

## **SEM ROMANTISMO E COM CRÍTICA SOCIAL ATENUADA: JÚLIO DINIS NO CINEMA**

*Rodrigo do Prado Bittencourt<sup>a</sup>*

### RESUMO:

Este artigo compara o livro *Os Fidalgos da Casa Mourisca* com uma de suas mais famosas adaptações, o filme homônimo de Pedro Martins. Percebe-se uma sensível mudança nos aspectos estilísticos e ideológicos da obra, que perde muito de suas características românticas e de crítica social. Analisam-se aqui os mecanismos usados pelo cineasta para realizar esta transformação e os seus objetivos.

PALAVRAS-CHAVE: Júlio Dinis; cinema; narrativa transmidiática.

Recebido em: 22 set. 2016

Aprovado em: 20 mar. 2017

Este artigo busca realizar uma análise comparativa entre o livro *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, de Júlio Dinis, e uma de suas adaptações para o cinema, realizada por um dos grandes nomes da televisão portuguesa, Pedro Martins, em 1963. O intuito aqui é o de analisar como a narrativa do livro é transformada em obra fílmica, buscando perceber as nuances que esta operação acentua e as que arrefece.

Antes de tudo, é preciso tecer um rápido comentário sobre as relações entre este livro e as produções visuais que emergiram da fotografia, a saber: o cinema e a televisão. É curioso perceber o quanto essa obra tem sido insis-

---

<sup>a</sup> Graduado em Ciências Sociais pela USP, mestre em Teoria e História Literária pela UNICAMP, doutorando em Literatura Portuguesa pela Universidade de Coimbra; rodrigopbittencourt@gmail.com.

tentemente adaptada para estes meios de comunicação de massa. Com efeito, após a célebre adaptação realizada pelo diretor francês Georges Pallu, em 1920, outras três se seguiram, o que mostra como o livro, ou ao menos o tema por ele tratado, poderia parecer interessante para o público. Em 1938, Arthur Duarte lança sua versão cinematográfica da obra, com uma alteração significativa, porém: a do tempo da narrativa. Com efeito, embora fiel ao conteúdo da narrativa, a ação se desenrola em 1937, ano das filmagens, e não mais nos anos 60 e 70 do século XIX, como no livro.

Em 1963, como se disse, é lançada a versão de Pedro Martins, com base no roteiro para cinema feito por Alice Ogando, que se especializou na adaptação de folhetins ao rádio, segundo afirmou Rogério Santos, professor associado na Universidade Católica Portuguesa, em seu blog, numa postagem de 18/5/2006. A película traz Fernando Gusmão como D. Luís, Mário Pereira como Jorge e Ivone Moura como Berta, entre outros. Digno de nota é o registro deste filme pela censura. O processo registra o seguinte: “Peça de Júlio Dinis, adaptada para televisão por Alice Ogando” (PORTUGAL, 1963). Não há citação de quem teria adaptado o romance para o teatro ou a revelação de quando e onde esta peça fora encenada, se é que o fora. Pode-se dizer que é possível que isto não passe de um erro, uma vez que o filme tem cenários e uma dinâmica de trabalho espacial que são típicos do teatro. Não se pode descartar, entretanto, a possibilidade que, de fato, se trate de uma adaptação de uma adaptação. O filme traz, logo em seu início, aos 20 segundos, a seguinte informação “de Júlio Diniz adaptado para R.T.P. por Alice Ogando”. Nos créditos finais, não diz nada a respeito. Assim, se a escolha for por confiar no que a obra diz de si mesma, o que nem sempre é aconselhável, o arquivo da censura encontra-se errado. O que, apesar de todas as cautelas que se tem dito, parece mesmo o mais provável.

Do outro lado do Atlântico, em 1972, numa emissora televisiva brasileira situada na cidade de São Paulo, a TV Record, é exibida uma adaptação para telenovela de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, feita por Dulce Santucci. Pode-se dizer que este era um nome de peso para a época, uma vez que ela foi autora da primeira telenovela diária da televisão brasileira, *2-5499 Ocupado* – exibida em 1963 pela TV Excelsior, com Tarcísio Meira e Glória Menezes –, e já contava, em seu currículo, com a autoria de 10 telenovelas, quando se debruçou

sobre o livro de Júlio Dinis. A direção coube a Randal Juliano, alguém também de grande experiência no Rádio e na TV.

Há que se ressaltar que o livro também foi adaptado para o rádio. Em 1978, a Emissora Nacional realizou as gravações dos programas dedicados a reproduzir a obra, com a adaptação de Irene Gomes da Silva. As transmissões eram feitas a partir das 21 horas em todos os dias úteis, sendo reprisadas às 5 e às 14 horas do dia seguinte. Interessante notar a longevidade das adaptações desta obra de Júlio Dinis e que ela tenha sido escolhida para uma versão radiofônica, mesmo depois da popularização da televisão e do cinema e das versões fílmicas do romance. Não se pode esquecer também que outras obras do romancista também foram objeto de adaptação para o cinema, o rádio e a televisão, em Portugal e no Brasil. Pode-se citar, por exemplo, *As Pupilas do Sr. Reitor* e *A Morgadinha dos Canaviais*, cabendo inclusive questionar se não teria sido esse o autor português com maior número de adaptações de suas obras para diversos veículos de comunicação em massa. *As Pupilas do Sr. Reitor* deram origem a uma telenovela brasileira de 1970, da TV Record, que constitui um marco na teledramaturgia do país, um dos maiores exportadores de obras deste gênero no mundo. Isto, talvez, tenha motivado que se tentasse, dois anos depois, na mesma emissora, a adaptação de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, já mencionada.

