaisquer bonitas mãos, só porque são bonitas” (Dinis, 2003b: 207).

Seguindo o pensamento de M. L. Lepecki, constatamos que a maioria das personagens perdeu, numa altura ou noutra da sua existência, um familiar directo, pai ou mãe (ou ambos), e “[p]orque tem de suprir determinadas carências afectivas no futuro marido, tendo ainda de complementá-lo, quando mais não seja pela maior afabilidade e maior capacidade de expressão de ternura, é natural que a esposa-modelo seja uma encarnação da mãe e, a seguir, da irmã” (Lepecki, 1979: 42).

Também Zé P’reira, uma infeliz personagem de *A Morgadinha dos Canaviais*, afirma: “Casei-me para isto!... Para vir para casa e achá-la vazia, o lume apagado e o caldo na horta... e a mulher a papar missas e novenas” (Dinis, 2003a: 115). Aproveitando mais uma ocasião para criticar o exagerado apego às paredes das igrejas, o narrador coloca um marido a tecer considerações sobre o que se espera de uma esposa, ou seja, cozinhar e tratar do conforto do lar. E mais: para aquele cônjuge solitário “uma mulher não deve deixar [pela Igreja] o seu marido; porque o marido, senhores, é o tudo de uma casa, e o ganha-pão da família” (*idem*: 119). Assim, qualquer leitor ou leitora da obra em questão fica a saber a opinião de determinadas personagens em relação aos papéis de cada um no seio familiar; até mesmo a do próprio narrador: “deixara a mulher tomar sobre si um ascendente ofensivo da dignidade varonil” (*idem*: 131), invertendo a autoridade do homem na família. O filme correspondente deixa antever um ambiente doméstico infeliz, mas não lhe dedica o tempo suficiente para que todas as considerações expostas em cima se efectivassem, ainda que a dedicação à Igreja seja evidente.

⁵² Em *A Rosa do Adro*, António, pretendente de Rosa e seu irmão desconhecido, declara que ela é “virtuosa, prendada, boa mulher de casa, possui todas as qualidades para ser boa esposa e mãe” (Rodrigues, s/d: 103), portanto o estereótipo de “angel in the house”, sem que se preocupasse em procurar outro tipo de qualidades que não as estritamente ligadas ao lar familiar. Mas a honra também é importante. Já João da Cruz, em *Amor de Perdição*, afiança que “as mulheres são como as peras verdes: um homem apalpa-as, e, se o dedo acha duro, deixa-as, e não as come” (Castelo Branco, 1993: 187).

N' *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Jorge diz, quando confrontado por Clemente acerca das reticências de Berta em casar, “se não tens no carácter de Berta a precisa confiança que devemos ter na mulher que escolhemos para companheira na vida, se não repousas cegamente nela, na sua lealdade, nas suas virtudes, então desiste, porque irias envenenar a tua vida com ciúmes e a dela com suspeitas injuriosas” (Dinis, 1994: 355). Também Berta recebe a tarefa de esclarecer o público leitor sobre o papel da esposa:

“O exemplo de minha mãe, que tem sabido em toda a sua vida ser a companheira fiel de um homem de trabalho e tem compreendido que a sua missão era aquela, a de fazer-lhe esquecer em casa os desgostos de fora e dar-lhe forças para continuar a sua tarefa, este exemplo nunca o perdi de vista; entendi sempre que terá de ser esse o meu papel neste mudo, e nem me envergonhei nem me temi nunca dele” (*idem*: 366).

Diz Berta sobre Clemente: “Era um homem honrado, que me pedia para companheira da sua vida. O destino de uma mulher como eu é esse. É a nossa missão. Porque não havia de cumpri-la?” (*idem*: 398). Esta confusão e reticências em aceitar incondicionalmente o pedido de Clemente são visíveis no filme através do choro da personagem e do semblante carregado que a acompanha depois de aceitar o pedido.

Outra propriedade feminina é a ligação natural que sentem com a esfera familiar e do lar: “Com aquele instinto de actividade e de ordem natural à índole feminina entrou imediatamente no exercício de suas funções”; “Trabalhando e conversando, Berta tinha já aqueles ares de familiaridade, que naturalmente assumem as mulheres no trato da casa que dirigem” (Dinis, 1994: 341), actividades visíveis na tela desde o momento em que ela troca de roupa, de aspecto citadino, para se dotar de uma aparência mais de acordo com o contexto e com o que dela se esperaria. Esta característica junta-se ao “cuidado de mãe, com a arte instintiva da mulher” (Dinis, 2003b: 358). Ser mãe apresenta-se, então, como “a verdadeira ciência apropriada a mulheres” (Dinis, 2003a: 75), e quem o afirma é o Conselheiro Manuel Berardo a Madalena, sua filha, n' *A Morgadinha dos Canaviais*.

Relativamente à ideia que se tem de família, Tomé da Póvoa é um exemplo, sendo, ele mesmo, o centro da sua e para a qual ele vivia: “a lembrança de que para eles trabalhava iludia-lhe as fadigas e os desalentos” (Dinis, 1994: 60). O próprio Tomé assume que a sua extrema felicidade prende-se exactamente à união desejada com Luísa: “Eu não me recordo de ter um contentamento assim na minha vida, a não ser no dia em que estreitei nos braços a Luísa, e que também pela primeira vez lhe chamei minha mulher” (*idem*: 71). A paz familiar também depende da forma como sogra e nora

encetam relações: “Todos se hão-de dar bem, e Berta com a Ana do Vedor... Que paz doméstica!” (*idem*: 314), afirma Jorge para si mesmo tentando, uma vez mais, esquecer Berta e aceitar a sua ligação a Clemente. A conclusão deste romance dinisiano lembra que a nora de Ana do Vedor é “uma válida e laboriosa rapariga do campo, que promete continuar o exemplo da sogra” (*idem*: 435), como convém àquela camada social e ao previsto por Jorge para completar a harmonia familiar em casa da velha ama e de Clemente. Também a harmonia familiar, no entender da Baronesa Gabriela, está assegurada porque “todas as mais desigualdades, desigualdades de riqueza, de posição social e de jerarquia [*sic*], são facilmente niveladas por um amor verdadeiro e sério” (*idem*: 412). O filme não refere tal ideia, apenas sugere o casamento de Berta com Jorge como uma excepção. Para além disto, aquela personagem expressa o ideal dinisiano de harmonização social: “nós precisamos de misturar sangue novo ao nosso, senão morremos asfixiados nestes ares modernos” (*idem*: 414).

Muitas destas considerações não têm correspondente quer no guião quer nas narrativas visuais cuja base se encontra nos romances analisados. Na verdade, seria demorado colocar em cena todos os pensamentos, diálogos, opiniões e sugestões das personagens e/ou dos narradores. Mas este facto não diminui um importante ponto de interesse: os filmes foram escolhidos partindo de obras dinisianas e, mesmo que alguns aspectos tenham de ser preteridos em favor de outros, devido à diferente forma de arte e ao facto de as suas características particulares não permitirem uma transposição por igual, os/as leitores/as conhecedores/as dos textos-fonte também sabem que substrato ideológico subjaz ao que presenciam na tela. Quanto àqueles/as que não leram as páginas literárias, não nos parece que seja impossível perceber os conceitos de feminilidade aqui presentes. Resumindo, Júlio Dinis foi considerado uma fonte importantíssima da “moral e bons costumes”, tendo em conta a crítica do século dezanove, ainda procurado pela sociedade dos anos 30 e 40 do século vinte e, por isso, tornou-se no principal escritor com obras adaptadas ao cinema.

B. A Mulher Solteira em Grande Plano

“Myth then, as a form of speech or discourse, represents the major means in which women have been used in the cinema: myth transmits and transforms the ideology of sexism and renders it invisible – when it is made visible it evaporates – and therefore natural.”

Claire Johnston, *Women's Cinema as Counter Cinema*.

É, então, nas páginas dinisianas que surgem inúmeras mulheres solteiras, mas isto não significa que todas elas sejam equivalentes em termos de comportamento e quanto ao objectivo da sua exposição. Partindo do visionamento dos filmes baseados nas obras de Júlio Dinis, podemos considerar que as mulheres presentes no público também não são iguais entre si, coincidindo algumas apenas na sua condição social em relação ao elemento masculino, ou seja, não terem ligação marital, por enquanto. Robert Stam lembra-nos que “[b]oth Bakhtin and the latter-day reception theorists would combat what might be called ‘the myth of the single spectator’ ” (Stam, 1989: 43). O auditório não é de todo igual, pois é composto por variadíssimas pessoas com cultura, educação e ambiente social diferente, ideais e ambições divergentes, visões do mundo e modos de actuar distintos e interpretações do que as rodeia de acordo com estas e outras condições. Ora, se assim acontece, os paradigmas que se propõem à assistência também não deveriam ser únicos, porquanto não seriam considerados válidos para/por uma grande parte. Por conseguinte, tornava-se indispensável propor diferentes exemplos para diferentes maneiras de interpretar o mundo e de actuar nele. Assim, seria mais produtivo expor modelos distintos (desde a rapariga incauta ou ingénua até à sagaz ou determinada) com um mesmo objectivo subjacente: mostrar os caminhos certos e os obstáculos mais plausíveis no decorrer de um determinado período da sua vida e como encontrar a via melhor e mais adequada de agir em situações diversas, de forma a que o resultado final dos seus actos contribua para a harmonização social, sem atropelos às instituições familiares e culturais.

A consequência do acima exposto está bem patente na epígrafe escolhida para este capítulo: naturalizar as assimetrias sociais e sexuais para o bem comum, sem

alteração do cosmos já ordenado e coeso segundo o sistema instituído.⁵³ Desta forma, dispomos de Margarida, Clara (*As Pupilas do Senhor Reitor*), Gabriela, Berta (*Os Fidalgos da Casa Mourisca*), Madalena e Cristina (*A Morgadinha dos Canaviais*) como exemplos (de submissão, ingenuidade, modernidade, determinação, altruísmo, vivacidade ou imprudência) que as diferentes mulheres (leitoras e/ou espectadoras) podiam interiorizar e adequar à sua postura pessoal.

1. Margarida – o modelo de submissão

Começamos, então, pela primeira das personagens citadas. Tomando como ponto de partida *As Pupilas do Senhor Reitor*, de Júlio Dinis, em suporte de papel, apercebemo-nos de que a primeira imagem que temos de Margarida é a de uma criança, guardadora de um rebanho, com desejo de aprender as primeiras letras e que tem em Daniel um amigo que a inicia na leitura. Já durante a infância esta personagem mostrava uma natural timidez, dirigindo “meios sorrisos para Daniel” (Dinis, 2003b: 22), tratando-o de forma distante, tratamento este que se repetirá em fase adulta, de forma ainda mais acentuada. De facto, em pequena, Margarida está consciente, se não da diferença social, pelo menos da diferença relativa à vivência de ambos, o que não impede que ela tenha gestos de carinho para com o seu companheiro das tardes. Esta sua característica é resultante também de um ambiente doméstico muito particular, onde o retrato da sua infância é a cópia do modelo da Gata Borralheira (“carácter pensativo e suavemente melancólico que a infância oprimida lhe fizera contrair” – *idem*: 68), apenas divergindo no facto de a meia-irmã nutrir por ela sentimentos fortes de amor e amizade. Esta caracterização vai-nos acompanhar até ao final, quer no texto-fonte, quer no texto filmado por Leitão de Barros, até porque, numa atitude que será não só a sua imagem de marca, mas a da maioria das personagens femininas, o olhar de Margarida aponta

⁵³ Se a ideologia tem poder e o exerce, o indivíduo assimila-a pela linguagem, quer através de cartazes propagandísticos, discursos ou simplesmente através de meios aparentemente inócuos como um filme baseado num livro com alguns anos de história... (“For Bakhtin, ideology is a matter of sociohierarchical power exerting pressure on the interlinked realms of language and subjectivity.” – Stam, 1989: 54).

sempre para baixo, situação mais notória, como é óbvio, na narrativa visual.⁵⁴ Esta postura implica uma apreciação em conjunto com a sua auto-estima, pois esta deve estar pouco cultivada e abatida. A sua timidez natural obriga-a a não encarar de frente as pessoas potencialmente perturbadoras para o seu quotidiano e essa falta de contacto visual relaciona-se com a sua pouca assertividade e determinação em fazer valer a sua presença e contribuição para a história que, afinal, é nada menos que a sua. A delicadeza e a resignação estão, assim, em evidência desde o início da trama, podendo isto mesmo ser corroborado pelas seguintes informações fornecidas pelo narrador: “Porém, a nós, é-nos lícito analisar aquele tenro coração de criança, afeiçoado para o sentimento, e dotado de delicadíssimos instintos, como o de poucos” (Dinis, 2003b: 41); “Tinha um carácter dócil e submisso.” (*idem*: 54).

Podemos, então, reparar nesta personagem inserida em vários ambientes onde abundam pormenores psicológicos: Margarida e a sua madrasta; Margarida e a sua irmã; Margarida, a guardadora de gado visitada regularmente por Daniel, seu companheiro de solidão. Assim, o/a leitor/a da obra literária tem um acesso bastante claro à figura desta personagem enquanto criança, para que essa descrição prepare o público para a revelação e corroboração da sua personalidade já em fase adulta.

Contudo, e passando para um outro tipo de material que serve de suporte a uma obra homónima, ou seja, em película, cuja realização pertence a Leitão de Barros, constatamos a existência de uma omissão relativamente à pequena introdução ao “idílio amoroso” daquelas duas crianças, Margarida e Daniel. A única referência a esta relação manifesta-se numa recordação por parte do Reitor na qual aquelas personagens já aparecem retratadas pelas duas pessoas que lhes emprestam o corpo. Esta lembrança é despoletada por José das Dornas ao recordar (com regozijo) que, aos treze anos, o seu filho Daniel “já tinha uma conversada” e, por essa razão, terá ido mais depressa “para os

⁵⁴ Não nos esqueçamos das declarações de Laura Mulvey: “It is the place of the look that defines cinema, the possibility of varying it and exposing it” (Mulvey, 1988: 67). De facto, a direcção do olhar das personagens revela muito acerca da sua personalidade e dos sentidos a ela anexados. Mas Mulvey continua: “There are three different looks associated with cinema: that of the camera as it records the pro-filmic event, that of the audience as it watches the final product, and that of the characters at each other within the screen illusion” (*idem*: 68). Como esta investigadora explica, o cinema procura fazer olvidar a percepção da existência da câmara e da situação do/a espectador/a enquanto tal a favor da criação da ilusão, para que a audiência absorva totalmente o filme e evite uma “distancing awareness” – e o óbvio é eliminado, dando lugar à imaginação.

estudos”. Convém lembrar, todavia, que todos estes pormenores são revelados de uma forma leve e com boa disposição, dando ao caso pouca importância, o que não acontece nas páginas dinisianas, pois, nestas, foi considerado um episódio bastante negativo. O livro, pelo contrário, dedica algum tempo descrevendo o tipo de relação que une os dois – ingénua e inocente, mas também rica na troca de carinhos infantis que ajudam, de certa forma, Margarida e Daniel a superar a falta que sentem desse tipo de intimidade, visto que ambos já não dispõem da figura maternal.

Este ‘apagar’ daquela relação por parte da obra cinematográfica pode ser explicado pelo facto de as personagens literárias encetarem um relacionamento numa idade ainda jovem e permitir ao/à espectador/a a possibilidade de visionamento de tal hipótese de convivência entre sexos opostos. Tendo em conta que os dois actores que interpretam os papéis de Daniel e Margarida também são usados para retratar a relação anterior à ida do primeiro para Coimbra, isto implica a anulação daquela possibilidade. Sendo que a relação aparenta ser em idade não tão juvenil, já não há lugar para possíveis interpretações distorcidas que poderiam advir da representação de duas crianças, como, por exemplo, o incentivar deste tipo de atitude. Até porque, é neste momento que podemos observar um dos raros grandes planos de Margarida, de modo a que a identifiquemos claramente, aproximando, desta forma, em termos de idade, as duas fases da vida daquela personagem. Mas, assim, o público é privado de uma informação importante para a total compreensão do enredo (especialmente por parte de quem não dedicou algum tempo à leitura da obra literária), ou seja, a razão pela qual um homem recém-licenciado, ao chegar à aldeia, o único lugar onde viveu, exceptuando Coimbra,⁵⁵ não se recorda de alguém com quem manteve uma relação tão forte, aparentemente não há muito tempo.

A descrição de Margarida, enquanto criatura sonhadora e dependente das primeiras recordações, continua com a explicitação do facto de ela escolher a leitura como forma de se aproximar de Daniel,⁵⁶ não querendo esquecê-lo como ele fez com ela. Mas, durante a apresentação fílmica, ela apenas encontra na memória a forma de estar com aquele que com ela passou variadíssimas tardes, não havendo qualquer referência às lições do final de tarde que ligavam as duas crianças. Ora, isto faz com que

⁵⁵ Na versão fílmica aparece, de facto, a cidade do Mondego, mas, nas páginas dinisianas, o local de estudo de Daniel é o Porto.

⁵⁶ Cf. Dinis, 2003b: 64.

a relação dos dois seja entendida de forma mais ténue. Se não há informação suficiente sobre a amizade estreitada pelas lições ministradas por Daniel e atentamente recebidas por Margarida, como pode o público perceber o negrume onde aquela mergulha incessantemente? Assim sendo, não restariam muitas opções de interpretação a não ser julgar Margarida como alguém que se apegou em demasia a uma curta e inconsequente (excepto para ela) relação amorosa pré-adulta, não sendo capaz de orientar a sua vida por novos caminhos. Esta seria, pois, uma análise falsa porque parte de premissas incompletas, e, por isso, enganadoras. O que está em causa não é um simples episódio sentimental, mas o partilhar de estados de solidão, de carências afectivas, de sonhos perdidos que caracterizavam a infância da rapariga. Ainda que ela continuasse a sobrevalorizar acontecimentos passados, há que ter em conta que, dada aquela situação particular, para ela, os momentos que passaram juntos eram revestidos de considerável significação. Margarida é “marcada pelo passado: dele e para ele vive”, regista Maria Lúcia Marchon (1980: 95).

A primeira imagem de Margarida no filme homónimo começa com as suas mãos orientando um coro de crianças, o que não corresponde ao programado no guião cinematográfico. A intenção primária passava por uma exaustiva panorâmica da aldeia até à aproximação à casa das duas irmãs. Na verdade, depois de uma panorâmica sobre a povoação mais fugaz que o esperado, a mão daquela personagem surge inesperadamente, em plano de pormenor, apresentando, de imediato, aquela que será o centro das atenções do filme. É, por isso, necessário lembrar que Margarida é “uma função social”, no dizer de Maria Lúcia Lepecki. Ela trabalha, ‘adopta’ Clara, protege-a e, por isso, “ela é, ainda, uma função moral: figura, ao lado do velho Reitor, as virtudes cristãs da Prudência, da Fortaleza, da Esperança e da Humildade” (Lepecki, 2003b: 26). Todavia, e curiosamente, esta protagonista não é objecto de muitos planos que a possam destacar no grande ecrã.⁵⁷

De facto, a maioria dos planos relativos às protagonistas são os chamados planos americanos ou os planos médios. Mesmo sendo as figuras principais deste filme, as personagens Margarida e Clara são apresentadas com poucos recursos ao grande plano ou ao plano aproximado. Elas estão quase sempre inseridas num contexto plural, não

⁵⁷ “O grande plano fixa no rosto a representação dramática, foca nele todos os dramas, todas as emoções, todos os acontecimentos da sociedade e da natureza” (Morin, 1997: 130) – mas fazer sobressair a importância da mulher poderia ser entendido como um acto subversivo.

havendo lugar para destaques frequentes. A importância dada a estas personagens sofre assim uma interpretação equivalente: o lugar delas é relevante, mas desde que inseridas no seu contexto natural, a individualização não é estimulada. Mesmo quando Margarida, por exemplo, está inserida num plano de conjunto, nem por isso merece lugar central. Por vezes, ela parece simplesmente um pormenor no enquadramento do plano. O mesmo sucede com outras protagonistas noutras adaptações para o grande ecrã.⁵⁸

“De quando em vez a voz de Margarida impondo benevolmente compostura às creanças [sic]” (Canto, plano n.º 38); “Margarida amparando [Clara] e beijando-a já dominada pela sua doçura habitual” (*idem*, plano n.º 380): estes são apenas dois exemplos retirados do guião cinematográfico, apontando para a forma como devemos ler a figura de Margarida. Este mesmo guião procura não fazer esquecer que as reacções e atitudes daquela personagem servem para marcar profundamente o seu carácter sem defeitos. Porém, há, no relato filmico, menos lágrimas que o pretendido, o que faz de Margarida uma personagem melancólica, com poucas razões para sorrir (unicamente no seu entendimento e não no de todas as outras), mas resignada à sua condição. Ela até está provida de quase todas as qualidades possíveis num ser humano, daí o seu carácter de excepção e exemplaridade. Para M. L. Lepecki, as personagens excepcionais dinisianas preenchem duas funções, veicular uma “mensagem de optimismo” e contribuir para “a conversão final dos que se semantizaram na área do mal” (Lepecki, 1979: 23). Contudo, ela não é feliz neste encarnar de uma figura exemplar, chegando mesmo a ser vítima de comentários, do narrador ou da personagem Clara, a meia-irmã, acerca da sua atitude perante a vida, argumentando que aquela resignação só a prejudica a ela própria.

Apesar de o guião cinematográfico enumerar várias reacções a ter em conta pela personagem Margarida, as quais procuram reforçar o seu carácter taciturno, não quer dizer que aquelas indicações tenham sido postas em prática durante a representação e gravação das cenas. Por exemplo, ao ouvir o Reitor falar de Daniel, “a rapariga pára de costurar e fica estática como quem recorda” (Canto, plano n.º 72). Na verdade, podemos constatar que Margarida não costurava, mas escrevia. Nem aparenta recordar, pois baixa os olhos. O facto de Margarida estar a escrever contribui para o esclarecimento da sua

⁵⁸ Teresa, em *Amor de Perdição*, é alvo de grandes planos em alturas específicas, como por exemplo, quando o seu olhar se cruza com o de Simão ou quando se recusa a casar com Baltazar ajoelhada junto ao pai, reforçando o ar suplicante e de vítima da personagem, confirmada pela sua aparição ajoelhada à imagem da Virgem, assemelhando-se a uma penitência.

dedicação às letras, tendência mais marcada no livro que no filme. Mas, como pudemos reparar no capítulo anterior, já que uma informação relativa a este hábito daquela personagem foi omitida na passagem do guião para o filme, havia necessidade de lembrar ao/à espectador/a esta propensão de Margarida.

