



**RUI CARLOS
MEDEIROS
ALVARENGA**

Arquétipos femininos em adaptações fílmicas de *O Primo Basílio*



**RUI CARLOS
MEDEIROS
ALVARENGA**

Arquétipos femininos em adaptações fílmicas de *O Primo Basílio*

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Literaturas, Línguas e Culturas, realizada sob a orientação científica do Doutor António Manuel dos Santos Ferreira, Professor (associado com agregação) do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho à Manuela, ao Fábio e aos meus inseparáveis amigos:
Lulu, Rex, Bolinha, Maria, Sakura, Nita, Zara, Mickey, Bono, Jesus e Luna.

o júri

presidente

Prof. Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

vogais

Prof. Doutora Maria do Rosário da Cunha Duarte
Professora Auxiliar da Universidade Aberta (arguente)

Prof. Doutor António Manuel dos Santos Ferreira
Professor Associado com agregação da Universidade de Aveiro (orientador)

agradecimentos

À minha mãe, por tudo.

À minha família e aos amigos de sempre.

Um muito especial agradecimento ao Professor António Ferreira pelo estímulo, confiança, ensinamentos e conselhos, transmitidos durante a realização deste trabalho, a todos os colaboradores da Cinemateca Portuguesa, ao Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, e a todos que tornaram possível a realização deste trabalho.

palavras-chave

Literatura e cinema, adaptação, arquétipos femininos, Eça de Queirós, *O Primo Basílio*, Georges Pallu, António Lopes Ribeiro, cinema português

resumo

Com a realização deste estudo pretendo relacionar o texto literário *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, e as duas transposições cinematográficas portuguesas realizadas por George Pallu, em 1923, e António Lopes Ribeiro, em 1959, propondo-me tratar os vários arquétipos femininos na obra e investigar a teia de afinidades e dissemelhanças entre a escrita queirosiana e o olhar distinto de dois realizadores. Procuro avaliar a relevância do texto original no processo de afirmação estética e artística das versões cinematográficas, e averiguar a existência de um magma de temáticas e motivos que, de certa forma, auxiliaram a delineação de caminhos de narratividade e de interpretação que entrecruzam o texto original e as suas transposições fílmicas.

keywords

Literature and film, adaptation, Female Archetypes, Eça de Queirós, *O Primo Basílio*, Georges Pallu, Antonio Lopes Ribeiro, Portuguese Cinema

abstract

With this study I aim to relate the Eça de Queirós novel *O Primo Basílio* and the two portuguese film adaptations made by George Pallu, in 1923, and Antonio Lopes Ribeiro, in 1959, offering to treat the various female archetypes presented in the novel and investigate the web of similarities and differences between the writing of Eça de Queirós and the distinct look of the two directors. I seek to assess the relevance of the original text in the process of affirmation of the aesthetic and artistic film versions and verify the existence of a magma of themes and motifs that somehow helped the delineation of narrative paths that intersect and interpreting the original text and their filmic transpositions.

ÍNDICE

I.	Introdução	4
II.	As adaptações cinematográficas de <i>O Primo Basílio</i> no contexto do nascimento do cinema português	
	1. O Cinema em Portugal na primeira metade do século XX- breve resenha histórica	
	1.1. Os pioneiros, a Invicta Film e a cooperação internacional de Georges Pallu	9
	1.2. As primeiras adaptações de obras da literatura portuguesa	17
	1.3. A revolução sonora e a empresa cinematográfica do Estado Novo	18
	1.4. António Lopes Ribeiro – um percurso sincrónico ao desenvolvimento do cinema português	24
	2. As atrizes emergentes e as personagens principais femininas	
	2.1. A direção de atores e a dependência do teatro	27
	2.2. A consolidação do estatuto da atriz portuguesa de cinema	29
III.	O contributo da sociedade portuguesa oitocentista na modelagem da mulher queirosiana	
	1. A mulher na sociedade portuguesa finissecular – aproximação teórica	
	1.1. O perpétuo debate sobre a igualdade	
	1.1.1. A sujeição económica	31
	1.1.2. A educação da mulher	36
	1.1.2.1. O freio da opinião pública	36
	1.1.2.2. As condições para a instrução feminina	40
	1.2. O voto no feminino: sinónimo de existência social	42
	1.3. As publicações femininas no final do séc. XIX	45
	1.4. O associativismo – a alavanca modernista	48
	2. A configuração feminina em Eça de Queirós	
	2.1. O olhar <i>farpiano</i>	51
	2.2. O carácter exógeno e negativo da mulher queirosiana	54
IV.	Os arquétipos femininos de <i>O Primo Basílio</i> através do olhar cinematográfico de Georges Pallu e António Lopes Ribeiro	
	1. O realismo ficcional de Eça de Queirós na amplitude dos dois códigos semióticos	
	1.2. As condições externas	60
	1.3. Entre o mudo e o sonoro	63
	1.4. O método adaptativo e a consciência da fidelidade diegética	70
	2. As diferenças e homogenias na representação fílmica das personagens femininas	
	2.1. As características físicas e comportamentais	
	2.1.1. Luísa de Brito	78
	2.1.2. As amigas	
	2.1.2.1. Leopoldina	81