Deve-se dizer ainda que é de se supor que outras adaptações radiofônicas podem ter sido realizadas, tendo em vista a popularidade da obra de Júlio Dinis. Embora não se encontrem registros, a própria recorrência de versões cinematográficas pode ser indício de que, pelo rádio, o público também se tenha familiarizado com diferentes versões. Isto deve ser verdade, sobretudo para o Brasil, onde as mais tradicionais emissoras de televisão passaram por incêndios nas décadas de 1960 e 1970 (a Globo, a Tupi, a Record e a Excelsior), destruindo-se, assim, arquivos pertinentes tanto às suas atividades televisivas quanto às radiofônicas.

Outra observação ainda: algo que pode ter favorecido enormemente as adaptações para os meios de comunicação de massa foi o fato de existirem também adaptações teatrais que as precederam, as sucederam ou com elas conviveram. Já se veem, em Portugal, apresentações de adaptações teatrais em 1923, “numa adaptação de Carlos Borges para a companhia do ator José Ricardo”, segundo Salvador Santos, (2013, s/p). Como o foco aqui, entretanto, não é uma história das diferentes adaptações, mas a análise comparativa da

última delas destinada ao cinema, a de 1963, e a obra literária em si, é preciso que se vá a isso, dando sequência ao trabalho. Apesar de ser uma obra cinematográfica, os cenários desta versão são de teatro. Isso não faz dela um teatro filmado, porém. A linguagem é claramente cinematográfica e destoa do modelo de filmagem de uma peça teatral que o cinema seguiu em seus primórdios, antes de revoluções técnicas e estéticas que ele viveu; como a que se deu com base na obra de D. W. Griffith nas duas primeiras décadas do século XX. *Discorda-se, portanto, dos termos “teleteatro” ou “peça de teatro”, às vezes usados para designar esta obra.*

Outro ponto que chama a atenção à primeira vista nesta adaptação é a mudança de nome de uma das personagens mais importantes da narrativa: o “frei Januário”, do livro, torna-se aqui o “Dr. Januário”. Mudança extremamente significativa, dentro do assunto que aborda a obra, e que parece justificar-se por razões outras que não as da lógica interna da narrativa. Com efeito, enquanto “frei Januário”, o procurador de D. Luís, está em perfeita sintonia com o quadro que descreve Júlio Dinis, o de uma casa aristocrática ferrenhamente agarrada aos costumes e valores do Antigo Regime e oposta veementemente ao Liberalismo. Assim, ao romance ficava bem, se assim se pode dizer, um representante da Igreja ao amparar e conviver com um fidalgo tão ciente de sua posição de classe. Além disso, o amor pela boa comida e pelo sono imperturbado, que Júlio Dinis lhe atribui, leva o leitor a associá-lo ao estereótipo do mau clérigo, negligente, estúpido e glutão, tão recorrente na literatura ocidental que se pode dizer que chega até a formar um “tipo” que já estaria no horizonte de expectativas do leitor médio.

Assim, a figura de “doutor” não combina com a inépcia que Januário apresenta, no livro, com relação às demandas jurídicas da família, e com que Jorge, ainda que não disponha de estudos para tanto, consegue lidar com mais facilidade, vencendo, inclusive, a principal delas. Ao menos, esta crítica social aos bacharéis parece não se enquadrar no conjunto da obra de Dinis, sendo muito mais próxima do que Eça de Queirós escreveu, anos mais tarde, do que do autor de *As pupilas do Senhor Reitor*, enquanto a crítica ao tradicionalismo provinciano é uma das características mais marcantes de Júlio Dinis.

Ao tirar a figura religiosa de cena, talvez se tenha desejado respeitar certos melindres das pessoas mais religiosas do público e evitar problemas com a re-

pressão do regime de Salazar. Há que se lembrar da forte aliança entre a Igreja e o Estado Salazarista e da necessidade de ter o roteiro aprovado pela censura para se poder realizar o filme. Esta deve ser a explicação mais convincente para a mudança. Afinal, essa alteração não enriquece em nada a narrativa. Ao contrário, tira suas partes mais cômicas e ácidas: o incompetente e glutão, que só pensava em comer e dormir, não se encontra mais na adaptação cinematográfica. Nela, ele é muito mais digno, e é D. Luís que parece mais preocupado com a comida do que todos, chamando o próprio Januário para jantar aos 8 minutos e 50 segundos de filme e depois anunciando com alegria aos filhos que o jantar não tardava a ser servido, aos 14 minutos e 9 segundos. A isso se segue mais um convite de D. Luís aos presentes para a refeição, aos 19 minutos e 11 segundos.

Se a alteração de “frei” para “doutor” se faz sentir logo no princípio da película, quando, ao som da música, são apresentados os atores e as personagens que eles interpretarão, logo se nota outra mais importante. De fato, o livro usa de um narrador onisciente, e o filme prescinde deste recurso, o que, como se verá, acaba por ser responsável por profundas alterações no desenvolvimento do enredo do livro. Há que se chamar a atenção, antes, para outros três significativos detalhes: um na relação entre Jorge e Tomé da Póvoa, outro com relação às personagens secundárias envolvidas na obra, e, por fim, a questão das falas das personagens e de sua fidelidade ao livro. Com relação a Tomé da Póvoa e Jorge, percebe-se uma intensa familiaridade entre eles no livro, e o fazendeiro não chama o fidalgo de Dom Jorge, mas apenas de Jorge. No filme, este tratamento cerimonioso acontece. Aliás, na obra de Júlio Dinis, o único a fazer tal deferência a Jorge, usando o termo “Dom” para com ele lidar, é frei Januário, o que se explica facilmente pelo apego do padre às tradições aristocráticas; mais até do que os próprios fidalgos, como se vê. Este detalhe é importante, pois marca a diferença no modo como Tomé da Póvoa trata o patriarca da Casa Mourisca, deixando evidente o seu título de nobreza ao usar o termo “Dom” e a familiaridade com que trata os filhos deste, usando apenas o termo “Senhor” como vocativo. Se Maurício pouco se relacionará com o lavrador, assim não será com Jorge, e a cerimônia no tratamento que o filme apresenta, aliada ao fato de poucas cenas apresentarem ao espectador Tomé e Jorge juntos, não permite que se tenha ideia da amizade intensa que o livro retrata.