Este tipo de reacção não passa despercebido a ninguém, revelando, em parte, as principais preocupações de Margarida e os tópicos de conversa potencialmente perturbadores. Isto porque o cismar na figura de Daniel não é imediatamente perceptível, como o é nas páginas literárias. O/a espectador/a pode, inclusivamente, estranhar o facto de ninguém reparar, ao longo do enredo, na mudança que se opera em Margarida sempre que se fala de Daniel ou se encontra perante ele, o que não deixa de ser aproveitado em favor do ponto de vista do público: este julga estar na posse de uma informação vital, mas escondida dos intervenientes na história. O não partilhar de informações faz do/a espectador/a um/a cúmplice, criando mais um foco de interesse. Ainda assim, muitas são as referências, ao longo do guião, para as atitudes recorrentes de Margarida: “Os olhos estão fixos e saudosos num ponto”; “Margarida ergue o olhar fixo e não responde”; “Margarida baixa os olhos” (Canto, planos n.º 73, 74, 75). Além do mais, para que ela possa, por vezes, faltar à verdade nas suas afirmações, Margarida evita o contacto de olhares, uma reacção já proposta pela obra escrita. Por exemplo, quando Clara confronta a irmã sobre a forma como Pedro deixou de pensar que seria ela a implicada na visita nocturna que Daniel lhe fez, Margarida “não respondeu e baixou os olhos perturbada” (Dinis, 2003b: 295). A sua confusão foi tal que a irmã não teve dificuldade em detectar a verdade. Isto repete-se quando Daniel lhe vai agradecer pelo facto de esconder a verdadeira situação que antecedeu a chegada de Pedro. Neste momento, ela acrescenta no relato filmico: “Não foi por si, Sr. Daniel que saí da sombra em que sempre vivo, mas por ela”, ou seja, Margarida, desinteressadamente, abdicou do seu estatuto sério e discreto para evitar sofrimentos à irmã. Mas ela tem consciência de que se anula a si própria. O acto de baixar os olhos é comum a quase todas as personagens femininas em análise neste estudo. É uma forma de revelar a verdade e uma tentativa de dissimulação dos verdadeiros sentimentos.

No momento em que chega o tão esperado reencontro dos dois, Júlio Dinis estipulou que Margarida se retirasse “sobressaltada para a quase obscuridade” (referência que, simbolicamente, se coaduna com a sua conduta habitual), a quem Daniel dirige “um cumprimento distraído” (Dinis, 2003b: 116), exactamente aquele que, no dizer de M. Lívia Marchon ao recordar a infância de ambos, “fora a sua única

alegria” (Marchon, 1980: 95). Esta acção vai cruzar-se, no seu significado, com o que efectivamente se passa no filme, não havendo, porém, lugar para uma transposição rigorosa. De facto, para este primeiro encontro, depois de anos de separação, o guião aponta para a seguinte reacção: “Margarida cumprimenta; os olhos fixos no chão e acanhada” (Canto, plano n.º 140), mas, na obra cinematográfica, ela não cumprimenta Daniel nem Pedro, apenas vê aumentar o seu grau de timidez. Quando eles se retiram, Margarida fica realmente “alheada” como indica o guião, “mas domina-se” (*idem*: plano n.º 142). “Com uma voz onde passa talvez uma lágrima e olhar distante, recomeça a falar” (*ibidem*) para o grupo de meninas a quem ensina noções de Biologia, situação esta não prevista na base literária. A actualização do livro é diferente, mas o significado não deixa de ser equivalente. A lágrima não é visível, mas a voz é pesadosa, pregando, de novo, o olhar no chão. Para desculpar a frieza com que Daniel trata a sua companheira de infância, que contribuiu para a inquietude em que se encontrava, o narrador lembra que aquela personagem é possuidora de uma “suave beleza” (Dinis, 2003b: 116) que necessita de atenção para se tornar perceptível, pois, como aponta M. L. Lepecki, “[n]as figuras femininas, as qualidades físicas (beleza, formosura, encanto) têm também importância no criar excepcionalidade” (Lepecki, 1979: 24). Também a sua voz, “ainda trémula de comoção”, a trai e, por isso, “o olhar vago” (Dinis, 2003b: 117) apresenta-se como uma marca de um carácter pensativo e saudoso do passado. É necessário lembrarmo-nos, como o faz Marina Ribeiro, que “Margarida vive mais no interior e encontramos-la, de preferência, nos quartos ou nas salas onde pensa, medita, sonha e se inquieta sempre”, apontando a mesma autora a razão para tal atitude: “Porque a sua infância não fora feliz, é muito difícil para Margarida acreditar na segurança e na felicidade” (Ribeiro, 1990: 52).

Daniel reparou em Margarida apenas quando esta revelou uma capacidade que julgou impossível encontrar naquela aldeia e especialmente nela, uma figura que não lhe mereceu atenção desde o início. De facto, aquele mostra espanto ao ler um bilhete que Margarida dirige a João Semana (“admirado da boa ortografia e singeleza de frase da carta” – Dinis, 2003b: 152). Foi, aliás, esta missiva que o pôs a “fantasiar um tipo de romance, o qual logo suspirou por conhecer” (*idem*: 154), já que a aldeia não lhe tinha dado a esperança de encontrar alguém capaz de escrever daquela forma, especialmente uma rapariga (episódio também transposto para a tela).

A actualização em filme do guião preparado permite-nos encontrar discrepâncias para além das apontadas anteriormente. Por exemplo, o guião aponta que “Margarida

oscila negativamente com a cabeça. E tem duas lágrimas nos olhos”, isto depois de Clara lhe perguntar “Estás satisfeita?” (Canto, plano n.º 310) quando pediu a Daniel para não voltar a passar pela janela da casa das irmãs. De facto, as lágrimas não são visíveis, apenas mais uma expressão de tristeza. É nesta altura que as duas irmãs são objecto de um grande plano do rosto de cada uma, numa tentativa de mostrar inequivocamente a diferença nas reacções de cada uma delas. Esta cena tem um significado adicional. Clara está à espera que Daniel passe pela sua casa e, por isso, coloca-se à janela, destacando-se, assim, a diferença nos domínios; o interior da casa para as personagens femininas e o exterior para as masculinas. Mary Ann Doane, reflectindo sobre as simbologias ligadas às mulheres no cinema, lembra que “[t]he window has special importance in terms of the social and symbolic positioning of the woman – the window is the interface between inside and outside, the feminine space of the family and reproduction and the masculine space of production” (Doane, 2002: 288), informação que se coaduna com as nossas personagens.

No clímax da acção, ou seja, aquando da entrevista nocturna entre Clara e Daniel, Margarida deveria mostrar-se “naturalmente excitada, arquejante” (Canto, plano n.º 376), como pretendia o guião. Mas o que o/a espectador/a vê é uma Margarida calma e fria antes de se mostrar a Pedro; é como se este fosse obviamente o caminho a seguir e a Margarida exposta no filme fosse diferente daquela pensada pelo guião. O grande plano da sua face pretende corroborar a veracidade das suas afirmações. Por isso, quando Margarida substitui Clara na entrevista nocturna com Daniel, aquela assume a responsabilidade que um acto daqueles implica num ambiente de aldeia como era este em que estava inserida. Convém aqui lembrar as palavras de Marina Ribeiro que em tudo se coadunam com este assunto:

“A aldeia é rígida e pode punir infracções às leis da moral e do costume de que sobretudo as raparigas solteiras muito podem rezear. No entanto, os castigos não são sem remissão, e mesmo aquelas de quem se sabe muita coisa acabam por se reintegrar pelo casamento, pela maternidade e por serem aceites na comunidade”
(Ribeiro, 1990: 74)

– não é o que acontece com Margarida e Clara? Mais uma vez o espírito de sacrifício e de abnegação imperou como forma de actuar característica de Margarida em favor de sua irmã, Clara. Daniel, ao aperceber-se do que Margarida tinha feito pela irmã, duvida da existência de pessoas capazes de tais atitudes (“existem ainda anjos assim neste mundo?” – Dinis, 2003b: 303). A atitude daquela rapariga merece os melhores

comentários por parte de Daniel e do Reitor, dando assim espaço a considerações sobre os deveres familiares em prol de uma resolução rápida e eficaz de problemas desnecessários. A total dedicação a quem partilha os seus laços de sangue é reforçada constantemente.⁵⁹

É numa altura crucial (e há muito esperada por Margarida) que ela recebe o pedido de casamento de Daniel, mas recusa-o. Apesar de tudo, e depois de provas dadas da sua firmeza nas acções, ela continua a comportar-se de acordo com as atitudes tidas como tipicamente femininas: “Trémula de ansiedade, sentiu vergarem-se-lhe os joelhos e enevoar-se-lhe a vista. Valeu-lhe o apoio de um móvel próximo para não cair” (Dinis, 2003b: 313). Ainda assim, Margarida é elevada a um grau de superioridade tal que os comentários como “contágio abençoado da generosidade daquela alma” (*idem*: 359) são comuns. Aqui é de notar que a referência à generosidade não é inocente, ou seja, as boas almas são sempre recompensadas. Ela chega mesmo a ser comparada com a figura da Virgem Maria: “Daniel não podia tirar os olhos daquela saudosa figura de virgem em oração, que lhe parecia quase sobrenatural” (*idem*: 361). Aliás, aos poucos, Margarida aparece-lhe como a encarnação das características por ele apresentadas como essenciais naquela que seria a sua esposa: “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” (*idem*: 360/1). Todo este episódio é omitido na narrativa visual.

No filme, antes de se proceder à celebração dos casamentos (Clara e Pedro, Francisca e o Barbeiro) Margarida e Daniel aparecem juntos com “um ar de reconciliação” (Canto, plano n.º 502), mas esta indicação é prolongada na tela com outras acções. Margarida mostra estar muito feliz, como há muito não se sentia ou, pelo menos, não mostrava. Os dois trocam beijos e um plano de conjunto final dos dois mostra uma Margarida embaraçada, como convém a uma noiva embevecida. Note-se que o sentimentalismo não poderia estar afastado desta e de outras personagens femininas. Ann Kaplan, ao lembrar os escritos de Nancy Cott, assinala que “the identification of woman with ‘the heart’ in addition signalled the inequality between the sexes, since this was inextricably involved with their status as dependent on men” (Kaplan, 1998: 116). Confirmando este estereótipo, temos, para além de Margarida, as personagens de Berta, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Cristina, de *A Morgadinha*

⁵⁹ Cf. Dinis, 2003b: 306.

dos Canaviais, Rosa, em *A Rosa do Adro*, ou Mariana e Teresa, de *Amor de Perdição*. Por alguma razão esta característica tinha de estar associada às personagens principais.

Finalizando aqui a reflexão sobre a personagem mais marcante de *As Pupilas do Senhor Reitor*, chegamos à conclusão que estamos perante três versões de Margarida: na obra escrita, ela revela-se agarrada a um passado muito valioso para si, ocupando inclusive todo o seu tempo adulto, ela é sentimental e autodidacta, extremamente reservada e tem tendência para se auto-anular; nas páginas do guião cinematográfico, já deparamos com alguém taciturno sem termos acesso a uma clara explicação sobre tal postura, é pensativa e abnegada, mas continua sentimental; finalmente, na tela, Margarida é-nos revelada menos chorosa e mais determinada do que o sugerido pelo guião, mas fugindo muitas vezes ao contacto visual com os/as seus/suas interlocutores/as, educada e muito ligada ao Reitor, a figura religiosa por excelência. Aliás, é através dele que temos acesso ao namoro dela e de Daniel. O pároco é o seu confidente e conselheiro e, como tal, nunca revelou esta anterior ligação a ninguém.

Aquela personagem é, de facto, fulcral para o bom desenvolvimento dos acontecimentos: assume a ‘paternidade’ das jovens, protege Clara dela própria e encaminha os destinos de ambas com a conivência da mais velha, nas três versões homónimas analisadas. Por exemplo: no filme, depois de o Reitor encontrar Daniel a cortejar Clara, junto à fonte, e de noite, e prevendo já uma situação similar que compromettesse a sua protegida (porque mais jovem e mais sujeita a vulnerabilidades sentimentais), o Reitor interrompe os dois e, em tom de aviso dirigido ao pretendente, declara convictamente: “Nem ela nem a irmã têm quem as defender senão o meu pulso de velho”.⁶⁰ Numa outra ocasião do texto fílmico, o protector declarado das raparigas adverte Clara (que acabara de receber uma visita do irmão do seu noivo): “E fecha a porta aos moscardos!”

⁶⁰ A autoridade paternal também é exercida noutra obra, mas em proporções diferentes. *Amor de Perdição* mostra Tadeu de Albuquerque a proibir Teresa de falar com alguém da casa dos Botelho ao mesmo tempo que a ameaça com idas para o convento. Esta tentativa de controlo é levada ao extremo nesta obra, mas com resultados opostos ao pretendido.

2. Clara – a alegre ingenuidade

Debrucemo-nos, pois, sobre esta personagem, também merecedora de destaque na obra dinisiana, *As Pupilas do Senhor Reitor*. A primeira descrição de Clara apresenta-a como “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” (Dinis, 2003b: 48), como Daniel, porque não? A estas qualidades juntam-se as do foro psicológico:

“Afável no meio das suas alegrias de infância, compadecia-se já pelo que via sofrer à irmã, e, admirando aquela resignação de mártir, que ela bem conhecia incapaz de mostrar em ocasião alguma da vida, principiou a olhar para Margarida com certo respeito, que, pouco a pouco, degenerou em prestígio e lhe cultivou no coração uma veneração sem limites” (*idem*: 54).

Na obra de Leitão de Barros, a primeira imagem de Clara apresenta-a numa tarefa tipicamente feminina (não temos qualquer informação relativamente à sua infância e à ligação com a sua meia-irmã; aliás, o/a espectador/a que não leu a obra dificilmente saberá que elas são apenas irmãs de pai, pois o filme não clarifica essa situação), confrontando-a com uma outra atribuída, aqui, ao domínio masculino: ela está a lavar no rio juntamente com outras mulheres, enquanto os homens ceifam, encontrando-se, entre eles, Pedro, o seu noivo declarado desde o início da película. Já que o Reitor considerara, na conversa com Margarida no começo do filme, que ela tinha o defeito de ser demasiadamente expansiva, esta visão de Clara reabilita-a ao olhar do/a espectador/a, pois mostra que ela não descursa as suas tarefas. De facto, “Clara é o outro lado da casa, alegre e despreocupada, ousada, vaidosa, esperançosa, vive na casa e na aldeia com o à-vontade de quem herdara bastante e de quem tivera uma infância feliz. Clara (...) é o outro lado de Margarida” (Ribeiro, 1990: 53). Clara e Margarida não poderiam ser mais diferentes, mas aprendem uma com a outra.

Também ela reage de uma forma vista como tipicamente feminina nas obras dinisianas. Ao ver-se surpreendida por Daniel e Pedro, ela “interrompeu de súbito o trabalho e o canto e, meia confusa, saudou-os com os olhos baixos e a voz embaraçada” (Dinis, 2003b: 119); “Clara, adivinhando-se objecto daquela inspecção minuciosa de conhecedor e entusiasta, não ousava erguer os olhos. Dir-se-ia que, magicamente condensados, os raios visuais, que a envolviam daquela maneira, lhe tomavam os

movimentos, até mal a deixarem respirar” (*idem*: 120). Mas isto é o que se passa no papel, pois a apresentação filmica difere nalguns pontos.

Ora, para a primeira vez que Clara se depara com Daniel, no filme, estaria prevista uma reacção diferente daquela que veio realmente a acontecer. Segundo o guião “[a] máquina pivoteia e descobre Clara que estaca, enleada”, isto depois de Daniel falar “com ar de Dom Juan” (Canto, plano n.º 127).⁶¹ Mas, como acontece noutros lugares do relato fílmico, Clara não se mostra tímida. Pelo contrário, ela sorri e mostra-se agradada com o novo conhecimento. Também aqui acontece um outro grande plano, revelando-a satisfeita, num acto que contraria, mais uma vez, a planificação do guião cinematográfico, e até a descrição de Júlio Dinis.

Laura Mulvey, no revolucionário e muito citado artigo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, revela que

“[t]he scopophilic instinct (pleasure in looking at another person as an erotic object), and, in contradistinction, ego libido (forming identification processes) act as formations, mechanisms which this cinema has played on. The image of woman as (passive) raw material for the (active) gaze of man takes the argument a step further into the structure of representation, adding a further layer demanded by the ideology of the patriarchal order as it is worked out in its favorite cinematic form – illusionistic narrative film” (Mulvey, 1988: 67).

Tendo em conta esta informação, interpretamos a narrativa enquanto uma ilusão porque descreve o que a realidade deveria ser, não o que é, porquanto a narrativa serve de meio de instrução, não é um espelho da sociedade. Por isso, relativamente quer a Pedro, quer a Daniel, Clara é objecto de desejo através do olhar de ambos (note-se que o homem é o sujeito activo e a mulher tem uma posição passiva no que toca ao olhar). Isto é especialmente óbvio na descrição que é feita no guião cinematográfico da cena da desfolhada em que Daniel fixa o olhar nos seios de Clara, cena esta que não veio a ser posta em prática aquando da realização, porque implicaria interpretações eróticas não desejáveis para o tipo de filme. Porém, isto não deixa de ser revelador da posição a que está sujeita esta personagem feminina. Ela é possuidora daquilo a que Mulvey descreve como “to-be-looked-at-ness”, ou seja, a sua transformação no próprio espectáculo, a chamada de atenção para o seu corpo enquanto veículo de significação, o que a

⁶¹ É nesta altura que o carácter leviano de Daniel é acentuado com a seguinte afirmação prevista no guião cinematográfico: “Oh lá... com estas codornizes entendo-me eu” (Canto, plano 127), isto porque há um grande plano das cinturas dos dois irmãos e Daniel só traz uma codorniz depois da caça, ao contrário do irmão.

transforma num claro objecto sexual. Isto apesar da sua exclusão “from the realms of language, law, and desire – from, in short, (...) the symbolic register” (White, 1998: 119), ou seja, o seu papel é importante, mas enquanto objecto de significação e desejo masculino; a mulher não expressa o desejo que sente. Este sentimento não lhe é alheio, apesar de visivelmente escondido do/a espectador/a – Margarida recusa constantemente reconhecer o que verdadeiramente sente por Daniel, e Clara, depois de muito tentar contra o desejo que lhe provoca o mesmo, acaba por admitir a atracção mútua que se revelará enganadora porque subversiva da ordem preestabelecida.

Quando Daniel vai visitar o doente a cargo das irmãs, Clara, de acordo com o guião, deveria mostrar espanto, mas, no filme, ela não se mostra constrangida por ver o futuro cunhado em vez de João Semana. Este sentimento só é visível quando a troca de olhares, no momento em que o médico observa o enfermo, se torna muito intensa e significativa,⁶² algo que também o doente percebe de imediato. Supostamente, “ela, coquetamente, arranja o cabelo” (Canto, plano n.º 164), mas continua a não dar mostras que responde às insinuações de Daniel. Ela, inclusivamente, chega a ironizar sobre a situação, pois, no momento em que Daniel escreve a receita, ela pergunta: “Nervoso?...” (*idem*: plano n.º 167), uma pergunta algo provocadora, neste contexto. No plano seguinte, ela deveria sentir embaraço, o que não veio a acontecer no documento fílmico.

⁶² O que preocupará Clara é que a “prova do olhar não é apenas a experiência sublimada do encontro amoroso, que pode fazer oscilar num segundo uma virgem, na vertigem de uma absoluta reciprocidade” (Heinich, 1998: 46), é também o reconhecer público da atracção. Teresa também troca de olhares com Simão em *Amor de Perdição*. O guião cinematográfico indica alguns comportamentos e gestos a ter em conta: “na janela do quarto em frente Tereza [*sic*], que o olha com deliciosa timidez” (plano 21 B.03), em plano aproximado (as imagens fílmicas mostram os seus movimentos de olhos com acanhamento e peito ofegante, para se seguirem imagens apazíveis da natureza, sugerindo calma e um futuro promissor que não se efectiva), enquanto toca o Tema do Amor e da Morte; “o rosto de Simão transfigura-se. Teresa, na janela do seu quarto, olha para Simão. Primeiro, com certo temor. Depois, sorri docemente [*sic*]”. E para esclarecer a finalidade destes olhares, o guião remata: “É como se um mundo novo se revelasse para os dois. Vêm-se pela primeira vez – para se amarem sempre” (*ibidem*). Esta sugestão é retirada das páginas camilianas: “Amava Simão uma sua vizinha (...). Da janela do seu quarto é que ele a vira a primeira vez, para amá-la sempre” (Castelo Branco, 1993: 78), atribuindo a Teresa uma seriedade acima do normal para a idade, talvez porque ela “devia ser, porventura, uma excepção no seu amor” (*idem*: 79). E para que se dissipassem dúvidas acerca daquela personagem, Camilo descreve-a nestes termos: “É mulher varonil, tem força de carácter, orgulho fortalecido pelo amor, despego das vulgares apreensões, (...) perspicácia” (*idem*: 89). A sua frase mais marcante e representativa, repetida nos três textos (literário, guião cinematográfico, fílmico), é: “A liberdade do coração é tudo!”

Esta troca de situações pressupõe a mudança de ponto de vista: ela não sente embaraço nem constrangimento porque, inocentemente (tal como o filme pretende transparecer), comporta-se como uma rapariga ingénua que não percebe totalmente as intenções de Daniel. Ou seja, o que ela sofre advém da sua inexperiência e ingenuidade, não porque ela pactuasse com uma possível traição a Pedro, o seu noivo. Esta atitude presente na tela é mais desculpável do que a apresentada no guião, pois neste ela aparece como alguém que percebe tudo o que se passa e as suas atitudes denotam isso mesmo.⁶³ Desta forma, a atitude de Clara passa para os/as espectadores/as como algo que não poderia ter sido evitado, pois não foi propositado nem incentivado, como o guião pretende. Isto porque aquela atitude não vai de encontro aos comportamentos julgados aceitáveis por parte de uma jovem comprometida e com casamento marcado para breve.