2.1.2.2. D. Felicidade	84
2.1.3. As criadas	
2.1.3.1. Juliana	87
2.1.3.2. Joana	89
2.1.4. As mães implícitas	90
2.1.5. As amantes da diáspora	91
3. O desejo feminino e o erotismo	93
4. O lugar da mulher	
4.1. A reclusão doméstica	97
4.2. O espaço público	100
4.3. O Paraíso: lugar de decepção	102
4.4. O Grémio interdito	104
V. Conclusão	105
VI. Bibliografia e filmografia	108
VII. Anexos	
Anexo A Cartaz do Filme <i>A Severa</i> (1931) – Coleção Cinemateca Portuguesa	122
Anexo B Cartazes do filme <i>A Canção de Lisboa</i> (1933) Coleção Cinemateca Portuguesa	123
Anexo C Cartazes de comédias portuguesas (anos 40) – Coleção Cinemateca Portuguesa	124
Anexo D Legenda extraída do filme <i>O Primo Basílio</i> (1923), de Georges Pallu	125

Índice de Figuras

Fig. 1.	Charles Chaplin e Jackie Coogan no filme <i>The Kid</i> (1921)	14
Fig. 2.	Buster Keaton no filme <i>Steam Boat Bill Jr.</i> (1928)	14
Fig. 3.	Amélia Rey Colaço (OPB, 1923)	77
Fig. 4.	Danik Patisson (OPB, 1959)	77
Fig. 5.	Maria Domingas como Leopoldina (OPB,1959)	79
Fig. 6.	Deolinda Sayal no papel de Leopoldina (OPB, 1923)	81
Fig. 7.	Regina Montenegro e António Pinheiro (OPB, 1923)	82
Fig. 8.	Aura Abrantes, Virgílio Macieira e Danik Patisson (OPB, 1959)	83
Fig. 9.	Cármen Mendes e Cecília Guimarães (OPB, 1959)	85
Fig. 10.	Ângela Pinto (OPB, 1923)	87
Fig. 11.	Maria Campos e Ângela Pinto (OPB, 1923)	87
Fig. 12.	António Vilar (OPB, 1959)	90
Fig. 13.	Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro (OPB, 1923)	93
Fig. 14.	Danik Patisson e António Vilar (OPB, 1959)	93
Fig. 15.	Juliana e Joana na cozinha (OPB, 1923)	97
Fig. 16.	A entrada do <i>Paraíso</i> (OPB, 1923)	99
Fig. 17.	Os detalhes do <i>Paraíso</i> (OPB, 1923)	99
Fig. 18.	O Plano geral do <i>Paraíso</i> (OPB, 1959)	100
Fig. 18.	A chegada de Luísa e Basílio ao <i>Paraíso</i> (OPB, 1923)	101
Fig. 19.	O Beijo no <i>Paraíso</i>	101

I. Introdução

A literatura significa, o cinema expressa

Christian Metz

A produção cinematográfica com base em objetos literários é praticamente tão antiga como o cinema. No caso da indústria cinematográfica portuguesa, nas primeiras duas décadas, mais de metade de todos os filmes comerciais derivaram de textos originais, emprestados por figuras proeminentes do cânone literário português, como Júlio Dinis, Camilo Castelo Branco ou Eça de Queirós. Consequentemente, a problemática da transposição fílmica do objeto literário e a questão fundamental em torno da fidelidade ao texto original, por parte do texto adaptado, surge desde muito cedo e, apesar desta relação inter-semiótica, é frequente que a literatura se considere perjurada ou enfraquecida pelas adaptações fílmicas (Sousa, 2001: 27; Hutcheon, 2006: 13, Naremore, 2000: 2). Estas posições descurem o facto de estas trocas semióticas serem determinadas, quer pela especificidade da cada uma das linguagens estéticas, quer pelas imposições históricas e pelas dominantes subjetivas próprias do contexto de quem as opera (Sousa, 2001: 28).