Quanto às personagens secundárias, é interessante notar que o filme não as traz. Ele simplesmente as omite, reduzindo seu elenco apenas às personagens essenciais à trama e não usando de figurantes. Assim, dos três irmãos do Cruzeiro, só vemos dois: o morgado e o doutor. O irmão abade nem sequer é citado, o que corrobora a hipótese de que a transformação de Januário de padre para doutor tenha se dado por receio de ofender os escrúpulos religiosos da audiência e, sobretudo, do Estado. Faz-se notar a ausência de mais personagens, sobretudo, na cena do jantar oferecido em homenagem a Gabriela, na Casa Mourisca. O que no livro é apresentado como uma grande e faustosa reunião de famílias aristocráticas, no filme não passa de um jantar comum, em que se convidaram apenas os dois irmãos do Cruzeiro que aparecem na adaptação. Eles são os únicos de fora. Este detalhe também não é insignificante, pois, ao fazer do jantar em homenagem a Gabriela um acontecimento grandioso, Júlio Dinis aumenta o vexame de D. Luís perante os convidados, a partir da revelação de Jorge acerca das relações comerciais entre a Casa Mourisca e Tomé da Póvoa. Aparecendo aí apenas os do Cruzeiro, a importância da cena diminui. Até porque eles eram desprezados por muitos, graças a seus atos de vilania, e o próprio D. Luís lhes mostrará profundo desdém quando, junto de Maurício, invadem a Casa Mourisca, tentando flagrar Berta em delito.

Outro elemento interessante na redução do elenco é a subtração do jardineiro que lutara junto ao cunhado liberal de D. Luís e que entra em tantos conflitos com frei Januário, sobretudo no início do livro. Ele simplesmente não aparece no filme e tampouco é citado. Uma falta importante, uma vez que, como acusa frei Januário, é dele que procediam as ideias liberais que foram aceitas por Jorge e Maurício e que os colocam em conflito com o pai, tema principal do livro. Afinal, se Jorge comungasse das mesmas ideias do pai, não seria para ele um sacrifício afastar-se de Berta, mas o faria de seu próprio alvitre, e é mesmo D. Luís quem evoca essa hipótese, no fim do romance. Seria a ausência do jardineiro também motivada por assuntos políticos? Parece que aqui o caso é outro: é mesmo a questão do tempo do filme e dos custos da obra. Afinal, entende-se bem a obra sem esta personagem, uma vez que, num ambiente de avanço do Liberalismo, com os jornais a defender as novas ideias, como o livro e o filme mostram, não seria difícil para os jovens filhos de D. Luís adquirirem concepções deste tipo por outros meios que não um veterano liberal.

Quanto às falas do filme, nota-se nelas uma grande fidelidade ao livro, tendo em vista que muitas foram omitidas, o que é até natural, diante do tamanho da obra. O que pode parecer uma qualidade, entretanto, torna-se um defeito, uma vez que as falas, se modificadas, poderiam vir a suprir a falta que faz o narrador onisciente, que não existe no filme, como já se disse. Assim, não se altera o texto em si, no que se refere às falas, mas, com isso, altera-se o enredo do livro, que não pode ser plenamente captado e deslindado sem o recurso ao narrador onisciente ou algo que lhe suprisse a falta. Ora, o livro *Os Fidalgos da Casa Mourisca* é um romance sentimental, típico de sua época. Dinis chega a usar o termo “leitora” (DINIS, 2010, p. 92) ao comentar a narrativa, tendo em vista o horizonte de expectativas de quem lê; artifício também típico do romance romântico de então. Assim, sua obra não pode passar sem divagações a respeito dos sentimentos das personagens e especulações a respeito de suas respectivas personalidades. Sem um acréscimo de cenas ou modificações das falas, percebe-se, na adaptação, a lacuna deixada pela ausência do narrador onisciente. Não que ele seja essencial para o tipo de romance em questão, mas é usado na construção deste romance especificamente, e, para continuar a usar a mesma alegoria, uma obra que tem uma de suas colunas retiradas, sem que nada seja usado para amparar a viga que sobre ela repousava, só pode vir a cair.

Com a transformação do frei em doutor, perde-se não apenas parte importante da crítica social feita pela obra, mas também seu efeito cômico. Afinal, com a caricatura de padre que Júlio Dinis faz por meio da figura de frei Januário, vai se desconstruindo cada vez mais o ideal aristocrático e realista, fato de extrema importância para a obra, sobretudo para a época de lançamento do livro, mas não só. Com esse recurso, o autor se previne de que leitores mais apegados às tradições aristocráticas se rebelem contra o texto. Afinal, a obra não se apresenta como um corolário liberal em franca oposição à aristocracia e ao realismo em si, mas apenas contra a degeneração de aristocracias decadentes e realistas mesquinhos. Ora, tudo isso se perde na adaptação cinematográfica de 1963. Quanto ao tratamento deferente de Tomé da Póvoa para com Jorge, ele afasta as duas personagens e diminui a oposição entre Jorge e seu pai, tratado por Tomé do mesmo modo como o faz com o filho. Assim, se no livro há uma crescente oposição entre Jorge e D. Luís, que gira em torno da questão do trabalho e da relação com Tomé, no filme, o distanciamento entre

pai e filho é menor, e Jorge não perde nada da áurea aristocrática que D. Luís tanto busca conservar. A principal alteração, entretanto, é consequência da ausência do narrador onisciente, sem que nenhuma outra figura ou nenhum outro artifício venha realizar o seu papel. Com isso, tem-se uma obliteração das personagens principais do romance – como se verá – e o desleixo com algumas cenas, que chegam a ser absurdas ou ininteligíveis. É preciso, pois, analisar cada um destes pontos.