Uma outra cena que contribui para este entendimento é a desfolhada, já referida anteriormente. Enquanto Clara canta, Pedro contempla-a. Daniel está retirado, atrás de toda a gente, mas atento ao que se passa à sua volta, observando a futura cunhada e enlevado no seu canto. Quando este se dirige para a roda, Clara oferece-lhe um lugar perto de si, depois de Daniel afirmar “Tudo tem medo de mim!”, e a conversa entre eles é inevitável. Neste momento, Pedro apresenta um ar desconfiado relativamente àquela aparente intimidade (no livro, contudo, ela chega mesmo a mostrar-se tímida, pois percebe o caminho a que levam as acções de Daniel). Clara está a explicar a Daniel como proceder com o milho. Enquanto isso, ela encontra um “milho-rei” e corre a beijar a roda. Pedro agarra-a com mais força que todos os outros e esta atitude é apoiada por Joana enquanto que a beata Ti’Zefa se benze, escandalizada. No momento em que Clara chega junto a Daniel, “este ergue-se um pouco e beija-a na boca” (Canto, plano n.º 262), indica o guião, o que se verifica também na tela. Mas, segundo o livro, quando Clara se apercebe das verdadeiras intenções de Daniel, ela “sentiu-se constrangida e não ousava erguer os olhos” (Dinis, 2003b: 243) e, em seguida, refere-se que Daniel “apertou [Clara] ao peito de maneira a redobrar o enleio, em que se achava já a rapariga” (*idem*: 243), pois, na obra escrita, tinha sido ele a encontrar o milho-rei. Mas parece que

⁶³ Esta diferença é realmente importante, pois a Clara do guião cinematográfico coincide com uma “phantasmagoric representation of female seductiveness and deceit”, ou seja, “the iconography of femininity as a divided space, with the ‘surface’ often being realized through the idea of beauty as a mask that disguises a dangerous nature” (Mulvey, 1995: 5). Como pode ser verificado, quer no livro, quer no filme, Clara não revela estes instintos de Pandora, nas palavras de Laura Mulvey, e que, muitas vezes, são associados a todas as mulheres. A dupla face daquela personagem esteve presente apenas no guião.

ninguém reparou nesta atitude, a não ser as duas personagens envolvidas. De facto, o beijo que Daniel dá a Clara no filme não precisa de esclarecimento adicional e os gestos dela explicitam o seu significado. O sujeito activo é o novo médico, o que clarifica a sua posição enquanto sedutor da futura cunhada. O livro não enveredou pelo acto de beijar, o que era censurável, mas torna o acontecimento constrangedor para Clara e evidente para quem lê as linhas respeitantes à descrição do sucedido, que é dotado de mais pormenores que a acção filmica.

É então que se arranja de imediato um pequeno baile em volta da pilha de milho. Daniel olha insistentemente para Clara e esta “leva as mãos aos olhos, tonta...” (Canto, plano n.º 264). Mas o guião cinematográfico pretendia mais: “Em primeiro plano, absoluto, parte do rosto de Clara e os seios a despontar dentro do colete. Sempre as sombras a passarem sobre a cara” (*idem*, plano n.º 268). Porém, na imagem que temos de Clara, ela não se apresenta tão sensual, nem em plano tão destacado (este é sempre um plano médio) e nem as sombras passam. Também de acordo com o guião, Daniel olharia para os seios de Clara, o que não se verificou, tal como o segurar de um ramo de narcisos por parte de Clara. Para além de ligarmos esta flor à obsessão por si próprio, há que anotar que o narciso simboliza a união sexual entre um homem e uma mulher (cf. Walker, 2002: 402-3). Ora, este símbolo só iria aumentar a carga sensual que teria esta cena entre Clara e Daniel, o que não seria moralmente a atitude mais correcta a passar publicamente sobre comportamentos que se queriam recatados. Podemos considerar, pois, que a planificação de Brum do Canto mostra-se mais revestida de erotismo que os outros dois textos. Devido ao contexto histórico-social, compreende-se por que razão não foi posta em prática na tela. Já o livro de Júlio Dinis, apesar de revelar laivos de sensualidade, não apresenta os pormenores pensados pelo autor do guião.

Mas todas as qualidades e características particulares e inocentes (ou não) de Clara são desculpadas e justificadas: “Quem possui um carácter assim, se se não perde, se se não perde inocentemente, é porque tem a Providência, porque o abrigam as asas do seu anjo da guarda” (Dinis, 2003b: 125). Isto já está a preparar o que se vai passar com ela em relação a Daniel, desculpando a sua leviandade porque ela não fez por mal, aqui um pouco mais de acordo com o texto filmico (“inimitável expressão do olhar, meio de bondade, meio de malícia, que ainda a branda claridade da Lua fazia realçar o seu fulgor” – *idem*: 121). As particularidades de Clara servem um propósito claro do autor em apresentar uma personagem com marcadas contradições internas, ainda que inconscientemente exteriorizadas no livro e no filme (e que o guião pretende

transgredir, fazendo de Clara alguém com intenção de provocar o irmão do noivo e alterar a ordem social e familiar prevista). Esclarece M. L. Lepecki:

“Em Clara a sanidade de espírito revelada na constante alegria, a plena capacidade de amar (ao noivo, à irmã, ao velho doente), o apego ao trabalho, coexistem com princípios de irreflexão e de irresponsabilidade. Os dois conjuntos (um positivo, outro negativo) de traços psicológicos e afectivos criam, pelo próprio facto de serem antagónicos, uma personalidade *diferente*, porque fora dos parâmetros normalmente aceites como de maturidade. De *diferente*, Clara transita para excepcional à medida que nela se vão constituindo, como dominantes, os traços de carácter típicos da área do bem” (Lepecki, 1979: 27/8).

No filme, a cena entre Clara e Daniel junto à fonte reforça o carácter despreocupado da primeira em relação à intimidade entre ambos (situação que no livro não é encarada com despreocupação). No momento em que ela se depara com Daniel e lhe pergunta “Então é assim que o senhor cumpre a sua promessa?”, o guião refere que há “alguma severidade coquete” (Canto, plano n.º 314). Realmente aqui já se nota com maior nitidez uma certa sedução por parte de ambos e não apenas de Daniel. Ela já não é muito convincente ao pedir ao seu interlocutor que a deixe em paz: é visível o dilema moral que a prende e a vontade de ceder aos avanços do futuro cunhado. Ou seja, tal como acontece com a outra personagem feminina de *As Pupilas do Senhor Reitor*, Clara também é apresentada de três formas diferentes, mas, curiosamente, a primeira e a última estão mais próximas, sendo que o guião cinematográfico prepara uma personalidade bastante diferente no ponto de chegada da que tinha no ponto de partida – de despreocupada, passa a provocadora, mas depois volta a ser mais inocente e, por isso, menos transgressora, apesar de funcionar como objecto sexual.⁶⁴ Tanto melhor para esta personagem, já que, ao pisar os riscos incorre-se num castigo, situação levada ao extremo no “slasher film” onde “sexual transgressors of both sexes are scheduled for early destruction” (Clover, 1993: 33).⁶⁵

⁶⁴ Apesar destas considerações, Luís de Pina lamenta “o convencionalismo do romancista, a sua realidade estilizada” que “não permite senão caracterizações a traço grosso, e, por isso, os melhores papéis são os das figuras típicas paralelas às personagens centrais” (1986: 78).

⁶⁵ O tema da queda da mulher pode também ser aplicado em *Amor de Perdição* (José Régio, ao meditar sobre os romances de Camilo, sugere: “Camilo *gosta* que as suas mulheres se dêem por amor” – 1980: 145; *italico seu*). Teresa acha-se sem forças para lutar contra a doença, pois considera não valer a pena continuar a viver sem Simão, e Mariana anula-se completamente, matando-se por amor de modo a ficar eternamente junto ao seu amado. Aqui, a queda de ambas não implica transgressões sexuais, tal como em todas as outras obras analisadas, excepto a heroína de *A Rosa do Adro* cuja fraqueza fê-la

3. Gabriela – a modernidade sedutora

Transgredir limites ou preceitos morais é também uma vertente de uma outra personagem muito particular, quer pela sua personalidade e opiniões pessoais, quer pelo seu estatuto social. Passemos, então para outras obras homónimas, mas com diferentes autorias: as actualizações de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Nestas, duas mulheres merecem destaque: Berta da Póvoa e, claro, a Baronesa do Souto-Real, Gabriela. A primeira impressão que o/a leitor/a das folhas impressas colhe a respeito desta, a ‘transgressora’ que afluímos no início deste parágrafo, prende-se com a opinião que dela tem D. Luís, que chega mesmo a chamá-la de “doida” (Dinis, 1994: 97), reconhecendo, todavia, que “bom coração tem ela”, apenas depois de Jorge lhe lembrar os seus préstimos aquando do falecimento de Beatriz. Apesar de tudo, o herdeiro do Fidalgo aponta-lhe “um fundo de bom senso donde pode sair um aproveitável conselho” (*idem*: 97), mesmo depois de acusar a sua fraqueza, tida como aceitável numa mulher, relativamente ao facto de a prima baronesa se dar socialmente com partidários liberalistas, exactamente aqueles que eram opositores aos ideais defendidos pelo seu próprio pai. Estas características introdutórias colocam-nos perante alguém potencialmente conflituoso no que diz respeito ao esperado numa mulher.⁶⁶

incorrer numa acção socialmente condenável que a leva ao seu próprio fim (que é o que o livro nos leva a crer apesar de ficarmos a saber que ela está tísica, mas que não procurou combater a doença, já que não teria razões para o fazer; contudo, o filme não revela uma Rosa tão fatalista, apenas cabisbaixa e constantemente triste, o que a leva a afirmar que “A vida só é bela para quem ama e para quem é amado”, sendo que, neste caso é ela própria que procura o seu fim, atirando-se ao mar – a sugestão é deixada ao/a telespectador/a, pois esse acto não é visível). Temos, de igual forma, o exemplo oposto. Clara chega a roçar o limite, mas a sua “boa estrela” e as intervenções do Reitor e de sua irmã impedem a sua efectivação e a personagem retoma o caminho moralmente adequado com uma renovada consciência das suas acções.

⁶⁶ Cf. “If female sexuality and female discourse are regarded as together posing the threat of disruption to the linear process of the classic narrative, then that threat must be recuperated or repressed if the story is to have any kind of ‘satisfactory’ resolution – a closure, that is, in which most or all the ends of the narrative are tied up” (Kuhn, 1994: 101). A ideia inicial que é veiculada acerca de Gabriela refere-se à sua independência incomodativa. Contudo, não é esta a atitude esperada por uma personagem feminina no contexto onde é apresentada, no livro e no filme. À medida que a narrativa se desenrola, a Baronesa vê o seu comportamento legitimado pela validade da finalidade das suas acções, fazendo esquecer a potencial ameaça à primazia masculina.

Relativamente a Gabriela, há a destacar uma cena presente na versão cinematográfica não prevista na obra escrita. “ ‘Louca de Amor’, valsa dedicada à Ex.ma Sr.^a Baronesa de Souto-Real” é o título de uma partitura que abre esta dita cena. Esta designação pretende caracterizar a nova personagem que se apresenta. Também isto se adequa com a descrição de Gabriela, referida anteriormente por D. Luís: “doida”. Antes de se dar a conhecer plenamente ao/à espectador/a, o seu carácter é avaliado de forma diferente daquele que depois se revelará verdadeiramente. Tendo em conta que, no filme, a casa de Lisboa da Baronesa patenteia um ambiente íntimo, mas social e muito moderno (em relação ao espaço pretendido pelo autor do texto dinisiano), há a hipótese de considerar esta nova personagem em cena como alguém fútil e superficial (apesar de se mostrar muito sofisticada), ao ponto de ver uma música ser-lhe dedicada que a designa como “Louca de Amor”. Esta movimenta-se em cena de forma familiar, tocando piano, enquanto outros convivas, homens e mulheres, fumam e bebem, sendo sucessivamente apresentados em planos rápidos e aproximados, de forma a esclarecer o aspecto visual e postura de todos.⁶⁷ De facto, e com a ajuda do baile, entendemos esta como a atmosfera preferida de Gabriela: sofisticada, social, à-vontade, cultural e amigável. Entretanto, e de forma súbita, esta tem de deixar a festa porque outros assuntos requerem a sua atenção. Atendendo à forma como a Baronesa ocorre ao pedido, a opinião de fútil que dela poderíamos ter começa a desvanecer-se. Afinal de contas, ela é capaz de abandonar este espaço que, aparentemente, lhe é tão querido, para se dedicar a outros assuntos.

Uma outra forma encontrada pelo narrador da obra escrita para nos dar a conhecer esta jovem viúva é através de um comentário a uma carta enviada por ela ao seu tio, D. Luís. Assim, ficamos a saber que o tom familiar da missiva se deve ao facto de ela ser “uma mulher caprichosa, costumada a não se constranger com pessoa alguma,

⁶⁷ Cf. “The stigma becomes a self-fulfilling prophecy. By defying cultural expectations, by insisting on professional relationships with men who want only to flatter and flirt with her, a woman becomes ‘unfeminine’ and undesirable, she becomes, in short, a monster” (Haskell, 1987: 4). E é óbvio que esta não era a imagem ideal para uma protagonista, quer de um livro, quer de um filme. O que importa, afinal, é mostrar a verdadeira personalidade da Baronesa – divertida quanto baste, mas consciente da sua situação. Apesar de a mulher dinisiana não ter profissão (o que a citação implica), o entender de uma relação não íntima com um homem transgride definições sociais, pois as relações que teria de manter seriam as familiares. A amizade com outros homens não seria bem vista, porque era potencialmente perturbadora da estrutura familiar e social.

e a ver admitirem-lhe, como naturais, todos os caprichos” (Dinis, 1994: 144). É claro que o destinatário não ficou satisfeito com a subversão que ela estabelecia naquela ordem que lhe era tão cara, e “escandalizou-se”. Ora, depois de o público leitor ter acesso a estes comentários, quer do narrador, quer das personagens, chega a altura de “a baronesinha viúva de Souto-Real” (*idem*: 177) entrar em cena. A descrição que nos é facultada revela uma mulher um pouco diferente do esperado: ela “ainda não tinha trinta anos, e mais nova parecia do que era”, apontamento que, de certa forma, prepara a sua ligação com Maurício, o mais novo dos dois irmãos fidalgos. Tal como recomenda o guião, a Baronesa, “com um sorriso divino” (Otomar e Duarte, 1938: plano nº 163), chega de automóvel e altamente sofisticada, o que não impede que ela reaja “como se estivesse em sua casa” (*idem*: plano nº 164). Mas o guião não se fica por aqui. “Gabriela ligeiramente irónica” e “Gabriela encantada da vida” (*idem*: plano nº 166) são informações que completam a descrição pretendida – jovem, actual, inteligente e alegre. De facto, a futilidade começa a perder totalmente a força que poderia ter tido no início da película. Apesar de tudo, não poderia deixar de ver encarnados em si alguns gostos tipicamente femininos (perfumes, rendas, moda) e atitudes coquetos que tornavam aquela mulher, “[a]lva, loira e delicadamente formosa, (...) elegante” e detentora de um “gosto apuradíssimo”, em alguém que sabia exercer perfeitamente “império sobre as suas paixões” (Dinis, 1994: 177).⁶⁸ Era “alegre, “satírica”, “tolerante e latitudinária”, mas sempre com “um discernimento seguro do bem e do mal, e um grande fundo de moralidade e de justiça” (*ibidem*). Como heroína que é (ainda que secundária em relação a Berta) n’*Os Fidalgos da Casa Mourisca*, esta personagem não se poderia revelar de outra maneira: é inteligente, mas não pedante, casou-se por conveniência, mas “soube ser esposa fiel e dedicada” (*idem*: 178), é bonita sem deixar de ser generosa.

Recordemos agora o jantar oferecido pelo Fidalgo em honra da Baronesa de Souto-Real. O guião lembra que esta se deveria apresentar “com um estupendíssimo vestido de noite, que contrasta maravilhosamente com os vestidos provincianos das outras damas” (Otomar e Duarte, 1938: plano nº 190). E assim acontece; Gabriela destaca-se de todas as outras, facto que contribui para a sua elevação aos olhos do

⁶⁸ A vaidade não pertence apenas ao domínio feminino. Na verdade, Henrique de Souselas, o verdadeiro e único homem cidadão das obras dinisianas, tem frequentes vezes gestos como aqueles brevemente descritos antes do seu encontro frente a frente com Madalena: “correu, com instinto de perfeito homem de corte, os dedos pelos cabelos, afagou o bigode, ajeitou rapidamente o laço da gravata e entrou” (Dinis, 2003a: 63).

público. Ela mostra-se totalmente inserida naquele contexto, aparentemente novo para ela, mas nunca deixa de mostrar respeito para com D. Luís. Depois de o Fidalgo ficar a par de toda a situação relativamente aos negócios que unem Jorge e Tomé da Povoá, a Baronesa, “gentilíssima” (como indica o guião – *idem*: plano nº 238), auxilia o tio, dá-lhe coragem para enfrentar a situação e, “contente por servir para qualquer coisa” (*idem*: plano nº 237), mostra-se bastante interessada em aliviar a situação difícil que se instalou na Casa Mourisca. Este último comentário adequa-se totalmente àquilo que é entendido como o papel da mulher: auxiliar e harmonizar. Neste episódio, o texto fílmico e o texto escrito estão de acordo.

Relativamente à indumentária, há que realçar um exemplo relativo à Baronesa. Quando esta se encontra nos jardins da sua casa de Bacelos, o seu vestuário está mais em consonância com o ambiente rústico e antigo que rodeia a casa senhorial sem deixar de se mostrar ao nível da sua classe, a aristocracia. Esta diferença prende-se com uma possível interpretação: é como se, ao afastar-se da cidade, ela sentisse necessidade de se adequar ao meio circundante. Recomendando um plano médio de D. Luís e da sua sobrinha, o guião também aponta uma Gabriela “mais gentil do que nunca” (Otomar e Duarte, 1938: plano nº 260), fazendo o seu papel de anfitriã e perfeita enfermeira. Cada vez mais, esta personagem descola-se da percepção inicial, para adquirir, aos olhos do/a espectador/a, uma consideração bastante relevante.

Por conseguinte, e tendo uma considerável experiência de vida, a Baronesa Gabriela sabia tirar partido de todos os seus dotes, naturais ou cultivados: Maurício deixa-se seduzir por ela, sempre da forma desejada pela prima, ou seja, de modo a que o pretendente considere que está a tomar a iniciativa da corte, mas que ela, “com perfeitíssimo conhecimento e uso da arte” (Dinis, 1994: 329), procura controlar e encaminhar. Devido a todas estas qualidades, D. Luís, reconhece em Gabriela “uma esposa que para qualquer dos seus filhos ele ambicionava”, pois acabou por revelar “sentimentos elevados sob a frívola aparência de que os revestia” (*idem*: 361),⁶⁹ no livro e no filme, já que primeiramente ele a considerava “doida”.

⁶⁹ Mais uma vez, aquela “seductive surface and dangerous depth” (Mulvey, 1995: 5) de que fala Laura Mulvey parecia estar prestes a fazer parte das características de uma determinada personagem, mas as ideias preconcebidas são afastadas, pois o que se pretende não é colocar o/a espectador/a contra Gabriela, mas descobrir aos poucos o seu carácter e, de novo, verificar que os julgamentos de D. Luís, estão, em muitos dos casos, errados. Apesar de tudo, não deixa de ser curioso que algumas personagens

Quando Gabriela inicia a sedução de Maurício, este, de acordo com o guião preparado por Eduardo Otomar e Arthur Duarte, “começa a perceber que a prima é uma estupendíssima mulher, e olha-a de um certo modo muito seu e que ele julga irresistível. Gabriela, que percebeu onde ele quer [*sic*] chegar, olha-o irónicamente [*sic*]” (Otomar e Duarte, 1938: plano nº 295). Esta descrição está em total acordo com o pretendido pela obra dinisiana: Gabriela, tal como Madalena, mostra “a necessidade de cada homem buscar o tipo de mulher adequada ao seu temperamento” (Marchon, 1980: 288), lembra Maria Lívia Marchon, nem que, para isso, ela própria o encaminhe na direcção correcta, certa de que sabe o que é melhor para ele, visto que o elemento masculino parece não perceber. De facto, quer Maurício quer Henrique necessitam de encaminhamento, já que carecem de juízo prático e intuitivo na escolha da parceira. Mas Gabriela não deixa as coisas por menos e os guionistas pretendem que ela olhe para Maurício “com coqueteria” (Otomar e Duarte, 1938: plano nº 307), deixando-o cada vez mais enlevado até que a Baronesa consegue atingir o pretendido.

De facto, Gabriela não deixa de ser muito elogiada no guião, pormenores que ficam omitidos na realização em filme. Por exemplo, antes de Berta se ocupar do Fidalgo, a Baronesa “carinhosamente dá-lhe a beber”, ela “sorri maliciosamente”, ela “sabe o que quer [*sic*]” e é “gentilmente ciumenta” (*idem*: planos nº 323, 325, 326 e 340), dando, mais uma vez, provas do seu espírito jovem, mas arguto. Mas também temos algo inverso: uma cena do filme não prevista no guião. A Baronesa aparece de novo em ambiente citadino e, quer a sua postura, quer a sua indumentária alteram-se de forma a revelar uma mulher num café, a fumar, de estola e chapéu, perfeitamente enquadrada segundo diferentes ambientes, sem se notar qualquer ponta de desadequação. Ela é perfeita em qualquer espaço.

4. Berta – a solícita ingenuidade

O/a espectador/a confronta esta imagem moderna e sofisticada da Baronesa com Berta, figura feminina totalmente diferente da primeira. Por exemplo, a filha de Tomé da Póvoa mostra-se envergonhada (postura que Gabriela nunca revela) ao iniciar o

cheguem a considerar admissível a possibilidade de serem conotadas como enganadoras e falsas, o que é visto como algo absolutamente perigoso e a evitar.

pedido de consentimento do padrinho para o seu casamento com Clemente (diz D. Luís: “Tu, uma rapariga delicada, de educação, de gosto, de sentimentos elevados, casares-te com um rústico!” – Dinis, 1994: 364 – o Fidalgo já não prevê a ‘natural’ união entre Berta e o ex-regedor devido à educação citadina daquela). Numa atitude repetidamente comum nalgumas personagens femininas, Berta aponta o seu olhar para baixo, tal como pretende o guião. A mudança abrupta entre estas duas mulheres, Gabriela e Berta, em partes diferentes do filme *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, só enfatiza a diferença que as separa.