A verdadeira comunicação do texto literário só ocorre ao nível da leitura, através de quem lê e imagina com a independência que o texto permite. No objeto literário, a palavra tem o peso substancial; no objeto fílmico, é a imagem que sustenta a narrativa e aprisiona as personagens segundo a conceção de quem se apropria da obra original e, por isso, texto literário e texto fílmico são, forçosamente, duas distintas manifestações de linguagem.

A comunicação do cinema ocorre ao nível da imagem em movimento, fenómeno comunicacional complexo, composto por uma base oral-auditiva-visual, no qual interagem elementos heterogéneos como a deslocação da câmara, luz e som (Gottardi, 2008: 8). O texto literário é construído através de signos linguísticos que refletem uma organização mental, resultado de escolhas lexicais e sintáticas que, articuladas, de forma coerente, instauram um sentido construído apenas por palavras, que podem permanecer sempre inconclusas, estranhas, inexplicáveis. Da mesma forma, no texto fílmico, adaptado do texto literário, o espetador vê imagens que foram escolhidas, em detrimento de outras que poderiam ter sido filmadas, imagens que foram ordenadas segundo uma sequência que poderia ter sido outra.

As modernas teorias hermenêuticas pluralistas demonstram que o texto literário é ontologicamente dotado de ambiguidade e indefinição, esquivando-se, por esse motivo, a qualquer pretensão de que dele se faça a *leitura verdadeira*. Pelo contrário, mesmo os textos

mais assumidamente realistas, mesmo aqueles que nos sugerem uma maior riqueza de pormenores, não evitam a existência de pontos de indeterminação, só ultrapassados pela concretização que as diversas leituras possibilitam (Sousa, 2001: 31).

Até à década de setenta do século XX, o conceito de adaptação pressupunha uma grande preocupação com a fidelidade. Atualmente, admite-se uma maior liberdade no redimensionamento da obra original, que é vista mais como uma recriação, um aproveitamento temático. A riqueza de um texto literário determinará o seu potencial para possíveis transposições, em função de um objetivo distinto. Segundo Gimferrer, este aspeto é particularmente demonstrável “nas grandes obras, que se caracterizam por uma pluralidade de níveis de leitura e uma ambiguidade que longe de reduzir o poder da sugestão amplia-o quase infinitamente” (1985:64). James Naremore recorda que é comum observar a preferência de alguns dos melhores diretores de cinema evitarem, deliberadamente, adaptações de grandes referências da literatura, a fim de manterem em primeiro plano a sua própria arte, como de resto era prática de Alfred Hitchcock, que cedo revelou uma abordagem à obra original reduzida a apenas uma leitura. Se gostasse da ideia base, esquecia o livro, partindo imediatamente para a criação de cinema (2000: 7).

Tradicionalmente, na relação entre literatura e cinema, surgem dois paradigmas antagónicos: um assente no conceito de reprodução, por oposição ao conceito de transformação. O conceito de *reprodução* consiste na tradução literal de uma intenção textual, sendo a função do cineasta procurar *equivalências* entre o que filma e o que leu, ou seja, procura uma continuidade em termos de reprodução significativa entre os objetos literário e cinematográfico, um relacionamento isomórfico, um significado decalcado. Por outro lado, o paradigma da *transformação* abandona as preocupações de reconstrução fiel do objeto literário e vê na transformação uma ação finalizada por um sujeito interpretante de pleno direito, ao qual é dada a lícita possibilidade de recriar, reconfigurar ou transformar o que lê, reelaborando criticamente o texto a partir dos mecanismos interpretativos que sobre ele aciona.

Não encontramos muitos autores que admitam, entre livros e filmes, uma relação de fidelidade unívoca e indubitável, porquanto teríamos de aceitar recusar os primeiros enquanto entidades geradoras de múltiplas potencialidades significativas, limitando, simultaneamente, os segundos a objetos dos quais se exclui a noção de errância interpretativa. Dudley Andrew refere que, se nos limitarmos aos casos em que o processo de adaptação é o primeiro plano, ou seja, onde os originais são apontados como uma fonte digna ou meta, ainda subsistem vários modos possíveis de relação entre o filme e o texto, dando

conta de três modelos muito frequentados: o empréstimo de significações específicas, o cruzamento de aceções de várias obras e a transformação fiel de um texto (2000: 30).