### **Obliteração das protagonistas:**

No filme de 1963, o sacrifício de Jorge não é tão grande, e, por isso, ele já não é alguém que mereça tanto a admiração do leitor, ou da “leitora” (vocativo escolhido pelo autor para dirigir-se a seu público). Se, na obra escrita, o narrador revela os pensamentos do filho mais velho da Casa Mourisca e o sofrimento que ele impinge a si, com o intuito de cumprir seus deveres familiares e aristocráticos, na obra cinematográfica, tudo muda. Com efeito, nela só é revelado o amor de Jorge por Berta no momento em que ela fica a sós com ele, após Jorge ter feito o pedido de casamento em nome de Clemente. Até então, nada se sabia deste amor do fidalgo, e sua revelação acaba por ferir a verossimilhança da obra, uma vez que não pode o sentimento ter surgido do nada, e trata-se de um “detalhe” muito importante para ser deixado de lado e só abordado de passagem, no momento em que for possível. Isso se for possível chamar de “detalhe” o elemento principal do enredo, a mola mestra que faz toda a engrenagem funcionar: o amor do fidalgo pela camponesa e o desta por ele.

Se o amor de Berta também só é revelado neste momento, tem-se ao menos, neste caso, indício de que ela não gostava do tratamento que Jorge tinha para com ela. Vê-se isso aos 39 minutos de filme, quando Jorge está em casa de Tomé e conversa com ele e Berta. Não apenas ele é rude com ela, ao usar um tom de voz ríspido para falar da amizade da moça com Maurício, bem como se despede dela e sai, virando-lhe as costas, sem esperar que ela responda.

Jorge viera até ali justamente porque Tomé o chamara para lhe pedir que falasse a Maurício, convencendo-o a evitar a amizade com Berta. No livro, sabe-se já do amor de Jorge pela filha de Tomé da Póvoa e, assim, entende-se a

atitude do fidalgo. No filme, nada explica essa falta de cortesia. E o fim da cena, com Berta despedindo-se tristemente de Jorge, sem que este ouvisse o cumprimento da moça, é certamente uma das cenas de maior destaque no que se refere à interpretação dos atores, isto se não for a melhor cena do filme. Aí, tem-se o indício de que Berta está desgostosa com relação ao tratamento do fidalgo, mas ele não é suficiente para que o espectador conclua que a rapariga sente por ele amor. Afinal, ainda que não o amasse, seria muito natural que não gostasse de ser maltratada, ainda mais diante do pai, que sequer percebe a rispidez do fidalgo. Isso também é curioso: se, no livro, Jorge trata Berta com frieza, é com sutileza que o faz; daí o pai nada perceber. No filme, no entanto, o tom de voz do ator Mário Pereira e sua retirada abrupta mostram um Jorge tão deselegante que suas atitudes rudes dificilmente passariam despercebidas por qualquer um, ainda mais por um pai tão orgulhoso e zeloso para com a filha.

Usa-se aqui o termo “indício” para se referir aos sentimentos de Berta, porque se, na obra escrita, pode contar-se com as divagações da personagem a meditar sobre o motivo de Jorge não a tratar bem, no filme, isso nada permite ao espectador definir com precisão o que ela pensa ou sente. Além disso, no livro, em suas divagações – sondadas e reveladas pelo narrador onisciente –, Berta percebe seu amor pelo fidalgo e, embora tente escondê-lo, sua mãe descobre o segredo. No filme, porém, nem mesmo se vê a mãe da rapariga, que é apenas citada em um momento ou outro.

Com isso, o sacrifício da jovem também perde valor, pois, se é certo que nem mesmo no livro Luísa é uma personagem importante, o fato de a mãe descobrir o sentimento da filha mostra que este era um forte sentimento, difícil de ser escondido porque arrebatador. Ora, este modo de representar o amor não apenas era extremamente caro ao Romantismo como um todo, bem como é evidentemente trabalhado no livro. Afinal, o definhamento de Jorge diante da impossibilidade de viver seu amor pela filha de Tomé da Póvoa é um dos elementos que permite a Vicente descobrir que o fidalgo ama a camponesa, e mais: a possibilidade de que o sacrifício o leve à morte – e de que isso ocorra também com Berta – é essencial para que se feche a trama da obra. Com efeito, esta é uma das razões que levaram D. Luís a mudar de opinião, aceitar e, até mesmo, defender insistentemente o casamento do filho mais velho com Berta.

O arrefecimento das paixões das protagonistas enamoradas, porém, não é a única alteração que se dá na película. Há uma personagem que se mostra importantíssima no livro e perde destaque no filme: trata-se de Beatriz. Há que se ver que, embora morta, a filha querida de D. Luís é muito mais importante para o enredo do livro do que muitos dentre os vivos. Afinal, sem a amizade entre ela e Berta, não se compreende a afeição de D. Luís pela afilhada. Tampouco, sem as divagações do idoso a respeito das semelhanças entre ambas, pouco se pode compreender de sua abertura à moça.

O filme apresenta a figura da falecida por meio de outras personagens que a recordam, como faz o livro, mas não de modo tão intenso quanto o da obra escrita. Nesta, a aceitação de Berta por D. Luís cresce à medida que cresce também sua identificação com Beatriz, a ponto de, no fim da obra, ele desejar ter a camponesa por perto o tempo todo. Não se vê esta gradação no filme. Poder-se-ia argumentar em favor do realizador, dizendo que há pouco tempo na película para tantos detalhes e que o livro é extenso. Este tempo poderia advir, porém, de uma diminuição de cenas que não contribuem tanto para o desenvolvimento da narrativa, como a da presença de Maurício e dos primos do Cruzeiro na casa de Ana do Verdor.