Falemos, então, de Berta. Antes de a introduzir na obra, o narrador dinisiano dirige-se especificamente à *leitora*, aquela que “suspeita já que vai chegar afinal a heroína da história” (Dinis, 1994: 111), refrescando a diegese com uma nova personagem, mas essencial ao desenrolar dos acontecimentos. Estes prendem-se com o teor romântico da narrativa, envolvendo Berta, Jorge e Maurício. É por esta razão que a *leitora* é chamada a redobrar a atenção com que lê as páginas seguintes. Jacinto do Prado Coelho vê o narrador dinisiano apenas como um “intermediário entre os protagonistas e a leitora” (Coelho, 1996: 162), pois, mesmo sem esses comentários, não é difícil acompanhar a narrativa. No entanto, os juízos do narrador são necessários para apurar considerações e captar a opinião favorável do destinatário pretendido. E, assim, deparamo-nos com “a virgem de dezoito anos” que via crescer “a influência da vida nascente do coração, e, portanto, sujeita a todas as subtis impressões, dominada por todos os impulsos contraditórios e por todas as indefinidas aspirações daquela quadra mágica” (Dinis, 1994: 112). Esta facilidade de ceder a caprichos do coração devido à fragilidade emocional está, uma vez mais, presente na descrição de um carácter feminino e isto é visto, obviamente, como totalmente natural.

Entretanto, Berta apresenta-se-nos abandonando Lisboa e regressando à casa dos pais, depois de anos de ausência em prol da sua educação. É a partir desta altura que o/a espectador/a se apercebe de que o ambiente foi adaptado para a época contemporânea do cineasta, quer nos adereços e vestuário, quer na decoração dos interiores. Félix Ribeiro considera que “Arthur Duarte (...) teve a temerária ideia de (...) transpor para a época de hoje o entrecho do romance escrito pelo seu autor por volta de 1870, enfarpelando à moda de 1937 as personagens ideadas” (Ribeiro, 1983: 386). Todavia, esta adaptação ‘aos tempos modernos’ não foi encarada de forma tão aventureira pelo próprio realizador. Na verdade, Arthur Duarte preferiria “ter feito qualquer outro filme, é certo, mas era preciso fazer uma produção comercial, simples como uma quadra

popular e cantante como uma fonte. Júlio Dinis tem muito pitoresco” (cit. por Ribeiro, 1983: 386). A crença era a de que as histórias dinisianas seguramente agradariam (o que não estava longe da realidade).⁷⁰

Berta é dotada de inúmeras qualidades, em tudo fazendo lembrar Margarida, uma vez que já sabemos que “Júlio Dinis faz corresponder beleza moral e beleza física” (Lepecki, 1979: 24). A “delicadeza feminina”, a “sensibilidade para os afectos” e “a inteligência para os prazeres do espírito” (Dinis, 1994: 112), qualidades desenvolvidas pela vida citadina, aliam-se a “uma razão clara” que sabia combater certas fantasias e seduções potencialmente prejudiciais, conquistada graças à “modéstia do seu nascimento e [à] modéstia do futuro que naturalmente devia ser o seu” (*idem*: 113). Tudo isto junto resultou “[n]aquela amável índole de mulher” (*idem*: 123). Este comentário ajuda a sustentar, por algum tempo, o verdadeiro destino desta personagem que, como sabemos, passará por uma ligação amorosa acima da sua escala social, contrariando, assim, as expectativas iniciais. Mas isto não significa que Berta aderisse à moda, antes pelo contrário, ela mantinha “um natural instinto de delicadeza” (*idem*: 113) e “um sorriso expressivo ao mesmo tempo de alegria e de bondade” (*idem*: 117). “Candura”, “delicados instintos”, “falta de dissimulação”, “generosidade”, “dignidade”, “respeito” (*ibidem*), todos estes atributos cabem na descrição de Berta.

No texto filmado, depois de uma conversa entre D. Luís e os seus dois filhos, Jorge e Maurício, onde está presente a clara divisão entre eles, encontrando-se o pai sentado e os filhos sempre de pé numa atitude em tudo assemelhada à vassalagem, o Fidalgo encaminha-se para o quarto de Beatriz, a filha morta, ainda intacto como se fosse habitado pela ocupante de antes, onde se lamenta. Os guionistas Eduardo Otomar e Arthur Duarte apontam que em grande plano deve surgir o retrato de Beatriz e que este “deve parecer-se muito com a atriz [*sic*] que fizer o papel de Berta” (Otomar e Duarte, 1938: plano nº 81). Esta indicação do guião cinematográfico pretende preparar a substituição que vai ser operada no filme (tal como nas páginas dinisianas), ou seja, de Beatriz pela filha de Tomé. Todavia, esta semelhança não é visível.

⁷⁰ Seguindo as normas do cinema clássico, a narrativa teria de ser desenrolada “com eficácia, através da estabilidade dos seus elementos estilísticos”, e para que a história fosse realista, era necessário adoptar “uma técnica de continuidade e de «invisibilidade» para que o filme seja compreensível e não tenha qualquer ambiguidade, e fundamentalmente, [adopta] uma forte carga emotiva. O guião perfeito não deixa dúvidas e não inicia nada que não possa acabar” (Viveiros, 2003: 89). A adaptação destes romances realistas era a base ideal.

É então que Berta aparece perante o/a espectador/a pela primeira vez: sentada na carroça ao lado do pai, “cheia de felicidade” (*idem*: plano nº 90), como indica o guião, encontra-se com Maurício. Aquela surge com um chapéu moderno, em claro contraste com o ambiente que os rodeia, mas com atitudes para com o jovem fidalgo tidas como comuns e tradicionalmente vistas enquanto pertença ao domínio feminino. Maurício cumprimenta a recém-chegada e aquele retém-lhe a mão “até que esta a retira ruborisada” [*sic*] (*idem*: plano nº 93). Esta indicação do guião está em consonância com a actualização cinematográfica que revela uma Berta embaraçada e, ao mesmo tempo, com um certo à-vontade proporcionado pelo conhecimento de há anos com o seu interlocutor. Numa atitude que caracteriza todas as personagens dinisianas inocentes, Berta também cora quando é alvo de galanteios ou está perante elementos masculinos potencialmente perturbadores: “E a mesma íntima turbacão tirava-lhe ainda a firmeza à voz e ao olhar” (Dinis, 1994: 117), Maurício leva a mão de Berta aos lábios, “movimento que aumentou as cores nas faces de Berta” (*idem*: 120). É notório também o evitar do olhar directo, por parte de Berta, numa atitude repetida pelas personagens femininas nos filmes em análise, visto que os olhos são potencialmente reveladores. Além do mais, as raparigas têm de procurar não mostrar o que sentem com medo de serem mal consideradas por quem com elas troca o olhar. Esta consideração é revelada pela própria Baronesa de Bacelos, como já foi, inclusivamente, referido. Relativamente a esta situação, Tomé sente necessidade de avisar a filha sobre o comportamento de Maurício em relação às raparigas e sobre a diferença que os separa. Sentindo-se atingida em cheio por estes comentários, ela entristece-se.

Na verdade, o olhar (e para onde este se dirige) é um aspecto crucial ao considerarmos o carácter de cada personagem. Ao evitar o contacto visual com os seus interlocutores, a mulher assume um papel passivo e, por conseguinte, sujeito a ser perscrutado, não perscrutador. O significado desta comunicação através do olhar (ou da sua ausência) resume-se a questões de poder: o poder de olhar da forma que se quer, para quem se quer, com o objectivo que se quiser. Tudo isto implica uma posição activa, circunstância interdita às mulheres porque sujeita a considerações negativas. Portanto, o olhar é muito sugestivo quanto à pessoa por detrás dele; se evita o confronto directo, é porque teme a insinuação do que poderá inadvertidamente mostrar, envergonha-se dos seus sentimentos, transparece falta de poder para impor a sua presença enquanto sujeito potencialmente actuante, visto que é um papel que lhe estaria

vedado. O seu olhar não pode ser penetrante, examinador; tem de se anular em favor de outro que o seja para que possa, esse sim, actuar.

Depois de chegar a casa dos pais, o aspecto exterior de Berta modifica-se. O/a espectador/a depara-se com uma nova rapariga: de trajes mais em consonância com o ambiente rural, ela envolve-se em actividades tipicamente femininas como, por exemplo, bordar.⁷¹ Mas o olhar desta continua muito expressivo. Tal como recomenda o guião, “Berta olha Jorge com curiosidade” (Otomar e Duarte, 1938: plano nº 110), primeiro com pouco à-vontade e depois mais fixamente. Porém, o filme prolonga este estudo de Jorge, deixando-a pensativa e risonha quando ele abandona a sala. Este é um pormenor fílmico que adianta o descortinar do coração de Berta em relação ao evoluir dos seus sentimentos expostos nas páginas escritas por Júlio Dinis.

Quando o Fidalgo entrega as chaves da Casa a Berta, esta personagem, imprescindível ao desenrolar da acção, é alvo de poucos grandes planos, sendo objecto de, quase apenas, planos aproximados e americanos. Este facto cruza-se com o que se passa em *As Pupilas do Senhor Reitor*: as personagens principais não se vêem em grandes planos, dando a possibilidade de as entender enquanto misturadas num universo mais alargado onde a sua relevância é menos evidente do que aquela pretendida pelas obras dinisianas onde elas merecem um destaque mais importante. Então, por que razão é que estas personagens não são alvo de uma visibilidade maior com o auxílio de grandes planos? “Júlio Dinis mantém a casa como centro da família e de todos os valores morais e sentimentais a ela ligados” (Ribeiro, 1990: 14), e, por isso, e porque são baseados na ideologia dinisiana, os filmes constroem personagens que são encaminhadas para o seu local ‘natural’ – a família, actuando de forma recatada e pouco interventiva no exterior. Enquanto que a sua visibilidade é mais óbvia nos livros, nas obras cinematográficas elas assumem um papel de menor relevo.

As cenas 253 e 254 do guião prevêm Berta “sem saber o que dizer”, quando Jorge lhe fala de forma indiferente; ela ainda tenta responder, “mas é tal o seu estado, que os olhos se lhe encham de lágrimas, balbucia”. É nesta altura que ela é alvo de um raro grande plano – é escolhida justamente uma ocasião em que ela manifesta uma fraqueza tida como tipicamente feminina. Depois de pedir a Jorge que lhe explique a

⁷¹ Esta tarefa também está proposta no guião de *Amor de Perdição*: “Ana e Maria bordam junto de sua mãe, D. Rita”, para que se mostrasse claramente uma acção sexualmente marcada. Mariana, quando surge explicitamente pela primeira vez, limpa as mãos ao avental, evocando a lida da casa e também a obediência ao pai, como se pode observar no texto fílmico.

razão para a sua animosidade, e não obter a resposta pretendida, ela “oculta o rosto com as mãos e sai [sic] correndo”. Há que apontar que Berta veste de escuro, como quase sempre, exceptuando o início do filme, o que reflecte, de certa forma, o seu estado de espírito.

Já que não temos acesso aos pensamentos de Jorge na narrativa filmica, o livro dinisiano aponta que, mais que uma vez, Jorge considera mal Berta: “Juízo de rapariga afinal! Cabeça doida, que não espera que o coração se declare e alimenta paixões com reminiscências de romances” (Dinis, 1994: 169); “Inventava defeitos que lhe desprestigiasses o carácter de Berta, acusava-a de vícios de educação que ainda lhe não reconhecera, fingia-se convencido da leviandade daquela pobre rapariga” (*idem*: 171). Contudo, ele é mal sucedido nos seus intentos: “[p]ouco e pouco, por uma insensível transição, a imagem de Berta substituiu a de Beatriz” (*ibidem*).

Numa cena que serve, essencialmente, para corroborar o carácter exemplar de Berta e a alteração lenta, mas eficaz, das atitudes de D. Luís, estas duas personagens encontram-se no quarto de Beatriz, na Casa Mourisca. É neste espaço protector e sob a áurea da filha perdida que “D. Luiz [sic], mais senhor de si, acaricia a cabeça de Berta, paternalmente” (Otomar e Duarte, 1938: plano nº 281). Assim o pretendeu o guião cinematográfico e, de facto, o Fidalgo assume tal papel no filme, quer durante a conversa que mantém com a afilhada (estando esta de joelhos e assumindo uma posição inferior, em tudo semelhante ao que sucede relativamente ao Reitor e a Margarida), quer perante as acusações de Maurício.

É importante também lembrar o início desta cena para se compreender a sua totalidade: Berta, tocando harpa, veste, mais uma vez, de escuro, em tudo conforme a sua expressão facial e olhar triste. Esta encontra-se por detrás dos fios da harpa, em plano aproximado, revelando-se pensativa e com aspecto desolado, como se estivesse enclausurada: saudades de Beatriz, dos habitantes daquela casa ou triste consigo própria? Maurício acusa-a de se encontrar com alguém naquele espaço, acusação esta que merece da parte de Berta um longo silêncio a que se junta o desviar do olhar como se consentisse naquelas palavras do filho mais novo do seu padrinho, em total consonância com as recomendações do guião. A sua atitude não sofre alteração durante a discussão do pai com o filho; apenas reage para obedecer aos pedidos de D. Luís e para o abraçar quando se retiram da presença do acusador.

Na altura em que Jorge vai transmitir a proposta de casamento de Clemente a Berta, o guião pretende que Berta feche “os olhos angustiada”, “como se recebesse uma

martelada na cabeça” (Otomar e Duarte, 1938: plano nº 315). Se estar expectante e ansiosa é revelador de uma “martelada na cabeça”, então a figura de Berta revela isso mesmo. De facto, no início desta participação de Jorge, Berta mostra-se pesarosa e a sua face é alvo de um grande plano (previsto no guião) para que o/a espectador/a receba na totalidade os sentimentos transmitidos através das expressões faciais da actriz: ela olha para cima (está sentada a bordar, mais uma vez) em direcção a Jorge, está na expectativa, como que alarmada, e volta a fixar o olhar para baixo. Mais tarde, Berta “faz um grande esforço e responde, decidida” (*idem*: plano nº 316), mas a imagem revela-a pouco convincente – a personagem é enquadrada, de novo, num grande plano que a apresenta com o olhar pregado no chão, atitude que procura evitar o descobrir da verdade por parte do/s interlocutor/es. E Berta revela mais uma qualidade: é pouco ambiciosa, como não poderia deixar de ser – “as minhas aspirações são tão leves, tão realizáveis! Satisfazem-se com estes cuidados caseiros” (Dinis, 1994: 134). Os grandes planos servem aqui para entender a passividade e inoperância de Berta, sendo mesmo incapaz de exteriorizar o que pensa e sente.

Tomé abandona a sala e Jorge fica a sós com Berta. Esclarece o narrador dinisiano: “Berta ia a responder, mas era tal a sua comoção (...) que sentiu não lhe ser possível formular uma resposta; os olhos inundaram-se-lhe de lágrimas e o rosto traiu-a” (*idem*: 250). E no guião: esta “quer aparentar que está muito contente, mas as palavras saem-lhe atropeladas. Berta não pode reter mais tempo as lágrimas que lhe sobem, impetuosamente aos olhos” (Otomar e Duarte, 1938: plano nº 318). E assim sucede: num gesto algo teatral ela tapa o rosto, evita o contacto com os olhos do mais velho dos irmãos fidalgos e, num plano americano de ambos, este olha-a de cima a baixo com piedade e toma as suas mãos (no livro: “Berta estremeceu e, retirando as mãos das de Jorge, levou-as ao rosto como para reprimir um grito” – Dinis, 1994: 324). Para este momento, o guião entende que a rapariga o deve olhar “como uma creança [*sic*] a quem se vai enfim satisfazer um desejo”, e depois “olha-o enlevada” (Otomar e Duarte, 1938: planos nº 319 e 320). A imagem de criança não foi esquecida e até o seu traje voltou a ser claro, retirando o peso melancólico que lhe empresta a indumentária mais escura que por vezes enverga. Esta é a interpretação pretendida para uma jovem sonhadora e frágil, mas que não esquece as diferenças que os separam: incapaz de esconder o que sente por Jorge, ela revela-se na típica rapariga nervosa e sentimentalmente delicada no que toca às relações amorosas. Já o narrador presente nas

páginas escritas por Júlio Dinis informa que Berta “[d]e repente estremeceu” (Dinis, 1994: 248).

Nesta situação, os dois intervenientes, Jorge e Berta, finalmente declaram-se, mas decidem também sacrificar o amor que nutrem um pelo outro em nome da harmonização social e da não ruptura da estrutura hierárquica.⁷² A personagem feminina está, inclusivamente, disposta a unir-se a Clemente, uma ligação vista como totalmente esperada e, por isso, ‘normal’. A este respeito, afirma M. L. Lepecki: “na narrativa dinisiana tanto homens como mulheres se sexualizam primordialmente em função de uma psicologia adquirida e de uma tarefa social a executar”, daí “a ausência de qualquer manifestação da sexualidade” (Lepecki, 1979: 41).

Chegada a altura de Gabriela partir para Lisboa e ceder o lugar a Berta (“que é um encanto de rapariga”, como pretende o guião - Otomar e Duarte, 1938: plano nº 335), no que toca ao cuidar de D. Luís, a segunda aparece com um vestido extremamente claro, trazendo uma bandeja, e muito sorridente – com ar muito maternal, apoiada pelo pai, ela assiste à reconciliação dos dois homens, D. Luís e Tomé.

Esta mudança de personagens femininas tem toda a lógica na narrativa dinisiana: “Parecendo que não, todas as mães verdadeiras, presentes ou ausentes nesta ficção, são funções sociais: motivo pelo qual são substituíveis” (Lepecki, 1979: 44). Ou seja, aquelas intervenientes nas narrativas não são personalidades únicas, totalmente diferentes de todas as outras, mas sim o (re)encarnar contínuo de funções a desempenhar numa sociedade que se queria exemplar: as mulheres preenchem um lugar próprio e é para isso que encaminham a sua vida. Margarida substitui a madrastra, assegurando a protecção de Clara, não recusando (à segunda vez...) o passo a seguir: casar e, futuramente, dedicar-se à maternidade. Berta substitui Beatriz (e

⁷² Lembremo-nos que “a aceitação da hierarquia social por parte das personagens nunca deixa de estar presente, aceitação que se irá traduzir, por um lado, num respeito e numa quase subserviência para com os membros das classes superiores e, por outro, num forte sentido de imobilismo social”, realça Paulo Granja (2001: 201).

A crítica aos preconceitos aristocráticos também está presente em *Amor de Perdição*. Contudo, nesta obra, aqueles sobrepõem-se a tudo o resto, enquanto que nas obras dinisianas as qualidades intrínsecas das personagens superam os obstáculos com que se deparam. Assim, *Amor de Perdição* revela como os preconceitos de classe levaram à morte dos protagonistas (atitude muito condenada pelo narrador cujas razões claramente expõe nas palavras atribuídas ao juiz desembargador Mourão Mosqueira – cf. Castelo Branco, 1993: 180-1), pois aqui o amor é “um valor essencial, como princípio de sublimação” (Coelho, 1996: 129) e, por isso, teria de sair vencedor, ainda que à custa da vida dos amantes.

ocasionalmente Gabriela) que, por sua vez, também chegou a ocupar o lugar da mãe, entretanto falecida. Berta casa-se com Jorge e assegura o governo da Casa Mourisca. Madalena ocupa o lugar de sua mãe e de sua tia, a verdadeira morgada dos Canaviais, enquanto substitui, quase por completo, a mãe de Cristina, também sua tia, no acto de dirigir a quinta do Mosteiro e a educação dos primos. Cristina, mais tarde, assume também um papel mais activo e mais maternal ao tomar para si a tarefa de cuidar de Henrique. A “deserotização da mulher” (Lepecki, 1979: 41) que Lepecki afirma existir em Júlio Dinis tem aqui um bom exemplo: Henrique só repara em Cristina, levando-o a apaixonar-se, quando ela preenche uma função social considerada do domínio exclusivo feminino – o tratamento dos doentes, ou seja, “quando ela se revela em toda a sua feminilidade de enfermeira carinhosa e enérgica” (Marchon, 1980: 136), tal como Berta. E Marina Ribeiro completa: “Cristina, (...) talhada para ocupar no coração do herói o lugar vago ‘de mãe, de irmã e de esposa’, se dedica a tratá-lo, ganha ascendente sobre ele e transformando-o, transforma-se” (Ribeiro, 1990: 173). Também Clara passou por esta transformação, perante uma adversidade, a rapariga torna-se mulher. Na verdade, a mulher conduz o homem em direcção à harmonização familiar e social. Sobre isto, Marina Ribeiro tece o seguinte comentário: “Se jovem, é seduzido pela mulher que será a esposa, ou pela mulher que o guia, e é conduzido ao lugar que lhe pertence” – casos de Margarida e Daniel, Cristina e Henrique, Gabriela e Maurício – “se chefe de família, é conduzido por uma filha, ou por quem a substitua, e é levado a vencer alguns preconceitos” (Ribeiro, 1990: 26) – caso óbvio de Berta e D. Luís e de Madalena e seu pai, o Conselheiro. Estas considerações encontram eco no que diz Maria Lívia Marchon em relação às mulheres dinisianas: “Todas sabem amar, sacrificar-se e lutar” (Marchon, 1980: 287).⁷³

⁷³ Também de amor e sacrifício nos fala Mariana, “a figura efectivamente mais trágica do *Amor de Perdição*” (Lopes, 1984: 67) e que se dispõe a amar sem ser correspondida de forma a assistir à felicidade de Simão. Ela é, de facto, a mulher-anjo (apaziguando Simão quando este evoca visões que se misturam, tendo em conta que o aparecimento do seu rosto serve, por si só, para acalmar a cólera que o invade, não impedindo, porém, o assassinato que se seguiu, de acordo com o guião e com as imagens cinematográficas) cujo altruísmo serve o propósito dos outros: “Amava, e tinha ciúmes de Teresa, não ciúmes que se refrigeram na expansão ou no despeito, mas infernos surdos, que não rompiam em lavareda aos lábios, porque os olhos se abriam prontos em lágrimas para apagá-la” (Castelo Branco, 1993: 204-5). Esta forma de amar pode também ser equiparada aos sentimentos de Margarida para com Daniel. Mas *Amor de Perdição* ainda dispõe de mais um exemplo da mulher-anjo, Teresa. Ela é “delicada, frágil, mas inflexível, corajosa e forte contra a vontade do pai” (Monteiro, 1990: 22), como convém a uma heroína

Sendo que a versão cinematográfica de *Os Fidalgos da Casa Mourisca* de que nos estamos a ocupar está incompleta, o final de que dispomos oferece-nos imagens da Baronesa e de Maurício: ela a tocar piano e ele, embevecido, a olhar para ela, cujo rosto aparenta um ar feliz; provavelmente estaríamos perante os dias do casamento de ambos. Mas o guião não prevê esta cena. Antes, prepara algo mais: teríamos, assim, acesso a um sorriso “doce” de Berta junto a D. Luís, enquanto Gabriela, em plano de pormenor, de forma a percebermos o seu aspecto de mentora, está “decidida a levar o seu programa até ao fim”, isto é, “casar Berta com Jorge”. É claro que isto revela sempre uma “Gabriela muito segura” (Otomar e Duarte, 1938: plano nº 386).

Na cena 400 preparada pelo guião, numa mostra total das personagens no quarto de D. Luís, “Gabriela sorri triunfante” enquanto o Fidalgo abençoa o novo casal (esta é a fala de D. Luís para Jorge prevista por Júlio Dinis: “Fazendo a tua felicidade, farás também a minha. O lugar de tua irmã só pode ser ocupado por Berta. Outra qualquer profaná-lo-ia.” – Dinis, 1994: 427).⁷⁴ É a vitória da ingenuidade e puerilidade de Berta e da inteligência e capacidade de Gabriela, sempre femininas nos seus papéis.

romântica. Ela só persegue o que a consciência e o coração lhe dizem ser correcto, não procurando quebrar regras morais, mas apenas a obstinação de Tadeu de Albuquerque em aceitar o filho de um seu pretense rival. Apesar de tudo, esta personagem pode reduzir-se “a um símbolo poético do misterioso *eterno feminino*, e às vezes a uma personificação abstracta do espírito de sacrificio”, pois “esvazia-se, na realidade, de sentido psicológico” (Saraiva, 2000: 784), o que não acontece com Mariana cuja personalidade é mais verosímil e autêntica. Aníbal Pinto de Castro descreve esta última como “uma mulher feita, formosa e triste, dotada, não obstante a sua simples condição de aldeã, de arguta inteligência e de profunda delicadeza de sentimentos” (1995: 229). Não entendemos, contudo, esta estranheza revelada em relação a Mariana ao ligar a condição de “simples” aldeã com a sua inteligência, não concebendo como uma deveria, à partida, invalidar a outra...

⁷⁴ Depois das renovações operadas ao longo da narrativa, o próximo passo implicaria a afirmação de uma nova ordem. Diz-nos Helena Carvalhão Buescu: “O casamento final entre Jorge, provindo de família nobre, e Berta, filha de Tomé, representa simbolicamente a aliança entre o princípio masculino, visto como activo e produtor, e o princípio feminino, reprodutor, da terra cuja fecundação representa, não só a subsistência do homem mas ainda, e muito claramente, a sua salvação, até moral. Deste entendimento pode nascer, afinal, o mundo novo que os romances de Júlio Dinis propõem de forma tão consistente” (1995: 53-4).

5. Madalena – a determinação atenta

Uma outra obra dinisiana, *A Morgadinha dos Canaviais*, é também rica em exemplos comportamentais dignos de serem seguidos, tal como os outros já analisados. Os nomes que se seguem pertencem a mais duas personagens: Madalena e Cristina, com óbvias semelhanças em relação às antecedentes, apesar das características que as individualizam. O elemento intermédio, o guião (cuja planificação é da responsabilidade de Caetano Bonucci – que se encarrega também da Direcção de Produção e da Realização –, Rui Couto e Joaquim Macedo), não fornece dados suficientes sobre a forma como as personagens deveriam reagir e aparentar, o que leva a crer que as recomendações tenham partido da realização, aquando das filmagens. Já no próprio filme, alguns comportamentos são justificados com o facto de uma das primeiras imagens indicar “Lisbôa 1870”, remetendo, de imediato, o/a telespectador/a para uma época histórica específica. Deparamo-nos, apresentando apenas uns exemplos, com actividades tipicamente femininas para a época: Madalena toca harpa e Cristina observa-a com atenção; pelo Natal aquela toca piano e a segunda entoia um cântico, sendo que ambas esbanjam elegância e beleza nesta ocasião em especial. Vê-se também um brinde na mesa do Natal, para o qual apenas os homens se levantam. Noutra vez, estão as senhoras do Mosteiro a coser e a ler, enquanto o Conselheiro conversa de pé.

A personagem que dá nome ao livro entra em cena sem que se saiba o seu nome, o que acontece mais tarde,⁷⁵ mas é mostrada como sendo “jovem”, “elegante”, “distinta”, “com voz agradável e sonora”, ou seja, “um vulto de fada” (cf. Dinis, 2003a: 56-7).⁷⁶ Esta descrição apenas aproxima mais uma personagem daqueles caracteres excepcionais de que nos fala M. L. Lepecki. Esta personagem é um todo admirável: “A figura, o olhar, a voz, as palavras de Madalena exprimiam uma das resoluções enérgicas

⁷⁵ Também o filme deixa para mais tarde o visionamento de Madalena. Assim, surge primeiro Henrique expressando a sua enorme tristeza ao médico e sendo aconselhado a “espairecer” na aldeia. Depois vemo-lo enfasiado sentado num burro acompanhado por um criado e relembrando a sua infância feliz naquele lugar.

⁷⁶ Convém notar que na Conclusão, o narrador remata com a descrição final de Madalena: “Inteligência temperada por um bom-senso natural, que a educação esmerada não estragou, como a tantas acontece; carácter apaixonado, mas de trato afável e insinuante, meiga sem indolência, grave sem severidade, acompanha-a o encanto que a todos prende, que não faz sentir a ninguém o peso da obediência” (Dinis, 2003a: 574). Enfim, a perfeição.

e potentes daquela índole simpática, que aos afectos e branduras de mulher sabia combinar a firmeza e energia quase varonis” (*idem*: 440). E tem algo mais que ajuda à construção da aura especial que paira em volta de Madalena, “os enigmas naquela simpática índole feminina, que poucos seriam impassíveis diante dela” (*idem*: 81), apesar de Henrique chamar de “astúcias” e “caprichos feminis” as opiniões relativamente independentes da Morgadinha. De facto, estes traços encontram eco nalgumas indicações do guião cinematográfico. Encontramos, por exemplo, frases como “a Morgadinha aproxima-se e tem um gesto de curiosidade como que uma interrogação muda”, “Morgadinha sorri zombeteiramente”, “com um sorriso irónico” (Bonucci, Couto e Macedo, 1948), registos escassos mas que ajudam a compreender a construção desta personagem.

Ainda que dotada de todas estas qualidades, a Morgadinha é vista por D. Doroteia, a tia de Henrique, como se pertencesse aos contos sobre raparigas encantadas e que precisavam de algum pretendente que quebrassem o encanto, isso faria o milagre que a referida senhora procura relativamente a Madalena. Isto porque ela ainda não tinha encetado uma relação amorosa e isso já começa a parecer estranho aos olhos de quem está habituado a que todas sigam este natural caminho, apesar de D. Doroteia ser ainda solteira (lembremo-nos da conversa à mesa da consoada entre as duas senhoras mais velhas sobre o aparente entendimento – e por elas desejado – entre os dois sobrinhos). Esta reacção tem uma razão de ser, pois o amor é tido como o factor de passagem para a verdadeira idade adulta. A Morgadinha afirma que “Cristina deixou de ser criança desde” (Dinis, 2003a: 476) o dia em se apaixonou por Henrique. Apesar de tudo, a paixão, em princípio, estaria condicionada a um elemento da mesma classe social.⁷⁷ Quando Madalena expressa a sua preferência por Augusto, o mestre-escola, o Conselheiro exaspera-se perante esta escolha e refuta a decisão da filha por ter recaído em alguém que lhe é inferior apesar de dotado de muitas qualidades morais (que vão ser decisivas para a sua integração no seio da família do Mosteiro), inclinação cuja culpa atribui aos romances, um acusado já noutras ocasiões:

⁷⁷ A própria Madalena manifesta-se orgulhosa por ter provocado sentimentos amorosos em Augusto, já que o considera “um carácter generoso” (Dinis, 2003a: 562). Apesar disso, o Conselheiro avisa-a que com o seu consentimento “nunca um rapaz pobre, sem família e sem posição, especulará com o estouvamento de uma herdeira rica, que, tão esquecida do que deve a si e aos seus” (*idem*: 565), apenas para, um pouco mais tarde, abençoar o novo casal.

– Pois saiba, senhora, que para as leviandades de uma rapariga estouvada, há meios mais racionais do que esses que parecem naturalíssimos à sua razão estragada pelos romances. Eu ainda não prescindi da minha autoridade paterna, e ela me servirá para corrigir essas levezas, de que deveria envergonhar-se. (Dinis, 2003a: 564)

Então o que seria de esperar da adaptação deste carácter tão assertivo? Um igual tratamento, respondemos nós. Porém, não é o que acontece. Ana Rita Navarro avança “que o resultado da transposição das personagens dinisianas para os filmes traduz-se na perda de densidade de algumas delas” (Navarro, 2001: 5), sendo a Morgadinha um exemplo disto mesmo. Apesar de a obra literária nos fornecer exemplos acerca da sua forte personalidade, há referências no guião e, por conseguinte, no filme que fazem Madalena aproximar-se daqueles traços tidos como femininos e que evitam o destaque mais positivo de uma personagem, enfraquecendo-a juntamente com as suas características muito particulares pretendidas pelo autor de *A Morgadinha dos Canaviais*. Aquando do jantar de Natal no Mosteiro, Ângelo propõe um brinde em honra de Augusto e o guião prevê que a “Morgadinha disfarça precipitadamente a confusão nela provocada pelas palavras de Ângelo” (Bonucci, Couto e Macedo, 1948) – de resto, é precisamente esta alteração de semblante que o/a espectador/a vê, mas acompanhado de um olhar cúmplice entre os irmãos, visto que ambos partilham a informação necessária para o correcto entendimento daquelas palavras. Numa outra ocasião, a “Morgadinha está perturbada” com o facto de Henrique chamar, ironicamente, Augusto de “Fénix” e ela “escuta com dignidade as palavras de Henrique” (*ibidem*). E até mesmo esta personagem, que tão bem controla as suas emoções, é capaz de ter um “impulso irreprimível” e exclamar “Não pode ser!” (*ibidem*), ao tomar conhecimento do futuro sacrifício da casa do ervanário em favor da estrada da civilização que faltava, como aponta o guião. Quando esta vai visitar o Tio Vicente por altura da Missa do Galo (fica em casa alegando “uma forte dor de cabeça”, a desculpa expressa no filme), este já está a par dos sentimentos mútuos de Augusto e de Madalena e, por isso, deixa entrever uma certa preocupação daí resultante. O guião indica que a “Morgadinha disfarça a confusão” (*ibidem*). O livro só bem mais tarde deixa perceber os verdadeiros sentimentos de Madalena para com o professor.

Mais tarde, ela regressa “animada por uma resolução mais enérgica, e caminha com dignidade para a porta” (*ibidem*), sugere o guião. Ela assusta-se quando vê Henrique a abrir a porta, mas depressa ganha um ar de dignidade bem expresso nas imagens fílmicas. É então que Henrique se declara, mas ela afirma ter ignorado tal facto

até então. Numa outra ocasião, quando Madalena, Cristina e Henrique passeiam, eles encontram-se perante a porta que dá acesso aos jardins do Mosteiro e, astuciosamente, Madalena encaminha a conversa para que o primo perceba que é por ali que se costuma ir até casa do ervanário e faz questão de afirmar que já foi “só e a altas horas” e mais seriamente afirma “Por aqui todos me respeitam!”, fala claramente dita e percebida no filme.

Mas o acontecimento que mais derruba a aparente calma de Madalena dá-se com o episódio da carta que incrimina o seu pai e, por acréscimo, Augusto. Primeiro, ao ler a missiva do Conselheiro, o guião aponta: “esconde o rosto entre as mãos e não retém o pranto que lhe rebenta dos olhos” (Bonucci, Couto e Macedo, 1948). De facto, é o que acontece no filme. Ela aparenta ficar mais fraca e suplicante, apoiando-se nos móveis. Na altura da despedida, há uma quase declaração de Augusto e a tristeza abate-se sobre ela. No plano seguinte, Madalena encosta-se a Cristina a chorar e declara que ama Augusto. É nas situações relacionadas com assuntos amorosos que Madalena perde a postura assertiva que a caracteriza, como numa ocasião em que se “mostra assustada e reprime um grito, olhando para o exterior” (*ibidem*) da casa dos Canaviais, diz o guião, ao ver Augusto e, de imediato, supõe o que ele iria imaginar, já que estava acompanhada por Henrique, que, por conseguinte, esperava Cristina.

Assim, Augusto decide ir embora e escreve uma carta a Vicente (não a Ângelo como no livro, pois, por esta altura, já o ervanário tinha falecido), sentindo-se enganado por Madalena, já que tinha conhecimento do seu presumível futuro casamento com Henrique. Depois de resolvidos os mal-entendidos, Madalena torna-se um pouco coquete quando se declara a Augusto, atitude totalmente nova no filme e não prevista no livro, pois ela deveria manter a força das convicções.⁷⁸

⁷⁸ Visto que Madalena deve ser a personagem adaptada com mais diferenças a registar, Félix Ribeiro lembra as “alterações e supressões” a que foi sujeita a transposição de *A Morgadinha dos Canaviais*, “o que fez perder por vezes a compreensão da história e o carácter de algumas das personagens” (Ribeiro, 1983: 624). O que, de facto, aconteceu com Madalena, mas não houve grandes alterações em relação a Cristina. Apesar de ter menos exposição que no livro, a prima da Morgadinha não vê o seu carácter alterado, apenas acentuado. Mas casos há em que as personagens se perdem na adaptação: Ermelinda, Cancela, Zé P’reira e Catarina do Nascimento de São João Baptista, por exemplo, só muito superficialmente são abordados e, como consequência, o seu contributo para a narração não é perceptível.

6. Cristina – da ingenuidade juvenil ao estereótipo de mulher

Aqueles mal-entendidos supõem uma outra personagem de *A Morgadinha dos Canaviais*, Cristina, prima de Madalena. A primeira referência a esta, na obra escrita, chega da boca da Morgadinha que a chama de “anjo”. Mas esta é a descrição sumária, pois o narrador dispensa-lhe muitas mais palavras: “feição correcta e delicada”, “olhos meigos”, “bom coração” são apenas alguns dos aspectos a ter em conta. Depois desta introdução, o narrador prepara os/as leitores/as para a relação futura com Henrique e o devido caminho que teria de seguir: “Para bem se compreender a beleza de Cristina, era preciso sondar-lhe primeiro o coração, apreciar todo o tesouro de sentimentos que ali se continha”, dito de outra forma, “é uma beleza subjectiva” (Dinis, 2003a: 84), talvez porque os atributos mais enaltecidos são os que dizem respeito ao seu carácter ingénuo, tímido, mas capaz de “acalmar paixões demasiado violentas” (*idem*: 476). Ela é, de facto, apresentada com muitas qualidades, sendo a principal esta última. Ela é capaz de normalizar o curso dos sentimentos e, por isso, Cristina é apresentada com uma descrição séria e delicada, tal como se o narrador estivesse a descrever a sua mulher ideal⁷⁹ e que depois encontrou eco na transposição filmica, já que aquela consegue encaminhar a paixão de Henrique para o caminho certo.

Cristina passa de criança a mulher,⁸⁰ no contexto do livro, devido aos cuidados que devota a Henrique quando este adocece, ou seja, ao exercer as suas funções de enfermeira. Primeiro “sentira-se desfalecer; mas disse-lhe a consciência que lhe era precisa toda a firmeza” (Dinis, 2003a: 449). Estes afazeres, mesmo depois da exteriorização de uma fraqueza dita feminina, enaltecem quem se dedica à vida doméstica: ela é um “destes génios providenciais, que pairam sobre o estreito horizonte

⁷⁹ Patricia Erens assume que “[t]he story of women in film is primarily a history of how men have presented them” (“Introduction”, 1979: 13) e, assim, a descrição dinisiana de Cristina é quase a revelação, por parte do narrador, de como deve ser a mulher perfeita, descrição esta que será transposta para a tela.

⁸⁰ Até aos olhos do próprio Henrique, as novas tarefas de Cristina fizeram com que ele reparasse naquela “meiga e delicada figura de mulher, criança de ontem” (Dinis, 2003a: 457). Mas é sempre enfatizado que aquele não deixa de lhe dedicar o respeito devido, “como o faria a uma irmã” (*idem*: 458), até porque ela revestia-se de “aparências de dureza que ocultavam tesouros de sensibilidade e de afecto” (*ibidem*).

da família, activos, laboriosos, achando nas fadigas um prazer; nos sacrifícios, estímulos para mais amar” (*ibidem*). É por isso que Helena Carvalhão Buescu recorda os “valores do trabalho e da família como aqueles que podem assegurar uma base social em que progresso, justiça e felicidade representam os instrumentos da harmonização desejada” (Buescu, 1995: 62). E, assim, aquela personagem segue o rumo que lhe estaria destinado.

Cristina é muito pouco interventiva no filme, tem menos destaque neste que no livro, apenas até ao momento em que toma a seu cargo a recuperação de Henrique, ou seja, onde ela se integra perfeitamente, assumindo as suas funções de mulher (lembramos as palavras de Maria Lívia Marchon: o “posto de honra [da mulher] é ao lado dos doentes” – 1980: 287). O guião sugere Cristina “em meigo tom de repreensão” e “jovialmente” (Bonucci, Couto e Macedo, 1948) – reacções estas totalmente novas nesta personagem. Parece que as mulheres não são capazes de se impor por outro meio que não aqueles convencionalmente femininos. No filme, ela mostra-se com um ar mais seguro e feliz.

Uma das poucas situações em que pretende fazer valer a sua voz é quando, em coro com a prima Madalena, Cristina solicita ao tio para alterar o percurso da estrada. Porém, mesmo perante a prima, aquela tem dificuldades em reconhecer os seus sentimentos por Henrique. Numa outra ocasião, fica muito embaraçada quando o Conselheiro afirma que ela deve “estar no primeiro episódio sentimental”, isto no filme. Ela nada diz, como as outras personagens femininas já analisadas, e baixa a cabeça. Jeanne-Marie Clerc assinala que “les images imposent non seulement d’autres signes mais aussi d’autres significations c’est-à-dire d’autres rapports entre signifiants et signifiés” (Clerc, 1993 : 118), e, por isto mesmo, o que vemos na tela não tem de vir expressamente acompanhado por palavras. De facto, as reacções de Cristina são bastante claras quanto à interpretação pretendida para esta personagem. Um narrador teria necessidade de explicitar a sequência de acções e os seus significados. No filme, o olhar direccionado para baixo pretende assentir com os comentários que lhe são dirigidos e nenhuma palavra é precisa para perceber a veracidade destes juízos. As atitudes de Cristina dão a entender a sua personalidade, tal como o desenrolar de qualquer acção implica significados diversos para determinados signos, sendo que a visibilidade e a significação que a eles se dá depende do ponto de vista de quem capta a imagem.

A narrativa visual decide finalizar na capela dos Canaviais, local para as descobertas e acertos finais. Henrique acerca-se de Cristina quando esta reza e ela encosta a cabeça no seu peito e, contente, profere o nome do amado. Felizes, Madalena e Augusto abraçam-se e contemplam a cena (depois de uma intervenção *in extremis* de Henrique que possibilita o esclarecimento dos equívocos entre estes dois). O final mostra as duas raparigas rezando ajoelhadas, enquanto os dois homens ficam de pé ao lado e um pouco atrás de cada uma delas, numa atitude superior de protecção e autoridade.

7. Porquê a ingenuidade?

Existe, como acabámos de ver, em cada relato literário e filmico, um modelo diferente de rapariga ingénua. Robert Richardson explica que “one of the distinguishing characteristics of film is its total control over point of view, a control that allows the careful film maker to dictate exactly what shall be seen, and how, and when, and in what context” (1973: 53-4). Ora, se existe uma ênfase especial naquele modo de agir e de entender o mundo, será porque, de alguma forma, é assimilado como o mais adequado. Como consequência, é mais vezes focado, controlado e exposto.

Da rapariga solteira não se esperavam atitudes desafiantes, impróprias ou estouvadas. Assim, a ingenuidade serviria o propósito de ensinar o comportamento recatado, juvenil, calmo ou alegre, mas nunca indecoroso. Para além disso, se, alguma vez, uma das personagens se mostrou mais exuberante que o desejado, só serviu o intuito de provar que o comportamento era enganoso e incorrecto, mas, todavia, resultante de actos irreflectidos e, em nenhuma ocasião, propositadamente de má índole. Na verdade, como poderia existir uma heroína cujo comportamento é censurável? Apenas se fosse temporário e involuntário. A heroína pode, isso sim, ceder a impulsos momentâneos ou a estímulos exteriores sem reflectir e sem fazer uso do bom senso que a caracteriza, apesar de tudo. Por conseguinte, ela percebe o erro que cometeu e encaminha as acções de novo para o rumo moral e socialmente aceitável e desejável. Não obstante, ela teve a possibilidade de aprender por si própria a falta em que incorreu, servindo toda a situação como lição de vida, sempre útil para quem tem acesso a estes exemplos, quer através de uma obra escrita, quer através da tela de cinema.