Há que se pensar que Beatriz, na obra literária, é quase um duplo de Berta, ou seja: quase que um papel que esta desempenhe. Ou mesmo poderia ser dito que a camponesa vai se transformando na personificação do espírito de Beatriz, quase que na reencarnação dela, segundo o ponto de vista de D. Luís. Atenuar isto, como o filme faz, é perder parte da dramaticidade do livro e fazer do enredo quase que uma comédia de costumes camponesa. Afinal, sem tanta pompa, dignidade e profundidade – elementos que D. Luís quer fazer presentes em tudo que lhe diz respeito –, não se compreende perfeitamente o modo de pensar e o estilo de vida aristocrático ali retratados.

A filha falecida do fidalgo não é a última personagem a perder vigor na adaptação. Gabriela também tem pouco destaque no filme. Se, no livro, ela é essencial para o desenvolvimento da trama, aqui, não passa de uma coadjuvante. Afinal, que atitude dela tem repercussão de monta naquilo que é apresentado no filme? Nenhuma, pode-se dizer. No livro, é a astúcia de Gabriela, somada à sua arte de persuasão, que será responsável por muitas

transformações em D. Luís. Com efeito, graças a ela D. Luís se reconciliou com seus filhos, após Jorge ter revelado a aliança econômica com Tomé e Maurício ter tentado surpreender Berta em delíto, no quarto que pertencera a Beatriz. Também há que se notar que ela se fez extremamente querida pelo Senhor da Casa Mourisca ao cuidar dele em sua doença, causada pela tristeza e desgosto em razão das ações dos filhos. No filme, isto nem sequer é mencionado, o que, como se disse, faz perder a dramaticidade da vida e dos atos de D. Luís, fazendo com que tudo passe a ser mais vulgar e corriqueiro. Isto não apenas atenua o elemento de oposição aristocrática aos tempos de domínio burguês, mas também faz com que Berta perca importância. Afinal, sem Gabriela, que partiu para Lisboa, só a filha de Tomé da Póvoa é capaz de entreter-se com o velho fidalgo, que já não aceita mais nem mesmo a companhia do antigo procurador, frei Januário, e que tem os filhos distantes: Maurício parte para Lisboa, e Jorge volta a morar na Casa Mourisca. Assim, se os cuidados de Gabriela passam a ser mesmo inexistentes, para o filme, a necessidade que D. Luís tem da presença de Berta passa a não se justificar. Ela não pode suceder a Gabriela nos cuidados com o ancião, se esses cuidados nunca existiram.

Além do mais, no livro, Gabriela premedita o casamento com Maurício e atua de modo a tentar convencer Jorge a não sacrificar seu amor. Assim, ela é responsável por mudanças significativas na trama da obra, e não por acaso, mas de caso pensado. Não se vê esta astúcia no filme. Neste, a personagem só tem importância enquanto anfitriã de D. Luís, após ele se retirar da Casa Mourisca. Ao menos, é assim até o final, quando conversa com D. Luís sobre o amor de Berta e Jorge, mostrando-se a favor da concretização do casamento. Ora, pensando no D. Luís que é apresentado no livro, seria mesmo inconcebível vê-lo a escutar alguém se intrometendo em assunto tão íntimo e particular de sua família, e ainda mais de modo a defender ideias contrárias às dele. Se Gabriela pôde fazê-lo, na obra escrita, no entanto, isso se dá porque ela soube ganhar a confiança e o afeto do velho fidalgo ao cuidar dele em sua doença. No filme, isso não aparece, e D. Luís, portanto, parece ser muito mais acessível e amigável do que o retrato que Júlio Dinis pintou.

## O desleixo de algumas cenas

Embora o termo “desleixo” seja um tanto quanto forte, parece que é o ideal para classificar o que se vê em algumas partes do filme, notadamente em duas. A primeira a se notar, e talvez a mais gritante, é a que retrata a chegada de Berta na casa de Gabriela, onde cuidará de D. Luís, que enfermo se encontra. Depois que Berta é deixada lá por Tomé da Póvoa, Maurício se aproxima para despedir-se do pai e ir para Lisboa. “Mas como?”, pode perguntar o espectador ao ver tal cena; por que partiria ele, sem motivo aparente? E ainda é pertinente o seguinte questionamento: “Se o pai não havia lhe dito que se envergonhava de tê-lo como filho, por que parecem estar de bem um com o outro?”.

No livro, as falas das personagens correspondem às ações que empreendem e nenhuma fala fica solta no ar, a não ser depois de uma longa apresentação das inconstâncias da personagem, como é o caso de Maurício. No filme, porém, D. Luís rompe com Maurício e depois dele se despede de modo carinhoso. Sim, porque aquilo que no livro foi apresentado como um ressentimento mal aplacado e uma última reprimenda ao filho, no filme parece um ato de afeto. Além disso, Jorge havia sofrido semelhante, ou mesmo pior, anátema e só se reconcilia com o pai para pedir-lhe para se ausentar, e isso depois do sutil, mas eficaz, esforço de Gabriela. No filme, todavia, ele não aparece para pedir permissão para se ausentar. Ele simplesmente some! Ninguém sabe o que se deu com o filho do fidalgo, e em nenhum momento é revelado que ele está na Casa Mourisca (mais uma diferença em relação ao livro que atenua o efeito da paixão sacrificada sobre Jorge). Assim, não pode ser no mínimo absurdo que D. Luís termine a cena dizendo a Berta que eles estão sós, e que a rapariga responda dizendo que os dois jovens voltarão bem? Para piorar, na sua despedida, D. Luís alerta a Maurício que o proceder de Jorge deve ser digno da fidalguia, como se o filho mais novo estivesse indo ao encontro do irmão mais velho e pudesse transmitir-lhe o recado. Vê-se tudo isso aos 67 minutos de filme.

Outras cenas que causam certo incômodo ao espectador – e aqui se tem o segundo ponto – são as cenas do definhamento de D. Luís e de sua doença, em casa de Gabriela. Isto porque, ao contrário do livro, não se vê em momento nenhum o fidalgo doente, deitado em sua cama, sem querer visitas senão da menina Berta. Ora, tem-se, por uma questão de verossimilhança, que a

doença deve ser representada de modo diferente da saúde. O livro faz isso com cuidado aos mínimos detalhes, dizendo como Gabriela, e depois Berta, velaram pelo enfermo com zelo e afeto. No filme, D. Luís fica doente sem que nada se altere em sua indumentária, em seu comportamento, em seu tom de voz, etc. Não se vê nada que o diferencie do início da narrativa, senão algumas tosses lá quase ao acabar a película, que constituem a única demonstração de uma doença que, no livro, foi longa e sofrida. Tem-se até a impressão de que querem convencer o fidalgo de que ele está doente, sem que este seja de fato.

Por fim, há que se analisar o diálogo entre Vicente e sua mãe sobre a decisão deste em não mais se casar com a filha de Tomé da Póvoa. Ana do Verdor surpreende-se com a resolução do filho e pergunta o porquê de decisão tão inusitada. O ex-regedor conta-lhe que Berta havia dito que se casaria com ele, mas que não lhe prometia amor, pois a outro amava. A mãe, então, pergunta-lhe quem é o homem amado, e Vicente revela que se trata de Jorge, e que o amor da camponesa é correspondido. Ana do Verdor, então, lhe pergunta como chegou ao conhecimento disto. No livro, isto se dá por meio da reflexão de Vicente numa noite de insônia, após ter conversado com Berta. Ele se recorda das duas conversas que teve com Jorge a respeito de seu casamento com a moça e de como o fidalgo ficara perturbado com o assunto. No filme, porém, esses elementos não aparecem, e Vicente responde à pergunta da mãe tão somente com um gesto intempestivo, de desgosto, como quem não deseja mais falar no assunto ou entrar em detalhes.

O problema é que o espectador fica sem entender como Vicente chegou a perceber isso, perdendo o enredo em verossimilhança e coerência. Assim, o espectador que não leu o romance pode acabar por ter uma má imagem do livro de Júlio Dinis, atribuindo à obra características que ela não tem.

## **Do filme e do livro vistos como conjunto**

Após analisar isoladamente os elementos mais marcantes na caracterização do filme de 1963 e do livro, é preciso analisar o arranjo desses elementos nestas obras, para que se possa ter uma visão mais clara de como cada uma é em seu conjunto. Ou seja, apenas destrinchar os elementos do filme não permite que se tenha uma visão de como ele é, pois o conjunto não é a simples

justaposição de seus elementos, mas o efeito que causa depende de como estes são arranjados e da presença ou não de harmonia entre eles. O mesmo vale para o livro, naturalmente. Muito já se fez disto, anteriormente, mas é bom que se explicitem melhor e se organizem estas afirmações.

Em primeiro lugar, a ausência de narrador onisciente faz com que a película cinematográfica perca as reflexões e análises psicológicas feitas por ele; o que torna a obra mais “leve”, por assim dizer. Este aspecto pode até agradar os espectadores menos afeitos aos arroubos românticos, e é de se imaginar que o público cinematográfico seja mais crítico com relação a eles. É mesmo bem provável que Alice Ogando e Pedro Martins tenham pensado nisso ao atuarem na adaptação e na realização do filme, respectivamente. Com efeito, no filme, não há a profusão de lágrimas que se vê no livro. Até porque, mesmo que alguém mencione que está a chorar ou que vê alguém a fazê-lo, não se percebem lágrimas. Estranho fenômeno cinematográfico este que faz com que se chore sem lágrimas, mas há que se notar que mesmo ele tem seu lado positivo, se é permitido, aqui, um pouco de ironia.

Se o filme é menos dramático, no entanto, ele não é por isso mais racional e crítico. Afinal, como já se disse, perdem-se nele elementos de crítica ao clero e mesmo de análise da oposição social entre aristocratas e burgueses. Assim, obliteram-se elementos que são típicos da segunda metade do século XIX. Sem o peso da dramaticidade das ações aristocráticas, a questão do dinheiro acaba por falar mais alto, e parece que o ressentimento de D. Luís em relação a Tomé da Póvoa se dá apenas por questões financeiras, sumindo de cena a angústia do velho frente aos valores que acredita e ao desvanecimento do mundo que conheceu e em que viveu seus momentos de maior felicidade – quando obtinha ainda respeito por sua condição de aristocrata e tinha consigo a mulher e a filha. Pode-se dizer que o filme atenua o livro, e, se Eça de Queirós, que foi tão duro com os livros de Dinis, tivesse visto este filme, seria de se esperar uma crítica extremamente mordaz, mas sempre fina e requintada, como era próprio do autor de *O crime do padre Amaro*. Na ocasião da morte de Júlio Dinis, Eça escreveu-lhe um epitáfio nada elogioso. Com efeito, disse ele sobre este autor: “Júlio Dinis viveu de leve, escreveu de leve, morreu de leve” (QUEIRÓS, 1945, p. 243). Para Eça, portanto, a obra deixada pelo autor de *Os Fidalgos da Casa Mourisca* é superficial e trivial. Não é de se admirar tal

juízo de alguém tão crítico e tão contundente, e o próprio Júlio Dinis parece ter feito por merecer. Afinal, não se encontra em sua obra aquilo que ele próprio considerava essencial para um bom romance: personagens profundas, complexas, com alguma verossimilhança, enfim. Veja o exemplo de Maurício: muitas vezes o livro insiste em classificá-lo como estouvado, como se esta palavra tivesse sido criada única e exclusivamente para definir o rapaz. Diz-se, porém, em defesa dele, que o problema é o ambiente em que vive, sem estímulos para alguém de seu caráter, e que a ociosidade impede o desenvolvimento de suas qualidades. Qualidades estas que seriam muito apreciadas em Lisboa.