Tome-se como exemplo as acções de Rosa (com “sonhos virginais”, “castos seios”, “coração virgem”, o que presume a sua ingenuidade e inocência, que mais tarde será posta em causa), a protagonista de *A Rosa do Adro*, de Manuel Rodrigues, e adaptado posteriormente ao grande ecrã por Chianca de Garcia, em 1938.⁸¹ A sua queda moral e física é provocada pelo facto de ser ingénua, inexperiente e habitante de uma pequena aldeia (onde supostamente as raparigas não acedem aos exemplos daquelas que, por terem vivido na cidade, são entendidas como mais sábias e precavidas – exemplos de Gabriela, Madalena e, até certo ponto, Deolinda daquela mesma obra). Depois de se entregar a Fernando num impulso de fraqueza,⁸² nas suas palavras, este não volta a falar com ela, apesar das juras de amor e promessas de aliança.⁸³ A sua conduta é desculpável exactamente por se lhe apontar o seu carácter ingénuo, culpando, desta vez, o elemento masculino de instabilidade e falsidade, mas que se redime, como os outros, no final da diegese ao aperceber-se das suas faltas.

Há, então, determinadas atitudes que são entendidas como naturais vindas de uma mulher: a timidez, o embaraço, o acanhamento inocente e algo infantil. No filme *Amor de Perdição*, Mariana mostra-se várias vezes tímida ao falar com Simão, o seu amado. Numa outra ocasião, Baltasar Coutinho justifica a reacção de Teresa em recusar o casamento com o “acanhamento natural da sua inocência”. Como exemplo inverso, mostra-se Tadeu de Albuquerque, criticando a filha depois de esta lhe ter pedido para levar consigo a imagem de Virgem Maria para o convento: “Se tivesse tanta vergonha

⁸¹ Luís de Pina, referindo-se a este filme, considera que “Chianca tirou ao romance boa parte da sua retórica melodramática, trazendo a acção para o exterior, para a magnífica paisagem do Minho litoral e buscando nas lutas liberais um fundo histórico que permitisse situar convenientemente o enredo e as personagens. (...) Enfim, *A Rosa do Adro* procura uma fórmula de popularidade que não comprometa a sua qualidade cinematográfica” (Pina, 1986: 82). Apesar das inúmeras alterações à base literária, o essencial da história mantém-se, mas, no texto filmico, o fatalismo e excessivo sentimentalismo atribuído a Rosa é menor e ela surge menos obcecada e um pouco mais racional.

⁸² Esta acção é antecedida, no texto literário, da decisão de Rosa em obedecer a Fernando, “como uma escrava”, apesar de lhe pedir para respeitar a sua honra, já “que se lhe abandonou cegamente” (Rodrigues, s/d: 80).

⁸³ Este episódio é acompanhado por sinais trágicos, quer no romance, quer na adaptação cinematográfica. No primeiro, Rosa é supersticiosa (devido ao contexto sombrio que os rodeia) e Fernando é mais racional; no segundo, não há palavras trocadas, mas surge uma música como que anunciando algo fatídico, seguida da imagem de uma vela que se apaga no momento em que supostamente os dois mantêm relações.

como devoção seria mais feliz do que há-de ser”. Esta forma rígida de entender os deveres de sua filha atinge o auge quando recebe a notícia de que aquela está doente: “Não a desejo morta, mas se Deus a levar, morrerei mais tranquilo que a minha honra ficará sem mancha”. Desta forma, poderemos verificar que a ênfase se encontra na honra da família que só poderá ser mantida com a correcção das acções das filhas solteiras que a compõem. A Rosa do Adro acaba por sofrer, pois lamenta a perda da sua honra, considerada “o mais precioso dote que uma mulher pode ter” (Rodrigues, s/d: 180), enquanto que Fernando considera ter sido ela a “sacrificada aos preconceitos deste mundo!” (*idem*: 182).

C. *Plongée* ou *Contre-plongée*?

“The Mother as a complex person in her own right, with multiple roles to fill and conflicting needs and desires, is absent from patriarchal representations. Silenced by patriarchal structures that have no room for her, the Mother-figure, despite her actual psychological importance, has been allotted to the symbolic margins, put in a position limited to that of spectator.”
E. Ann Kaplan, “*The Case of the Missing Mother. Maternal Issues in Vidor’s Stella Dallas*”.

“Within a sexist ideology and a male-dominated cinema, woman is presented as what she represents for man.”
Claire Johnston, “*Women’s Cinema as Counter Cinema*”.

Os modelos comportamentais implicam uma sociedade que os rege, os inculca nos seus membros e os protege de acções contrárias. Só com um percurso limpo de percalços é que a mulher solteira pode ser incluída na instituição basilar da família e tornar-se esposa e mãe. Este capítulo centra-se no papel a desempenhar pelas mulheres casadas e viúvas na sociedade e, mais particularmente, no seio familiar. Como a função de cada uma será diferente, o seu significado passa pela identificação com os ângulos de captação visual *plongée* e *contre-plongée*, isto é, a valorização que se dá à validade do contributo da mulher casada ou viúva dentro e fora da família. O primeiro destes implica uma perspectiva que “confere superioridade ao olhar da câmara. Diminui o sujeito, torna-o mais pequeno, criando um efeito de esmagamento, de destruição, de desmoronamento psicológico, e transformando a personagem em algo de impotente perante um determinismo ou um destino inexorável” (Oliveira, 2003: 242), pois a câmara está acima do objecto que está a ser filmado. A mulher casada não vê o seu desempenho valorizado, pois a centralidade está no homem, o chefe de família.

Por outro lado, a viúva é focada em *contre-plongée*, de baixo para cima, conferindo “ao objecto olhado um estatuto de superioridade, de exaltação e de triunfo, dado que, através deste olhar, corpos e objectos parecem maiores e mais poderosos” (*idem*: 244-5). Na ausência do marido, e apenas nesta situação, é ela que adquire maior relevo na sua estrutura familiar.

1. Focagem em *plongée* da casada

A rapariga solteira, depois de passar pelas provas que lhe conferem as habilitações para atingir o patamar seguinte, incorpora o papel mais naturalmente a ela atribuído, o de esposa e mãe. Apesar de tudo, esta situação já não merece grandes reparos e considerações, pois as normas que deveriam ser impostas já o foram, agora a sua representação é apenas uma questão marginal. E porque a cultura ocidental é patriarcal, a organização matricial não pode ser privilegiada no que diz respeito aos lugares cimeiros na representação literária de uma dada cultura. De facto, a mãe, enquanto figura essencial na família, só merece destaque desde que associada ao “chefe de família” e, mesmo assim, o seu papel é mais que secundário. N’*Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Luísa, a única mulher casada que aparece na obra, usa raríssimas vezes da palavra e não contribui para qualquer tipo de alteração no desenrolar dos acontecimentos. Há, claro, uma outra personagem, Ana do Vedor, mas, como viúva, tem um destaque maior, pois não há figura masculina que ela possa ofuscar. Em *As Pupilas do Senhor Reitor*, para além das mães lembradas porque falecidas (as mães de Clara, de Margarida e de Pedro e Daniel), aponte-se o exemplo pouco lisonjeiro da progenitora de Teresa, a ‘rapariga trigueira’, mulher de João de Esquina, que apenas reforça o estereótipo de interesseira e fã da coscuvilhice. *A Morgadinha dos Canaviais* também possui alguns destes exemplos. Quer seja a madrinha de Ermelinda ou a mãe de Cristina (mas já viúva), elas apenas preenchem a galeria familiar, contribuindo para confirmar chavões, vendo a sua acção pouco realçada pela narrativa.

i. Os bons exemplos

Como nos recorda António Faria, António Ferro (o director do SPN – Secretariado da Propaganda Nacional – e confesso admirador do cinema hollywoodesco) contribui, enquanto tal, para o ‘prolongamento’, em Portugal, da ideologia salazarista:

“No período que se abre com António Ferro, os filmes portugueses, produzidos e realizados por portugueses, destinados aos portugueses – como se diz na propaganda a *Canção de Lisboa* – deixam de ter conteúdo cultural: tornam-se modelos de uma ‘cultura popular’ suposta, fabricada, sem problematização ou proposta

histórica, filosófica ou apenas cívica, por ser um sucedâneo de ocorrências fortuitas onde o suporte literário, quando existia, era reduzido apenas a um suporte livresco” (Faria, 2001: 114-5).

E, por isso, repetiam-se os modelos, reforçavam-se as mensagens, sublinhava-se o valor do que era ‘popular’ e ‘autêntico’ e a formação do público continuava da mesma forma, tendo por base, assim, uma cultura “fabricada” pelos filmes cuja função seria a sua propagação e que se tornasse real ou, pelo menos, válida.

“Relatively few Hollywood films make the Mother central, relegating her, rather, to the periphery of a narrative focused on a husband, son, or daughter” (Kaplan, 1990: 127) – não é o que poderíamos dizer dos filmes ou dos livros em análise? Para além disso, e de acordo com os paradigmas delineados por E. Ann Kaplan, temos os estereótipos predominantes na cultura ocidental: desde “The Good Mother”, aquela que vive apenas através dos filhos e do esposo e que não contribui para a diegese,⁸⁴ até “The Bad Mother or Witch”, ou seja, a mãe negligente ou a bruxa.⁸⁵ Mas estas personagens não são objecto de considerações longas ou de episódios descritivos para que se entenda o contributo total dos seus papéis na sociedade e nas narrativas. Assim, evita-se mais um confronto (a importância da sua função no seio da família) e apaga-se a função maternal das páginas e, por conseguinte, da tela.

As Pupilas do Senhor Reitor revelam uma personagem que merece destaque enquanto equivalente a uma esposa: é a Sr.^a Joana, a criada de João Semana (até os seus nomes próprios são equivalentes, transmitindo uma imagem de simetria e entendimento, como se se completassem). Ela assume o lugar de dona de casa e conduz a vida do seu patrão com o à-vontade de esposa e ninguém na aldeia contesta o seu papel e relevância. A sua experiência de vida permite-lhe levar a bom termo as suas ideias (“O êxito desta táctica foi completo.” – Dinis, 2003b: 141). Sempre com “dedicação fanática” a João Semana, a “simpatia da boa mulher” (*idem*: 147) foi afectada pela presença de Daniel na aldeia, julgando-o um possível rival do seu amo. As imagens de Leitão de Barros reforçam-na enquanto personagem interventiva e assertiva, mostrando-a sempre confiante e segura nos seus actos e nas suas palavras. De facto, todas as suas acções a identificam como esposa (excepto a forma como se dirige a João Semana) e “dona de

⁸⁴ N’*Os Fidalgos da Casa Mourisca*, personalizando a bondade, a mãe dos jovens fidalgos só existe devido à lembrança que dela têm os elementos masculinos e Luísa apenas está presente para corroborar as acções de Tomé.

⁸⁵ Que dizer da madrasta de Margarida em *As Pupilas do Senhor Reitor*?

casa”, possuindo um ascendente sobre o seu patrão a ponto de o convencer a tomar determinadas atitudes, como comer uma sopa ou dormir uma sesta... A relação de ambos é mais saudável e harmoniosa que a de outros casais presentes nas obras, parecendo conhecerem-se bem e entenderem-se na sua vida quotidiana, tal como um exemplo de casal a seguir.

Na esposa sem nome do fidalgo D. Luís, n’*Os Fidalgos da Casa Mourisca*, abundavam qualidades essenciais ao espírito feminino (“O coração amorável e extremoso da infeliz senhora” – Dinis, 1994: 44), pois ela “era uma senhora de esmeradíssima educação e de um profundo bom-senso” (*ibidem*), como estaria previsto em alguém que fez parte da classe aristocrática. Mas, encarnando perfeitamente o seu papel de esposa com função harmonizadora, e tendo sido “[e]ducada no seio de uma família liberal”, ela sabia guardar aquelas ideias emergentes “no coração, para não despertar conflitos na família” (*idem*: 46). Além do mais, situação contrária não seria de esperar, visto que “Júlio Dinis, em todos os romances, elege espaços ideais, onde se pode viver em harmonia. São centros de bem-estar, guardados, protegidos e vivificados por mulheres, nos seus rituais quotidianos, sua repetição de gestos e tarefas que eternizam” (Ribeiro, 1990: 15). Porém, e traindo, por vezes, o ideal vigente na Casa Mourisca, aquela mãe não descuroou o seu ‘dever natural’ de educadora e procurou inculcar nos filhos, Jorge e Maurício, as aspirações liberais, afastando os “preceitos austeros e um pouco pedantescos” (Dinis, 1994: 46) que eles iam recebendo do meio onde estavam inseridos. Esta característica é bem recebida, pois “if the mother is to train future citizens, she must be well informed herself” (Kaplan, 1998: 116) – mesmo que esteja contra os ideais do marido; mas como estes vão sendo colocados de parte ao longo da diegese, aquela acção reveste-se de toda a legitimidade porque revelar-se-á a mais correcta, do ponto de vista dinisiano. Apesar de tudo, aquela mulher sempre se revelou, em relação a D. Luís, “tão fiel amiga, que, para lhe poupar desgostos, até escondia as lágrimas, que ele lhe fazia verter” (Dinis, 1994: 48). A imagem que dela os filhos e o marido retiveram era de tal forma inestimável, que levou Maurício, numa determinada ocasião em que discutia com Jorge, a exclamar: “Invocaste o nome sagrado da nossa mãe, a memória venerada de Beatriz, para quê?” (*idem*: 200). Em situação análoga, afirma Jorge: “Berta era a amiga e a companheira de Beatriz e muitas vezes se sentou connosco à mesa, a que presidia nossa mãe, que abençoava, quando nos abençoava a nós” (*idem*: 174), para que se percebesse o valor atribuído à progenitora.

As duas mulheres, Beatriz e sua mãe, já falecidas aquando do início da narrativa, recolhem as melhores considerações: a matriarca é vista como entidade quase sagrada, cuja pronúncia escusada do seu nome lembra as punições religiosas; a filha mais nova é lembrada com carinho e afecto. De facto, esta última está presente ao longo de toda a obra escrita. É por causa de Beatriz que Berta se sente apegada à família dos fidalgos; é por ela que D. Luís concede nalgumas questões anteriormente impossíveis de reconhecer como válidas; é também devido a Beatriz que Jorge e Maurício reconhecem em Berta uma sua sucessora à altura. Beatriz, que serviu de exemplo a Berta na forma como deveria lidar com D. Luís, conseguia arrancar “sorrisos desanuviados e sinceros” (Dinis, 1994: 48) ao fidalgo zangado com a vida (“A memória da filha morta comovia sempre o coração daquele velho, que ela ainda povoava de saudades” – *idem*: 94) e é também designada, pelo narrador, de “a sua Beatriz”, uma alusão ao muito amor que unia pai e filha. Este efeito da rapariga também tinha influência em Jorge, outra personagem de carácter “pensativo e sério”, mas que “sentia-se tomar por a bondade e ternura de Beatriz” (*idem*: 48). A sua presença revelou-se de tal forma vital que, quando “aquela pequena fada doméstica desapareceu”, todo o solar e seus habitantes mergulharam nas “trevas” (*idem*: 49). Mas ela ficou na memória de todos e o narrador explica porquê: “Há entes assim, cuja influência póstuma lhes dá uma quase imortalidade, à maneira da luz sideral, que continua a cintilar para nós, depois de aniquilado o foco que a emitia” (*ibidem*). Esta é a razão pela qual, quando o nome de Beatriz é pronunciado, as personagens reflectem e sentem obrigação de respeitar a situação em que tal aconteceu. O filme confirma o respeito e amor por estas personagens, mas de uma forma fugaz, pois os pormenores quanto às suas personalidade e contributos para a harmonia familiar ficaram omissos.

Mas uma outra mulher habita o universo de personagens criado por Júlio Dinis em volta d’*Os Fidalgos da Casa Mourisca* – Luísa. A crença religiosa encontra-se entre os apontamentos indispensáveis na criação de uma personalidade válida e respeitável (cf. Dinis, 1994: 63). Também é importante apontar os epítetos a ela dedicados. Muitas vezes o seu nome é acompanhado dos adjectivos “boa” (Berta “foi recebida nos braços da boa Luísa, que a devorou com beijos e a banhou de lágrimas generosas” – *idem*: 121), “excelente”, “santa”, “prudente”, “bondosa”, a quem não faltava “bom senso” (cf. *idem*: 245). Luísa é, na verdade, o encarnar da perfeição feminina no lar: é a esposa venerada por Tomé, a mãe desejada por Berta, dona-de-casa sem par. Nem um único defeito lhe encontramos, tal como o autor desejaria.

É este espírito atento que provoca em Luísa desconfianças relativamente aos sentimentos mútuos entre Berta e Jorge (cf. Dinis, 1994: 259), sendo ela a primeira, desde muito cedo, a suspeitar de tal e a não encarar com maus olhos uma possível ligação a que “as ambições de mãe” (*idem*: 260) suspiravam.⁸⁶ É esta antecipada interpretação que, depois de confirmada, leva Luísa a exclamar “Eu bem o suspeitava!” (*idem*: 384) com ar triunfal e certo.

Mas, na versão cinematográfica, esta personagem está praticamente invisível, dando quase por completo o lugar a Tomé, seu marido. A cena anteriormente descrita é alterada para a tela: Luísa mostra-se nervosa e chorosa, enquanto que Ana do Vedor rejubila com as novidades sentimentais em relação a Berta e Jorge. Esta não seria, decerto, a reacção esperada por Júlio Dinis quando colocou nesta personagem exclamações de alívio e certeza. Neste texto fílmico, a personagem perde as suas características e foi praticamente anulada, servindo tão-somente para preencher o lugar de mãe de Berta e dos seus pequenos irmãos e de esposa de Tomé, o verdadeiro interveniente na história, e nem atitudes que seriam de esperar de uma mãe lhe estão reservadas, como intervir na vida dos elementos da sua família. De facto, aquando da disposição final sobre a vida de Jorge e Berta, a resolução do impasse fica a cargo de Tomé e do Fidalgo, sem que Luísa opine acerca do futuro de sua filha. Ora, tudo isto aponta para a insignificância que lhe foi atribuída e, por isso, a passividade a que se deveria votar, enaltecendo, desta forma, o dever interventivo e constantemente activo do pai, pondo e dispondo de sua família. As intervenções de Luísa são parcas e em nada contribuem para o desenrolar da história, retirando-lhe qualquer possibilidade de protagonismo ou de comentários de destaque. Enfim, ela é vista em *plongée*.

ii. Os modelos negativos

A única personagem ainda casada presente em *A Morgadinha dos Canaviais* é a Sr.^a Catarina do Nascimento de S. João Baptista, esposa do tí' Zé P'reira. Contudo, os comentários que rodeiam esta não podiam ser mais negativos. Aproveitando a sua beatice, cujo bom exemplo é o seu quarto “todo adornado à volta de cruces de pau”

⁸⁶ A “ vaidade maternal” também faz parte dos atributos de D. Vitória, em *A Morgadinha dos Canaviais*, ao perceber que Henrique preferiu a sua filha Cristina em detrimento de Madalena, a Morgadinha.

(Dinis, 2003a: 112), a crítica recai também numa confraria que pretendia apenas “dar o reino do Céu aos filiados” (*idem*: 113). A inclusão da Sr.^a Catarina no enredo implica questões como o abandono do lar, o seu suposto lugar privilegiado, e a audição de sermões contra o progresso da sociedade em cultos “cada vez mais arrebicados com orações absurdas e cerimónias ridículas” (*ibidem*). No filme, esta personagem (que nos desperta grandes sugestões visuais no romance) não tem tanto destaque, mas aquele que recebe é o suficiente para antevermos as mesmas críticas. A sua afilhada Ermelinda tem-lhe muito respeito (se não medo) e a devoção religiosa é notória. Apesar disso, a culpa da degradação do estado de saúde da jovem não lhe é imputada tão directamente como o é nas páginas literárias. Todavia, a crítica que lhe está mais subjacente, e que não é facilmente perdoável, é o desleixo do lar e o descuidar das suas ‘obrigações’ de esposa. O “caldo na horta”, como Zé P’reira lamenta, é resultado disto mesmo (‘erro’ que Ermelinda tenta colmatar com rapidez, pois seria a pessoa mais indicada para o fazer em lugar de sua madrinha).

A outra metade do casal, por outro lado, passa a maior parte do tempo de visita às tascas. Neste par conjugam-se as razões pelas quais a harmonia familiar é ameaçada, sendo que nenhum está livre de culpas. Já o Reitor d’ *As Pupilas* critica o tempo desperdiçado nas tabernas, gastando desnecessariamente o já de si parco rendimento. E assim, “[a] miséria ameaçava invadir aquele lar, até ali remediado. Tudo isto exacerbava a acrimónia das discussões conjugais” (Dinis, 2003a: 537).

Algumas trocas de opiniões também estão presentes noutras obras. *Amor de Perdição* apresenta-nos com D. Rita Preciosa, a mãe de Simão Botelho. Ela é apontada como defensora da sua genealogia⁸⁷ e, como Simão zomba dessas heranças históricas, o filho conquista “a malquerença de sua mãe” (Castelo Branco, 1993: 74). A influência daquela estende-se ao marido, Domingos Botelho, que “via as coisas pelos olhos de sua mulher, e tomou parte no desgosto dela e na aversão ao filho” (*ibidem*).⁸⁸ Os capítulos iniciais deste romance camiliano descrevem negativamente o corregedor por ser uma

⁸⁷ O guião recomenda que D. Rita emende o nome familiar de Simão insistindo em “Correia Botelho... Caldeirão Castelo Branco!” enquanto que “Domingos disfarça o riso e sai de campo” (plano 11), escarnecendo de sua esposa, não lhe atribuindo importância e, por isso, desvalorizando-a.

⁸⁸ Esta descrição encontra eco no guião cinematográfico correspondente: em plano aproximado “D. Rita, mirando com a luneta, em gesto de altivez e zombaria” (plano 08.02). De facto, esta primeira aparição da personagem reveste-a de alguma autoridade também na versão fílmica onde ela é consultada pelo marido relativamente ao comportamento de Simão.

pessoa fraca e dependente das acções e pensamentos de D. Rita, sendo que só muda de atitude quando Simão é preso pelo homicídio de Baltasar Coutinho (nesta ocasião ele impõe a sua autoridade, valendo-se do seu papel como chefe de família, e obriga a esposa a ignorar a existência de Simão e tomar atitudes contra a sua própria vontade, ao que D. Rita acaba por obedecer). Como tal, a sua mulher ainda lhe chama “brutal e estúpido juiz”, epíteto que ele “confessou tacitamente” depois de ter desenrugado “a serenidade postiça da testa” (*idem*: 75), episódio repetido quer no guião, quer no filme (até porque este está muito de acordo com o romance que lhe serve de base em quase todos os pormenores). O carácter de D. Rita Preciosa enquanto mãe é posto em causa várias vezes, mas o exemplo mais representativo vem do próprio Simão que “sobejamente sabia que sua mãe o não amava” (*idem*: 131).