Pois bem, quais seriam essas qualidades? O livro não resiste a esta simples pergunta. Curioso, o leitor fica à espera de algum momento em que vão se deslindar finalmente as excepcionais qualidades de Maurício, mas este momento nunca chega, e mesmo os que mais apregoam a existência delas se encontram longe de revelar qualquer indício de que saibam quais são. Não obstante, o jovem vai para a capital e lá consegue a simpatia de pessoas importantes, o que lhe rende uma embaixada e um auxílio na demanda judicial que a Casa Mourisca enfrentava. Por que esta afeição? O que em Maurício poderia explicar tamanho sucesso em tão pouco tempo, a ponto de causar inveja nos lisboetas? Ninguém sabe. Interessante também é notar que seu estouvamento é tido como dado inelutável e eterno. Gabriela até aceita que, casando-se com ele, terá de suportar infidelidades, como se o jovem não pudesse nunca mudar. Trata-se da perfeita encarnação desta característica, o que está em franca oposição aos comentários que o próprio autor fez a respeito de romances que não fazem de suas personagens seres com múltiplas vontades e diversas características. A citação será longa, mas útil. É preciso que se conheçam os postulados do próprio Júlio Dinis:

Muitos autores de romances e dramas julgam que os amantes em literatura escusam de ter carácter próprio. A heroína é uma rapariga que ama, o herói é um rapaz que a ama a ela. A linguagem de um e de outro é sempre mais ou menos casta e liricamente erótica. Encontram-se, falam de amor; separam-se, falam um do outro e não têm ocasião de revelar ao leitor mais nenhuma qualidade do seu carácter, senão a de estarem apaixonados.

Resulta daqui que em vez de serem criaturas humanas, vivas, dominadas por uma paixão, que combinada com o seu carácter individual as leva a actuarem de determinada maneira, são simples personificações do amor, frias e incapazes de comover, como alegoria, como personagens abstractas daqueles poemas em que falam as virtudes e os vícios personificados. (DINIS, 1980, p. 12-13).

Pois bem, pode alguém dizer que se percebe a aplicação destas palavras em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*? Não seriam Jorge e Berta simples personificações do amor virtuoso e abnegado? Maurício não é um estouvado que não revela nenhuma outra qualidade em seu carácter? Frei Januário não é simplesmente um glutão estúpido? Tomé não é tão somente um trabalhador generoso? Dinis também disse que se deve ter cuidado para não esquecer que o bom romance não deve ser baseado em peripécias mil. Afirmou que usar da imaginação não é isso, mas é concatenar o enredo com real e construir um inusitado do corriqueiro, da regra e não da exceção. Chegou mesmo a usar a expressão “mais imaginação é mais realismo” (DINIS, 2000, p. 150-152) em um trecho daquilo que está coligido sob o nome de “Inéditos e Esparsos”, em suas *Obras Completas*.

Para ele, portanto, o autor devia centrar-se na verdade, na realidade. Só aquilo que, sendo verossímil e normal, ainda possa agradar esteticamente é verdadeiramente imaginativo. É fácil fazer surpresas com peripécias mil, mas com narrativas que não se distanciem muito da realidade a coisa muda de figura. Aí estão a técnica e a competência; é na ficcionalização do real que se encontraria o escritor de qualidade. Pois bem, não se pode dizer que *Os Fidalgos da Casa Mourisca* também recorrem às peripécias, às “viradas de mesa”? Certamente, um final em que D. Luís é quem tem de convencer Jorge a casar-se com Berta é um final que contou com uma peripécia. Pode-se dizer o mesmo do fato do orgulhoso fidalgo pedir permissão, como um favor, a Tomé da Póvoa para que Berta e Jorge se casem. A boa situação em que se encontra Maurício – embaixador, casado, rico e influente – não deixa de ser outro exemplo, este talvez até mais evidente, uma vez que o moço não teve que fazer nada para conseguir essas conquistas: todas caíram-lhe no colo como que por encanto.

Júlio Dinis foi um dos primeiros em Portugal a defender princípios do Realismo em seus escritos teóricos sobre o romance. Suas críticas contra as encarnações de princípios, como amor e bondade, integram um dos primeiros textos acerca da emergência da personagem, afirmando mesmo que ela devia ser o foco do romance. O único problema é que ele não coloca em prática, em seus textos ficcionais, os princípios que diz defender. Não é preciso que o crítico aponte defeitos na obra de Júlio Dinis, basta julgá-lo segundo suas próprias medidas. Tomando-o para juiz de si próprio, o que há de se esperar é uma condenação. Não se defende aqui uma personagem concebida como um todo perfeito e acabado. A personagem já não pode ser vista como uma personalidade intrinsecamente una, integrada e coesa. Os romances modernistas (Kafka, Joyce, Thomas Mann, Proust, Pirandelo...) acabaram por aprofundar as hipóteses de desconstrução do romance, desdobramentos daquilo que estava presente em obras precursoras, como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Eles estilhaçaram a personagem, tendo em conta a crise do sujeito. A crise do romance gerou a crise da personagem, que, por sua vez, gerou a crise da análise da personagem.