A pouca adequação ao típico papel de mãe, e por isso condenada, confirma-se na seguinte passagem: “D. Rita, algum tanto por afecto maternal e bastante por espírito de contradição” (Castelo Branco, 1993: 155), o que prova a sua fraca inclinação para os apelos da maternidade. Mas logo segue-se o momento mais humilhante para ela. Domingos Botelho adverte-a: “Senhora, em coisas de pouca monta o seu domínio era tolerável; em questões de honra, o seu domínio acabou: deixe-me!”, apontando o narrador que ela “sentiu-se mulher e retirou-se” (*ibidem*).⁸⁹ Ora, este “sentir-se mulher” não pode ser interpretado senão como a pouca relevância que as mulheres tinham nas decisões importantes da vida familiar.⁹⁰ Aquele casal era ridicularizado pela aparente troca de papéis e autoridade, mas quando o elemento masculino resolve impor a sua vontade, à mulher só lhe resta “sentir” a sua condição e continuar a perpetuar a anulação que lhe estava reservada.

Todavia, ela ainda tenta ajudar Simão, apesar de o amaldiçoar e ao seu nascimento, chora por ele e vê-se obrigada a obedecer a seu marido sob pena de este proceder judicialmente contra ele. O filme mostra-a pesarosa e revela as suas cartas a serem interceptadas por Domingos Botelho. A intransigência deste torna-se cada vez maior, apenas para curvar perante os seus familiares (*homens*) que apelam à sua compaixão para salvar o filho da forca. Esta reunião masculina é bem perceptível na

⁸⁹ O guião propõe, de igual forma: “D. Rita não tem ânimo para replicar. Abaixa a cabeça e sai”. O filme, onde a afirmação do pai de Simão é fiel ao texto camiliano, mostra ainda o seu gesto quase que a repudiá-la, subestimando-a.

⁹⁰ Recordemo-nos que o casamento de Berta foi combinado pelo pai desta e a mãe só assistiu.

versão cinematográfica, apesar de situações semelhantes se apresentarem nas páginas escritas.

Poucas são as mulheres casadas e mães presentes nas obras em estudo, mas as que se mostram são, na sua maioria, para servir de exemplo a evitar, para mostrar os erros que se cometem ou para as ridicularizar, tornando, deste modo, insignificante o seu papel no seio familiar, se não dispensável. O carácter arrogante, altivo e não correspondente ao que seria de esperar de uma esposa e mãe apenas confirmam a existência destas personagens como figuras secundárias cuja função pode ser ignorada.

2. A viúva em *contre-plongée*

Partindo do exposto na segunda epígrafe no início deste capítulo, podemos entender a figura da viúva como o perpetuar do papel masculino, do pai e chefe de família socialmente instituído e incentivado. Mesmo com a morte do homem, a família não pode deixar de funcionar e, por essa razão, um substituto tem de ser encontrado e o seu sucessor natural é a sua companheira, o outro lado da instituição mais aplaudida, o casamento e conseqüente formação de um núcleo familiar.⁹¹ As atitudes potencialmente masculinas das viúvas não vão contra as características tidas como clássicas por parte das mulheres; à viúva é-lhe autorizado o exercício do poder – já não existe o elemento que o detinha, que passa o testemunho em escala descendente de importância.

i. A viúva masculinizada

Ti' Ana do Vedor (“a vigorosa matrona” – Dinis, 1994: 151; “a intrépida Ana do Vedor” – *idem*: 388) recebe qualificações evidentes e muito prestigiadas, mesmo comparando com a função mais recorrente: casada e mãe de família. Este é, aliás, o caminho que seguirão as raparigas solteiras apresentadas no início dos romances dinisianos. O papel a desempenhar no seio familiar é diferente, mas nem por isso menos

⁹¹ “Un film est un produit culturel inscrit dans un contexte socio-historique donné. (...) les films ne sauraient être isolés des autres secteurs d’activité de la société qui les produit” (Vanoye, 1992 : 43). Ora, se assim é, não nos podemos esquecer que, e tendo em conta o contexto socio-político, a manutenção da união familiar como pilar da sociedade era para defender, assim como ‘o’ seu chefe, ou, em último caso, a sua substituta, a viúva.

importante. Ela é a matriarca assumida, a trabalhadora incansável e a confidente e conselheira do filho Clemente. A primeira descrição que dela recebemos vem de Tomé, numa altura em que tentava dissipar as dúvidas da filha Berta em relação aos/às habitantes da aldeia no momento da sua chegada depois de alguns anos em Lisboa: “Aquilo é que é mulher de casa! É um gosto vê-la, no meio dos campos, de mangas arregaçadas e chapéu de palha na cabeça e de enxada ou mangual na mão. O seu trabalho vale por o de dois homens” (Dinis, 1994: 118). Este recordar da figura de Ana do Vedor reforça a ideia de que o trabalho do campo é saudável (“a vigorosa encarnação de saúde” vem “do sol da província” – *idem*: 177 –, lembra o narrador), necessário e, quando feito com gosto e saber, muito compensador (Tomé da Póvoa, “com o seu bom instinto de homem do campo” – *idem*: 126 –, também personifica as vantagens e compensações físicas e espirituais do trabalho campestre, uma vez que, nas palavras de António José Saraiva, “Júlio Dinis gosta de mostrar-nos o homem activo, empreendedor, trabalhador, recompensado pelos seus esforços e virtudes” – 1995: 66).⁹²

Diz Isabel Pires de Lima: “é romântica uma certa mitificação do trabalho como fonte de todos os bens” (Lima, 2001: 115); “a apologia da vida rural e do contacto com a natureza” serve o propósito de “moralização social” (*idem*: 119). De facto, igualmente n’*As Pupilas do Senhor Reitor* está presente a valorização da vida campestre: “Como se esta cena reconciliasse Daniel com a vida do campo (...) ele exclamou: – Digam o que quiserem, há na aldeia belezas magníficas. (...) As raparigas do coro tinham-lhe ensinado a apreciar um género de beleza, a que, até então, fora indiferente” (Dinis, 2003b: 115). Também Margarida valoriza o trabalho: “Bendito seja Deus, que me inspirou esta divina ideia de viver pelo trabalho” (*idem*: 77). Realce-se que as cenas da vindima, na versão fílmica, mostram uns trabalhadores perfeitamente encantados com as tarefas que desempenham. A festa dedicada a S. Torcato que serve de pano de fundo ao desfecho da narrativa é muito enfatizada. Todos os pormenores são religiosamente objecto de planos aproximados durante os quais a música da banda que acompanha a

⁹² Mas esta não é a única vantagem dos ares campestres. Henrique de Souselas, cheio dos males da civilização, procura uma aldeia minhota para se curar e o facto é que “[n]o espírito do leviano hóspede de Alvapenha passara-se neste curto intervalo de tempo uma profunda revolução moral” (Dinis, 2003a: 414). E não é tudo. Depois de se apaixonar por Cristina, o último remédio para a sua cura total, o renovado Henrique antevê “os mais característicos e poéticos episódios da vida agrícola” sendo “ele a dirigir todos os trabalhos, a regular o serviço, verdadeiro patriarca ao modo antigo” (*idem*: 467).

procissão se faz ouvir.⁹³ Na narrativa visual de *A Rosa do Adro*, formam-se dois bailes no meio das tarefas do povo, de forma a mostrar a satisfação com que se dedicam aos seus afazeres. Campo e religião estão interligados e a felicidade é plena.

Mas, regressando ao que verdadeiramente nos ocupa, há que não olvidar que Ana do Vedor também se dedica a tarefas mais ligadas à esfera de acção feminina. Maurício vai encontrá-la, aquando de uma visita, “enfarinhada, arregaçada, afogueada, com os cabelos escondidos debaixo do lenço vermelho que atava sobre o occipital, com a voz potente, o olhar fino e os movimentos fáceis, apesar dos cinquenta anos já contados” (Dinis, 1994: 147), dedicando-se à tarefa de fazer o pão. Novamente, o narrador aproveita a ocasião para lembrar que os seus “válidos e sadios peitos” criaram “os dois meninos da Casa Mourisca” (*ibidem*), esclarecendo, assim, a razão de tão grande proximidade entre a fidalguia e uma mulher do campo.

No que diz respeito a esta personagem, a sua personalidade não sofre alterações relativamente às três fases de descrição da personagem – da obra dinisiana, passando pelo guião, até chegar ao filme, ela revela-se “(sempre) tagarela”, “desconfiada” (informações relativas à cena 133, prevista pelo guião da responsabilidade de Eduardo Otomar e Arthur Duarte) e perspicaz. De facto, a actualização cinematográfica revela-a muito confortável na presença de Maurício e também alegre. Quando chegam os fidalgos do Cruzeiro, os pouco considerados primos daquele, Ana do Vedor enfrenta-os sem qualquer pudor, acção que evoca muito habilmente a descrição do narrador da obra de Júlio Dinis.

Assim, chegada a vez de Ana do Vedor apressar o desenrolar dos acontecimentos, o guião pretende-a “sorrindo ironicamente”, “calma” e “radiante de o ver [a Tomé] furioso” (Otomar e Duarte, 1938: plano 345). De facto, sempre muito naturalmente, Ana aparenta mais desenvoltura que Luísa, que chora. Mais tarde, aquela dirige-se aos Baceiros para falar com D. Luís, “entra com o desembaraço que já lhe conhecemos” e, percebendo “que o fidalgo não está encantado com a sua visita, responde também secamente”, nunca deixando de “o picar” (*idem*: plano 352). De facto, as imagens desta cena, revelam uma mulher decidida, sempre de mãos nas ancas (postura que revela uma pessoa destemida e assertiva) e em plano americano,

⁹³ Há uma outra ocasião em que se reforça a religiosidade. No filme *Amor de Perdição*, Mariana reza com as mãos postas enquanto um *travelling* avança do seu corpo para a imagem da Virgem Maria que fica centrada e em grande plano.

enfrentando e apontando para D. Luís sem qualquer mostra de medo no seu rosto. Esta personagem enquadra-se perfeitamente na descrição fornecida por M. L. Lepecki: “Qualidades morais, psicológico-afectivas e intelectuais fora da norma corrente permitem serem as mulheres, na ficção de Júlio Dinis, *eficazes produtoras do bem e agressivamente actuantes* na solução dos antagonismos e na construção dos finais harmonizadores” (Lepecki, 1979: 29).

Ainda assim, quando ela aparenta um ar de quem acha que não tomou a melhor opção, dirige-se ao fidalgo como para o sossegar, “carinhosamente”. O próprio guião põe a hipótese de mostrar os dois lados de uma mulher quase implacável, diríamos, mas com gestos considerados tipicamente femininos. A mulher ideal preenche as funções de irmã, esposa e mãe, sendo que o instinto de delicadeza e afecto está sempre presente. Não é de estranhar, portanto, que Ana saiba afastar a postura um tanto agressiva para dar lugar a movimentos preocupados com a saúde vacilante de um enfermo.

ii. A viuvez religiosa

A Morgadinha dos Canaviais mostra-nos uma outra personagem não menos rica em características que fazem desta alguém especial no enredo. Madalena explica a razão pela qual a sua tia Vitória, mãe de Cristina, apresenta o seu comportamento peculiar. Desde a morte do marido “que ficou (...) com pouca paciência para olhar por as coisas domésticas” (Dinis, 2003a: 74) e “cujo pior defeito é supor-se vítima dos criados” mas “é uma santa senhora” (*idem*: 80). O próprio narrador devota-lhe algumas linhas realçando a sua bondade⁹⁴ e remata afirmando “que sabia trazer muito bem os vestidos escuros da sua viuvez” (*idem*: 83). Mas a sua singularidade reside nas suas habituais “intermináveis e arrevesadas objurgatórias, de que só a fecunda verbosidade feminina é

⁹⁴ Poderemos acrescentar, a propósito desta característica, um apontamento curioso. O romance *A Rosa do Adro* mostra-nos uma viúva, a avó da protagonista, que será apagada na versão filmica (Rosa será criada pelo padre Francisco, seu padrinho, que nas páginas literárias é o protector de António, pretendente não correspondido daquela, porque seu irmão). Ela era o estereótipo da mulher mais velha e, por isso, mais sábia (mas nem por isso menos sentimental) que procura aconselhar da melhor forma as mais novas, como a sua neta (o narrador chama-a de “a boa da velha” – Rodrigues, s/d: 70). O seu papel não é central nem decisivo para o desenrolar dos acontecimentos, mas serve para explicar o carácter de Rosa e as reservas desta em tomar determinadas decisões.

capaz” (*idem*: 451). A narrativa fílmica correspondente transpõe de uma maneira bastante fiel esta personagem, apesar de o mesmo não acontecer com outras (como as protagonistas), evidenciando as suas falas e gestos para uma correcta percepção do seu carácter.

Apesar de não serem viúvas, duas outras se podem juntar nesta categoria devido aos seus comportamentos. De facto, ao entrarmos na Quinta da Alvapenha, deparamo-nos com a tia de Henrique, D. Doroteia, e a sua criada, Maria de Jesus. A primeira referência àquela “santa criatura” advém da lembrança de um presente de frutas que enviou ao sobrinho, mas só é nomeada mais à frente quando o cidadão parente chega para nunca mais se ir embora (a personagem resume-se na “muita bondade que tinha aquela alma” – Dinis, 2003a: 25). Temos também a indicação que as duas venerandas senhoras estão juntas há trinta anos. Ora, o que mais distingue estas duas personagens é a sua devoção religiosa como qualquer representante do sexo feminino sem uma família em moldes tradicionais para gerir. Mas, como adiante veremos, esta crença não é de todo exagerada e censurada como no caso da Sr.^a Catarina do Nascimento de S. João Baptista. De facto, “as duas celibatárias”, como o narrador faz questão de registar, são “muito tementes a Deus e amigas do próximo”, mas apenas com “um suave perfume de santidade” (*idem*: 26). As duas “santas mulheres” (cujas paredes eram “um museu de estampas de devoção” – *idem*: 30), como são frequentemente apelidadas, não dispensam os livros de orações por onde se guiam todas as noites. Assim ocupam o seu tempo, tempo que se empenhou em fazer perder “a faculdade preciosa de acertar bom caminho em qualquer imprevista ocorrência” (*idem*: 450). Também estas senhoras, especialmente D. Doroteia, são objecto de uma transposição para a tela de forma semelhante, mesmo que algumas das características apresentadas não encontrem eco nas imagens, pois não dispomos de narrador que as possa fornecer, nem de planos esclarecedores que tomem tais personagens como centrais. Contudo, a dedicação daquela a Henrique, a devoção religiosa e o cuidado para com terceiros transparecem suficientemente bem para identificarmos a mesma personagem.

Mas há uma referência curiosa que não poderia escapar incólume. O narrador, sem qualquer recato, realça as qualidades daquelas duas porque “[e]ntre velhas, que nunca tiveram filhos, circunstância que em geral faz o humor mais acre e desabrido, era tanto mais para admirar o caso” (Dinis, 2003a: 27). Está bem patente aqui a teoria vigente de que a maternidade é a solução para as constantes alterações de humor verificadas no sexo feminino, teoria esta ainda divulgada na sociedade inglesa vitoriana,

juntamente com o apelo à inteira dedicação ao lar e abnegação total em favor do marido e dos filhos. O problema encontrado nestas mulheres é que, na posse de tantas qualidades, “esta abençoada semente [foi cair] em improdutivo terreno” (*ibidem*), enfim são “duas índoles essencialmente pacíficas, de dois corações a que a paixão nunca alterou o ritmo” (*idem*: 408).

III – CONCLUSÃO

“É assim que deve proceder toda a mulher de bem.”

Manuel Rodrigues, *A Rosa do Adro*.

O tema escolhido para este trabalho teve como propósito contribuir para a investigação na área da crítica feminista, no que diz respeito à relação entre a literatura e o cinema. Tendo isto como ponto de partida e o conhecimento de algumas adaptações cinematográficas das obras dinisianas (e outras), observar os fenómenos que medeiam o ponto de partida e o ponto de chegada pareceu-nos um campo fértil.

De facto, assim sucedeu. Deparámo-nos com variadíssimas situações dignas de registo pela sua singularidade e conteúdo informativo. Mas, para que tal se cimentasse com cuidado e com fontes de créditos confirmados, procurámos a longa experiência da crítica feminista americana e inglesa. Desde a muito respeitada autora Laura Mulvey que revolucionou a forma como a mulher é vista no cinema com as suas análises incisivas, até Ann Kaplan cujos estudos de caso ajudaram a realçar a importância de valorizar a significação atribuída à figura da mulher em cada papel que lhe era conferido. Na verdade, os filmes ditos clássicos são o maior manancial de informação sobre a forma como era considerada a mulher e como deveria ser entendido o seu espaço. Obviamente, ao falar de ‘clássicos’, pensamos de imediato em lugares comuns, na repetição de papéis até à exaustão e na tentativa sub-reptícia de tentar fazer com que tudo permaneça tal como se encontrava, sem alterações de vulto. É claro que tal implicava a manutenção da primazia concedida ao homem enquanto chefe de família e organizador da sociedade. É ele que tem liberdade para namoriscar com várias raparigas, porque ao homem “nada lhe fica mal” (palavras da Sr.^a Joana para Daniel, em *As Pupilas do Senhor Reitor*), é ele que procura a esposa adequada (ou seja, que será uma boa mulher, mãe e dona de casa) e não o contrário (às mulheres está-lhe vedada a liberdade de se dirigirem amorosamente aos homens) e, finalmente, é também ele que dita as regras em casa, protege a família e encaminha o futuro dos filhos a seu bel-prazer. Contudo, algumas destas regras foram quebradas graças à única arma à disposição da mulher, a dissimulação. Se não lhe era permitida a exposição pública dos seus sentimentos e opiniões, não havia outra solução que não a procura de caminhos pouco evidentes para atingir os seus intentos.

Apesar de a mulher ter sido ensinada a ser recatada, obediente e solícita, nada a impedia de, com os seus dotes naturais, orientar o seu futuro, se tal estivesse ao seu alcance. Mas exemplos de todas as atitudes possíveis são encontrados nas obras que abordámos ao longo deste trabalho. É evidente que o estado final de uma mulher deveria ser o de casada ou, devido a consequências trágicas, viúva. Por essa razão, e tendo em conta que este é um dado adquirido e indiscutível, tornava-se essencial

proceder à demonstração dos modelos que deveriam adoptar enquanto futuras mães de família. E assim se verificou: as mulheres solteiras são as verdadeiras destinatárias das recomendações e avisos presentes nos livros, nos guiões e nos filmes que analisámos. Eles estão repletos de exemplos práticos acerca de comportamentos certos, recomendados, aceitáveis e condenáveis ou condenados. Há uma mulher para cada exemplo. O produto que se espera advém de um processo que se expõe – através da adaptação de obras de sucesso assinalável entre o público português, foi possível apresentar narrativas filmicas que também granjeassem de tal sucesso, ao mesmo tempo que educavam a assistência.

Como, o quê e porquê dos modelos de mulher e mulheres? Numa época em que se procurava estilizar uma população e moldá-la de acordo com os preceitos e conveniências de quem estava no poder, os filmes eram meios privilegiados e, por isso, encarregados da sua transmissão. Assim, as receptoras das mensagens a elas dirigidas entendiam a vida e as peripécias das protagonistas e de quem as rodeia como passíveis de acontecerem também na sua própria realidade. Por conseguinte, deparavam-se com as seguintes alternativas: esposa e mãe ou um outro papel dependente de um elemento masculino. De qualquer das formas, a realização das mulheres passaria sempre pela sua ligação com os homens. Se solteira, a rapariga estaria sob a alçada do pai ou outro cuja função se assemelhasse.⁹⁵ Se casada, a mulher dependeria das decisões de seu esposo, mas dedicaria-se a ele, ao lar e aos filhos.⁹⁶ Se viúva, o mais adequado seria devotar-se aos filhos e/ou netos, caso existissem, ou a uma vida regrada e religiosamente preenchida.⁹⁷ Se ficasse solteira (o que era, de alguma forma, uma excepção, visto que o natural seria o casamento), a mulher deveria preencher a sua vida de forma socialmente livre de críticas e se possível ligar-se às tarefas femininas a favor de um homem.⁹⁸

Estas eram as vias consideradas certas para seguir durante a sua vida de mulher em sociedade. Mas, caso se desviassem destes caminhos, apresentavam-se exemplos correctivos pela negatividade das acções das personagens femininas. Deste modo, elas tomariam atitudes contrárias ao que vinham tentando, mas que se apresentam como as

⁹⁵ São os casos de Berta, Madalena e Teresa no primeiro exemplo e de Margarida, Clara e Rosa (no filme) no segundo.

⁹⁶ Como Luísa, por exemplo.

⁹⁷ Ana do Vedor, a avó de Rosa (no livro) e D. Vitória.

⁹⁸ D. Doroteia, a tia de Henrique de Souselas, e D. Joana, a criada de João Semana.

únicas disponíveis e aconselháveis. As receptoras destes exemplos poderiam adaptar a sua própria conduta ao que estavam presenciando e ponderar acerca da validade das suas acções e opiniões. E com quê é que elas se deparavam?

A escolha é variada mas afunilada para o mesmo fim. A espectadora de *As Pupilas do Senhor Reitor* entende que ser recatada, paciente, altruísta e bondosa só acarreta bons dividendos: Margarida casa com o homem com que sempre sonhou e mantém a forte amizade que a liga a sua irmã. Por outro lado, Clara personifica o que poderia acontecer se a boa rapariga esquecesse os seus deveres e cedesse aos impulsos do coração, ou seja, desequilibrar a união familiar na sua casa e na do seu noivo ao aceitar as propostas amorosas daquele que seria seu cunhado. Este desvio apenas serve para lhe lembrar (e a quem assiste) que as paixões poderão ser traiçoeiras e que implicam a inversão da ordem pré-estabelecida. Embora estas duas personagens tenham conhecido três actualizações diferentes (no livro, no guião e no filme), a mensagem é semelhante. O projecto dinisiano e a sua transposição para a tela estão mais de acordo um com o outro do que o guião cinematográfico que os medeia. Os estereótipos oitocentistas encontram eco na versão novecentista, porque o elemento intermédio pretendia uma Margarida mais chorosa, taciturna e dada a lamentações, mesmo que não expressas verbalmente, e uma Clara sensual, provocadora e transgressora. O extremo contraste entre estes dois tipos seria impraticável, não servindo por completo o propósito educativo subjacente ao esquema social que produziu o texto filmico.