Não é necessário se aprofundar tanto nas teorias do século XX, porém, para se criticar Júlio Dinis. Afinal, era de se esperar que sua obra não estivesse preparada para todos os desenvolvimentos teóricos que a sucederam. Obra alguma poderia estar. Não é necessário, entretanto, recorrer às teorias mais modernas para tanto. Basta um olhar da época: o dele próprio! Dizem alguns que Fernando Henrique Cardoso, uma vez presidente do Brasil, condenou seu passado como sociólogo. Cansado de ser confrontado com seus antigos livros e artigos, que acintosamente manifestavam uma posição que contradizia tudo aquilo que agora ele estava a colocar em prática, teria dito o político: “Esqueçam tudo que escrevi”. Seria Júlio Dinis capaz de fazer o mesmo a respeito de seus comentários e postulados literários?

## Referências

BARBOSA, Antero. A Leveza de Dinis. *Arquivos de Medicina*, [http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?pid=S087134132005000100012&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.oces.mctes.pt/scielo.php?pid=S087134132005000100012&script=sci_arttext), 12/12/13.

CINEPT. *Os Fidalgos da Casa Mourisca (1921)*. Cinema Português, <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/2765/Os+Fidalgos+da+Casa+Mourisca>, 12/12/13.

DINIS, Júlio. Ideias que me ocorrem. In: *Obras Completas. Inéditos e Esparsos*, 2ª Edição. Lisboa: Círculo de Leitores, 1980, p.12-13.

DINIS, Júlio. “Mais imaginação é mais realismo”. In: RIBEIRO, Maria Aparecida (org). *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Volume VI: Realismo e Naturalismo. Coleção dirigida por Carlos Reis. 2.ª edição. Lisboa/S. Paulo: Ed. Verbo, 2000, p. 151-152.

DINIS, Júlio. *Os Fidalgos da Casa Mourisca. A crônica da aldeia*. Porto: Editora Porto, 2010.

IMDB. *Os Fidalgos da Casa Mourisca (1972)*. TV Series, <http://www.imdb.com/title/tt0209625/>, 12/12/13.

MUSEU DA TV. *Biografia de Randal Juliano, para o Museu da Televisão Brasileira*, <http://www.museudatv.com.br/biografias/Randal%20Juliano.htm>, 12/12/13.

MUSEU RTP. Emissora Nacional. *Trailer do Folhetim “Os Fidalgos da Casa Mourisca”*, <http://museu.rtp.pt/app/uploads/dbEmissoraNacional/Lote%2094/00039641.pdf>, 12/12/13.

OS FIDALGOS da Casa Mourisca, Direção de Pedro Martins, filme em preto e branco disponibilizado online em duas partes, 02/01/1964. Parte I: 00:39:34. Parte II: 00:49:14. RTP Arquivos, <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/os-fidalgos-da-casa-mourisca-parte-i/> e <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/os-fidalgos-da-casa-mourisca-parte-ii/>, 05/06/2017.

SAPO MAG. “Os Fidalgos da Casa Mourisca”, Sapo Cinema, <http://cinema.sapo.pt/filme/os-fidalgos-da-casa-mourisca-0>, 12/12/13.

PORTUGAL. Arquivo Nacional Torre do Tombo. Secretariado Nacional de Informação. Direção Geral dos Serviços de Espetáculos. Processos de censura a peças de teatro 7074 “*Os Fidalgos da Casa Mourisca*” 1963/1963, <http://digitalq.arquivos.pt/details?id=4321437>, 12/12/13.

PORTUGAL. Ministério dos Negócios Estrangeiros. Instituto Camões. Centro Virtual Camões. Cinema Português. 1920 - *Os fidalgos da casa mourisca*, <http://cvc.instituto-camoes.pt/cinema/mudos/mud019.html>, 12/12/13.

QUEIRÓS, José Maria Eça de. “Júlio Dinis”. In: QUEIRÓS, José Maria Eça de. *As Farpas*. Vol. I. Porto: Lello e Irmão, 1945, p. 242-246.

RIBEIRO, Maria Aparecida (org). *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Volume VI: Realismo e Naturalismo. Coleção dirigida por Carlos Reis. 2.<sup>a</sup> edição. Lisboa/S. Paulo: Ed. Verbo, 2000.

*OS FIDALGOS da Casa Mourisca*. 1963. Direção: Pedro Martins, filme online em preto e branco, 89 min, RTP Memória, Memória Online, <http://www.rtp.pt/rtpmemoria/?article=632&visual=2&tm=8&layout=5>, 12/12/13.

SANTOS, R. Teatro Radiofónico e Televisão (II), *Indústrias Culturais*, <http://industrias-culturais.hypotheses.org/2971>, 05/6/2017.

SANTOS, Salvador. No palco da saudade: Joé Gamboa, 05/6/2013, Opinião, *Audiência*, <http://www.jornalaudiencia.pt/index.php/opiniao/1108-no-palco-da-saudade-jose-gamboa>, 05/6/2017.

XAVIER, Nilson. Dulce Santucci, *Teledramaturgia*, [http://www.teledramaturgia.com.br/tele/dulce\\_santucci.asp](http://www.teledramaturgia.com.br/tele/dulce_santucci.asp), 12/12/13.

## **WITHOUT ROMANTICISM AND ATTENUATED SOCIAL CRITICISM: JÚLIO DINIS IN FILM**

### ABSTRACT

This article compares the book *Os Fidalgos da Casa Mourisca* with one of his most famous adaptations, the eponymous film by Pedro Martins. We can see a noticeable change in the aspects of the work, which loses much of its romantic features and has his social criticism attenuated. This text analyze the mechanisms used by the movie-maker to realize this transformation and what their goals.

KEYWORDS: Júlio Dinis; cinema; transmedia storytelling.