Os Fidalgos da Casa Mourisca mostram-nos Berta e Gabriela. A primeira é submissa, prestável e consciente do seu lugar na família e na sociedade e, por esta razão, não supõe estar ao nível de Jorge, o fidalgo. O facto de estar carregada de qualidades permite-lhe a conquista do lugar ao lado de quem ama e o acesso a uma linhagem que, à partida, lhe estava interdita. A segunda prima por ser independente, mas na medida certa, pois ela procura ligar-se pelo casamento a alguém que lhe convenha e que eventualmente poderá amar. As suas opiniões são bem acolhidas, ela é respeitada e toma como sua tarefa organizar uma casa que não tem uma habitante feminina que possa dar um rumo mais feliz e radioso onde só existia tristeza e soturnidade. As versões literária e filmica diferem no contexto histórico, visto que a segunda foi adaptada para a época em que as filmagens tiveram lugar. Contudo, a dócil Berta e a determinada Gabriela estão ambas presentes, sem que o guião procurasse ampliar a diferença entre os dois relatos.

Madalena e Cristina são as mulheres que *A Morgadinha dos Canaviais* nos traz. A afilhada da morgada sabe o que quer e procura consegui-lo de acordo com as regras de que dispõe e ainda clarifica os lugares que determinadas personagens devem ocupar e o que podem fazer para o conseguir. Cristina só obtém o que pretende ao embrenhar-se em tarefas estritamente femininas e que lhe conferem autoridade e validade no seu meio para então depois se afirmar. A versão filmica de Madalena cede aos estereótipos femininos e apaga a personalidade forte que Júlio Dinis imprimiu a esta personagem. Cristina não sofre alterações de maior, pois ela encaixa-se no esquema que rege a postura feminina. O guião não fornece pistas suficientes sobre as duas, pois as indicações são escassas.

Ao ver *Amor de Perdição*, as espectadoras cuidam que a desobediência à figura paternal poderá implicar desfechos trágicos, mesmo que em nome do amor. De igual forma, assumir como obsessivo o afecto que se tem por outrem (e para cúmulo não correspondido) leva à sua anulação e a entrega a causas totalmente perdidas e, por isso, desnecessariamente empreendidas (a correspondência entre o livro e o filme é amplamente sabida, auxiliada por um guião exaustivo em indicações e propostas). Por outro lado, a protagonista de *A Rosa do Adro* ensina a não ceder aos ímpetos do coração apaixonado, pois daí poderão advir consequências graves cujo desenlace não corresponderá ao desejado. O livro sofre uma adaptação bastante significativa, desde o contexto histórico que rodeia a história, passando pela personalidade de Rosa (deixa de ser lamuriosa em excesso para se dedicar a lamentações ocasionais e tomar uma postura triste e de arrependimento), até ao facto de a protagonista se encontrar a cargo do padre e não da avó (personagem que deixa por completo de existir). Apesar de tudo, a mensagem é consistente.

Depois de acederem a tais modelos de conduta, positivos ou negativos, as mulheres presentes na assistência meditam e ponderam de forma diferente sobre o que fazem e o que deveriam fazer e o objectivo da exposição daqueles é conseguido: a manutenção de uma estrutura social coesa, à partida intransponível e honradamente cumprida, onde todas efectuam os seus papéis e estão satisfeitas por fazê-lo, não pensando, como é óbvio, questioná-los porque os supõem naturalmente atribuídos e, como tal, deverão ser aceites.

O contexto histórico que cerca a exibição dos filmes citados não permitiu a fuga aos modelos instituídos e, como tal, aceites. A postura das personagens é recatada, não havendo lugar para comportamentos indecorosos, apenas a sua sugestão. Entendemos,



desta forma, que os esquemas oitocentistas previstos pelos escritos de Júlio Dinis, Camilo Castelo Branco e Manuel Rodrigues se adaptavam perfeitamente ao que seria de esperar do público feminino dos filmes novecentistas. Os estereótipos que serviram as leitoras e que eram tanto do agrado popular encontraram uma continuação nas imagens proporcionadas por um regime controlador e foram entendidas enquanto conjuntos de regras aplicáveis à massa das espectadoras.

A construção do sujeito na ideologia dominante passou, assim, pela criação de um microcosmo em cada película: as instituições de autoridade são as mesmas (família, religião, homem), os comportamentos aceitáveis correspondem a uma lista interiorizada pelos elementos femininos (submissão, obediência, abnegação, altruísmo) e as atitudes proibidas são acompanhadas de uma reprovação evidente por toda a comunidade (sensualidade, independência, demonstração clara dos seus sentimentos amorosos ou a comunicação dos mesmos ao homem amado, controlo do seu corpo e da sua sexualidade). O corpo feminino nas imagens novecentistas (anos 30 e 40) é visto num conjunto do qual não é destacado, os planos não individualizam a mulher e quando surgem pormenorizações, a tendência é para expor as fragilidades (choro, medo, acanhamento, timidez).

O domínio patriarcal é visível na forma como as mulheres dependem dos elementos masculinos e na disposição das personagens em cena, cujo destaque recai nos homens. Para elas resta uma educação suficiente para construir um lar em torno do marido com a passividade e obediência que delas se espera.

A presença da mulher advém, pois, deste processo complexo e não pode ser encarada apenas como um produto fortuito. As imagens das diferentes *mulheres* resultam num guião para a construção da *mulher* portuguesa.

BIBLIOGRAFIA

Filmografia

▪ ***Filmes:***

- Barros, Leitão de, *As Pupilas do Senhor Reitor*. Tóbis Portuguesa, 1935.
- Bonucci, Caetano, *A Morgadinha dos Canaviais*. Cinelândia, 1949.
- Duarte, Arthur, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Continental Filmes, 1938.
- Garcia, Chianca de, *A Rosa do Adro*. Continental Filmes, 1938.
- Ribeiro, António Lopes, *Amor de Perdição*. Tóbis Portuguesa, 1943.

▪ ***Guiões:***

- Bonucci, Caetano, Rui Couto e Joaquim Macedo (planificação), *A Morgadinha dos Canaviais* (exemplar visado pela censura em 09.03.1948).
- Canto, Jorge Brum do (planificação), *As Pupilas do Senhor Reitor* (s/d).
- Otomar, Eduardo e Arthur Duarte (planificação), *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (exemplar visado pela censura em 02.03.1938).
- *Amor de Perdição*, planificação não identificada (exemplar visado pela censura, s/d).

(Não foi encontrado qualquer exemplar relativo ao filme A Rosa do Adro.)

Bibliografia activa

CASTELO BRANCO

1993 Camilo, *Amor de Perdição*. 4ª ed. Lisboa: Editora Ulisseia.

DINIS

1994 Júlio, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Lisboa: Editora Ulisseia.

2003a Júlio, *A Morgadinha dos Canaviais*. Porto: Porto Editora.

2003b Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor*. Porto: Porto Editora.

RODRIGUES

Manuel M., *A Rosa do Adro*. Porto: Porto Editora. s/d.

Bibliografia passiva

AA. VV.

1996 AA. VV., *100 Anos de Cinema em Portugal. 18 de Junho de 1896 – 18 de Junho de 1996*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

AA. VV.

2001 AA. VV., *A Mulher na História. Actas dos Colóquios sobre a Temática da Mulher – 1999/2000*. Câmara Municipal da Moita.

AMENGUAL

1997 Barthélemy, *Du Réalisme au Cinéma*. Paris: Nathan.

ANDREW

1976 J. Dudley, *The Major Film Theories. An Introduction*. London: Oxford University Press.

AUMONT

2001 Jacques e Maichel Marie, *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. São Paulo: Papirus Editora.

2002a Jacques, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *A Estética do Filme* [1995]. 2ª ed. São Paulo: Papirus Editora.

2002b Jacques, *A Imagem* [1993]. 7ª ed. São Paulo: Papirus Editora.

BRANIGAN

2001 Edward, *Narrative Comprehension and Film* [1992]. London & New York: Routledge.

BUESCU

1990 Helena Carvalhão, *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*. Lisboa: Caminho.

1995 Helena Carvalhão, *A Lua, A Literatura e o Mundo*. Lisboa: Edições Cosmos.

1997 Helena Carvalhão, “Júlio Dinis”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Vol.2. Lisboa: Verbo. pp. 155-160.

BUTLER

1999 Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York, London: Routledge.

CARMONA

1996 Ramón, *Como se Comenta Un Texto Fílmico*. Madrid: Cátedra.

CARSON

1994 Diane, Linda Dittmar, Janice R. Welsch (eds.), *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. Minneapolis e London: University of Minnesota Press.

CASETTI

1996 Francesco, *El Film y Su Espectador* [1986]. 2ª ed. Madrid: Catedra.

1999 Francesco, *Les Théories du Cinéma Depuis 1945*. Paris: Éditions Nathan.

CASTRO

1995a Aníbal Pinto de, *Narrador, Tempo e Leitor na Novela Camiliana*. Braga: Centro de Estudos Camilianos.

1995b Aníbal Pinto de, “Amor de Perdição”, in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Vol.1. Lisboa: Verbo. pp. 227-231.

CASTRO

2001 Zília Osório de, “Faces de Eva. Estudos sobre a mulher. História de um projecto”, in *A Mulher na História. Actas dos Colóquios sobre a Temática da Mulher – 1999/2000*. Câmara Municipal da Moita. pp. 227-237.

CHOW

1998 Rey, “Film and Cultural Identity”, in John Hill e Pamela Church Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford, New York: Oxford University Press. pp. 169-175.

CLERC

1993 Jeanne-Marie, *Littérature et Cinéma*. Paris: Editions Nathan.

CLOVER

1993 Carol J., *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton e New Jersey: Princeton University Press.

COELHO

1996 Jacinto do Prado, “O ‘monólogo interior’ em Júlio Dinis” e “O Amor de Perdição, romance do pundonor?” in *A Letra e o Leitor*. 3ª Ed. Porto: Lello & Irmão – Editores. pp. 157-172; pp. 127-131.

2001 Jacinto do Prado, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. 3ª ed. Lisboa: IN-CM.

COOK

1988a Pam, "Approaching the Work of Dorothy Arzner", in Constance Penley (ed.), *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge. pp. 46-56.

1988b Pam e Claire Johnston, "The Place of Woman in the Cinema of Raoul Walsh", in Constance Penley (ed.), *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge. pp. 25-35.

COWIE

2000 Elizabeth, "Woman as Sign", in E. Ann Kaplan (ed.), *Feminism and Film*. Oxford e New York: Oxford University Press. pp. 48-65.

DOANE

2002 Mary Ann, "The 'Woman's Film': Possession and Address", in Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film [1987]*. London: British Film Institute. pp. 283-298.

EAGLETON

1996 Mary (ed.), *Feminist Literary Theory – A Reader*. Oxford: Blackwell Publishers.

ERENS

1979 Patricia (ed.), *Sexual Stratagems. The World of Women in Film*. New York: Horizon Press.

1990 Patricia (ed.), *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.

FARIA

2001 António, *A Produção Cinematográfica como Expressão da Cultura Portuguesa (1924-1949)*. Dissertação de doutoramento. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Estudos Portugueses.

GAUDREAU

1999 André, *Du Littéraire au Filmique. Système du récit*. Paris: Éditions Nota Bene.

GLEDHILL

2002a Christine (ed.), *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film [1987]*. London: British Film Institute.

2002b Christine, “The Melodramatic Field: An Investigation”, in Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman’s Film* [1987]. London: British Film Institute. pp. 5-39.

GORJÃO

2002 Vanda, *Mulheres em Tempos Sombrios. Oposição Feminina ao Estado Novo*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais – ICSUL.

GRANJA

2001 Paulo Jorge, “A Comédia à Portuguesa, ou a Máquina de Sonhos a Preto e Branco do Estado Novo”, in Luís Reis Torgal (coord.), *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates. pp. 194-233.

GRIPSRUD

1998 Jostein, “Film audiences”, in John Hill e Pamela Church Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford, New York: Oxford University Press. pp. 202-211.

HASKELL

1987 Molly, *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies* (2nd ed.) [1973]. Chicago e London: The University of Chicago Press.

HAYWARD

1997 Susan, *Key Concepts in Cinema Studies* [1996]. London, New York: Routledge.

HEINICH

1998 Nathalie, *Estados da Mulher. A Identidade Feminina na Ficção Ocidental*. Lisboa: Editorial Estampa.

HILL

1998 John e Pamela Church Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford, New York: Oxford University Press.

JOHNSTON

2000 Claire, “Women’s Cinema as Counter-Cinema”, in E. Ann Kaplan (ed.), *Feminism and Film*. Oxford e New York: Oxford University Press. pp. 22-33.

JORGE

2001/2002 Carlos Jorge Figueiredo, “A emergência de alguns conceitos da teoria da literatura (e do cinema) nas reflexões dos cineastas”, in *Ariane, Revue d’études littéraires françaises*, n.º17. Lisboa.

2003/5 Carlos Jorge Figueiredo, “O Horizonte Mítico do Western em *Shane* de Shaefer e Stevens”, in *Ariane, Revue d'études littéraires françaises*, n.º 18/19/20. Lisboa.

KAPLAN

1990 E. Ann, “The Case of the Missing Mother. Maternal Issues in Vidor’s *Stella Dallas*”, in Patricia Erens (ed.), *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press. pp. 126-136.

2000 E. Ann (ed.), *Feminism and Film*. Oxford e New York: Oxford University Press.

2002 E. Ann, “Mothering, Feminism and Representation: The Maternal in Melodrama and the Woman’s Film, 1910-40”, in Christine Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman’s Film* [1987]. London: British Film Institute. pp. 113-137.

KOLODNY

1996 Annette, “ ‘Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism’ – Feminist Studies”, in Mary Eagleton (ed.), *Feminist Literary Theory – A Reader*. Oxford: Blackwell Publishers. pp. 250-254.

KUHN

1994 Annette, *Women’s Pictures. Feminism and Cinema* (2nd ed.) [1982]. London e New York: Verso.

LAURETIS

1984 Teresa de, *Alice Doesn’t. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

LEBEL

1975 Jean-Patrick, *Cinema e Ideologia*. Lisboa: Editorial Estampa.

LEPECKI

1979 Maria Lúcia, *Romantismo e Realismo na Obra de Júlio Dinis*. “Biblioteca Breve”. Amadora: ICLP.

LIMA

2001 Isabel Pires de, “Júlio Dinis e a antecipação do romance realista”, in Carlos Reis (dir.), *História da Literatura Portuguesa. O Realismo e o Naturalismo*. Lisboa: Publicações Alfa. pp. 105-126.

LOPES

1984 Óscar, “Concepção de Vida na Ficção de Camilo” in *Álbum de Família. Ensaios Sobre Autores Portugueses do Século XIX*. Lisboa: Editorial Caminho. pp. 53-67.

LOSEY

1969 Joseph, Marcel Martin, Guido Aristarco, Neville Hunnings, *Censura e Cinema*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

LOTMAN

1978 Yuri, *Estética e Semiótica do Cinema* [1973]. Lisboa: Editorial Estampa.

MARCHON

1980 Maria Livia de Araújo, *A Arte de Contar em Júlio Dinis. Alguns Aspectos da sua Técnica Narrativa*. Coimbra: Almedina.

MATOS-CRUZ

1989 José de, *Prontuário do Cinema Português 1896-1989*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

MCGEE

1997 Patrick, *Cinema, Theory and Political Responsibility in Contemporary Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

MONACO

2000 James, *How To Read a Film*. New York & Oxford: Oxford University Press.

MONTEIRO

1990 Maria da Assunção Morais, *Romantismo e Realismo no Amor de Perdição*. Vila Real: UTAD.

MORIN

1997 Edgar, *O Cinema ou o Homem Imaginário* [1956]. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

MORRISSETTE

1985 Bruce, *Novel and Film. Essays in Two Genres*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

MULVEY

1988 Laura, “Visual Pleasure and Narrative Cinema” [1975], in Constance Penley (ed.), *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge. pp. 57-68.

1995 Laura, "The Myth of Pandora – A Psychoanalytical Approach" [1992], in Laura Pietropaolo e Ada Testaferri (eds.), *Feminisms in the Cinema*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press. pp. 3-19.

NAVARRO

2001 Ana Rita Padeira, "Da Personagem Literária à Personagem Fílmica: *As Pupilas do Senhor Reitor* – Um Estudo de Caso" in *Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. Évora: APLC (www.evora.net/abalca/comparada). pp. 1-13.

NELMES

1996 Jill (ed.), *An Introduction to Film Studies*. London & New York: Routledge.

OLIVEIRA

2003 Anabela Dinis Branco de, *Romance Português e Polifonia(s) – Estudos de narratologia e de cinematografia (1970-1990)*. Vila Real: UTAD.

PAULO

1994 Heloísa, *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil. O SPN/SNI e o DIP*. Coimbra: Minerva.

PEÑA-ARDID

1996 Carmen, *Literatura y Cine. Aproximación Comparativa*. 2ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra.

PENLEY

1988a Constance (ed.), *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge.

1988b Constance, "The Lady Doesn't Vanish: Feminism and Film Theory", in Constance Penley (ed.), *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge. pp. 1-24.

PIETROPAOLO

1995 Laura e Ada Testaferri (eds.), *Feminisms in the Cinema*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.

PIMENTEL

2001 Irene Flunser, *História das Organizações Femininas do Estado Novo*. Lisboa: Temas e Debates.

PINA

1986 Luís de, *História do Cinema Português*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

RÉGIO

1980 José, “Camilo, Romancista Português” in *Ensaios de Interpretação Crítica* [1964]. 2ª ed. Porto: Brasília Editora. pp. 71-165.

REIS

1993 Carlos e Maria da Natividade Pires, “Camilo Castelo Branco e o Romantismo Português”, in *História Crítica da Literatura Portuguesa. o Romantismo*. Vol. V. Lisboa: Editorial Verbo. pp. 185-241.

2001 Carlos (dir.), *História da Literatura Portuguesa. O Realismo e o Naturalismo*. Lisboa: Publicações Alfa.

RIBEIRO

1994 Maria Aparecida, “Camilo e Júlio Dinis: Adesões por Acaso”, in *História Crítica da Literatura Portuguesa. Realismo e Naturalismo*. Vol. VI. Lisboa: Editorial Verbo. pp. 139-178.

RIBEIRO

1990 Marina de Almeida, *O Simbolismo da Casa em Júlio Dinis*. Lisboa: Difel.

RIBEIRO

1983 M. Félix, *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português. 1896-1949*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

RICHARDSON

1973 Robert, *Literature and Film* [1996]. Bloomington & London: Indiana University Press.

ROSAS

1998 Fernando, *História de Portugal – O Estado Novo (1926-1974)*. Vol. 7. Dir. de José Mattoso. Lisboa: Editorial Estampa.

ROSEN

1979 Marjorie, “Popcorn Venus or How the Movies Have Made Women Smaller Than Life” [1974], in Patricia Erens (ed.), *Sexual Stratagems. The World of Women in Film*. New York: Horizon Press. pp. 19-30.

SANTOS

2001 Maria Eduarda, “Camilo Castelo Branco: do Romantismo ao Realismo”, in Carlos Reis (dir.), *História da Literatura Portuguesa. O Realismo e o Naturalismo*. Lisboa: Publicações Alfa. pp. 211-252.

SARAIVA

1995 António José, “Júlio Dinis” in *Para a História da Cultura em Portugal. Vol. II* [1961]. 7ª ed. Lisboa: Gradiva. pp. 47-73.

2000 António José e Óscar Lopes, “Júlio Dinis” e “Camilo Castelo Branco”, in *História da Literatura Portuguesa*. 17ª ed. Porto: Porto Editora. pp. 769-773; 777-792.

SÉRGIO

1974 António, “Sobre o *Amor de Perdição*” in *Ensaio VII*. Lisboa: Clássicos Sá da Costa. pp. 94-99.

SHOWALTER

1985a Elaine (ed.), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*. New York: Pantheon Books.

1985b Elaine, “Toward a Feminist Poetics”, in Elaine Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*. New York: Pantheon Books. pp. 125-143.

SIMÕES

1983 João Gaspar, *Crítica V. Críticos e Ensaístas Contemporâneos (1942-1979)*. Maia: IN-CM.

SOUSA

2001 Sérgio Paulo Guimarães de, *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura. A Adaptação Cinematográfica e a Recepção Literária do Cinema*. Braga: Col. Hespérides, Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos.

STAM

1989 Robert, *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.

STERN

1972 Irwin, *Júlio Dinis e o Romance Português (1860-1870)*. Porto: Lello & Irmão – Editores.

SUTER

1988 Jacquelyn, “Feminine Discourse in *Christopher Strong*”, in Constance Penley (ed.), *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge. pp. 89-103.

TORGAL

1996 Luís Reis, *Cinema e Propaganda no Estado Novo. A «Conversão dos Descrentes»*. Separata da Revista de História das Ideias, vol. 18. Coimbra: Faculdade de Letras.

2001 Luís Reis (coord.), *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates.

VANOYE

1992 Francis e Anne Goliot-Lété, *Précis D'Analyse Filmique*. Paris: Nathan.

VIEIRA

2002 Cristina Maria da Costa, *O Universo Feminino N' A Esmeralda Partida de Fernando Campos*. Algés: Difel.

VIVEIROS

2003 Paulo, *A Imagem do Cinema. História, Teoria e Estética*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.

WAGNER

1975 Geoffrey, *The Novel and the Cinema*. New Jersey: Associated University Press.

WALKER

2002 Barbara G., *Dicionário dos Símbolos e Objectos Sagrados da Mulher* [1988]. Lisboa: Planeta Editora.

WHITE

1998 Patricia, "Feminism and Film", in John Hill e Pamela Church Gibson (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford, New York: Oxford University Press. pp. 117-134.