Hoje, a pluralidade do conceito de fidelidade prevalece sobre o conceito de *fidelidade absoluta*, que presume que o texto literário é dotado de substância autêntica. Citando Sérgio Sousa: “advogar fidelidade literal ao texto supõe um monolitismo interpretativo, em que a verdade inequívoca e unívoca dos textos existisse e fosse captável em exegeses corretas e ortodoxas, ao arrepio da poli-isotopia e plurissignificância destes”¹ (2001: 32). Robert Stam classifica mesmo a hipótese de fidelidade literal de “indesejável” (2008: 20), pois a passagem de um sistema semiótico, estritamente verbal, para outro em que se pode introduzir na narrativa, não só a verbalidade, mas a imagem e a música, inviabilizaria essa possibilidade. Stam defende que a transposição é um ato individual, pessoal e, da mesma forma que um texto literário pode sugerir dissemelhantes leituras, o mesmo ocorre com a adaptação de romances (Ibid.: 21).

A transposição fílmica aproxima-se da *híper-textualidade* proposta por Gérard Genette, nascida de *hipotextos* pré-existentes e transformados através de processos de escolha e ampliação, ou seja, consubstancia-se na própria riqueza da linguagem cinematográfica que comporta vários códigos e várias linguagens, que se distinguem entre si pela sua própria definição física: fotografia móvel em sequência, som fonético, música e ruído (Metz, 1971: 39).

O cineasta, portanto, é livre de reter o objeto literário subjetivamente, selecionando significações textuais que potencia, sobre outras que rejeita (Sousa, 2001: 27). Manoel de Oliveira, pela extensão e diversidade da sua obra, é um dos casos paradigmáticos em relação à fluidez interpretativa, assumindo, por exemplo, que a gênese do seu filme *A Divina Comédia* (1991) contempla um cruzamento de fontes, desde a convergência de dois grandes clássicos da literatura, *Crime e Castigo* (1866) e *Os irmãos Karamazov* (1870-1880), ambos de Dostoiévski, passando pelo empréstimo da personagem do *Der Antichrist* (1895), de Friedrich Nietzsche, até à interação de algumas figuras históricas e simbólicas do Novo e Antigo Testamentos (Saturbano, 2010: 202).

Eça de Queirós é, seguramente, o escritor português mais cinematografado de sempre, e *O Primo Basílio* é a obra que mereceu o maior número de transposições para o suporte audiovisual. Este romance foi adaptado para o cinema em cinco ocasiões: Em 1923, com a produção muda do cineasta francês Georges Pallu, a versão sonora de 1959, de António Lopes Ribeiro, o filme mexicano *El Primo Basílio* (1935), de Carlos Nájera, a produção

argentina, *El Deseo* (1944), do realizador Carlos Schlieper, e a mais recente adaptação de 2007, de Daniel Filho, o mesmo realizador da série televisiva produzida pela Globo em 1988. Para a televisão foi também realizado o telefilme *Der Vetter Basilio* (1969), na antiga República Federal da Alemanha, película realizada por Wilhelm Semmelroth, com argumento de Gerd Angermann.

Constatamos de imediato que, neste conjunto tão diversificado, temos decerto mais do que uma leitura da obra original, variedade não só observada ao nível geográfico, que abrange a Europa e a América do Sul, mas também em relação aos aspetos de foro linguístico, histórico, cultural, político e tecnológico. Será que a leitura de um realizador francês, emigrante em Portugal, no início dos anos vinte, em plena transposição política de um regime monárquico para uma frágil república, tem de ser equivalente à leitura de um português, com estatuto privilegiado junto de um regime ditatorial, na era do assombro tecnológico da sonoridade e da pungente mensagem colonial e patriótica?

Exigir fidelidade literal a estas perspetivas, tão díspares, seria refutar leituras diferenciadas e multívocas e culminaria no impedimento de uma reescrita, uma reinterpretação. Como Umberto Eco vaticina, “um escritor não deve fornecer interpretações da sua própria obra, senão não escreveria um romance, que é uma máquina de criar interpretações” (1984: 10). Mas muitos foram os críticos que radicalizaram o discurso contra a transcodificação das obras literárias para a sétima arte, evocando a incapacidade de o cinema expressar, pelos seus meios, o objeto literário. Entre esses críticos, situam-se Viktor Chlovski e Georges – Albert Astre ou o mais flexível Claude Gauteur, que restringe esta inabilidade apenas a alguns textos maiores da literatura (Sousa, 2001: 36). Neste pressuposto, a película silenciosa de Pallu não estaria, à partida, impossibilitada de se considerar uma adaptação?

Depois de assumir a impossibilidade de o texto literário esgotar as potencialidades significativas que ostenta, este trabalho convoca um conceito de fidelidade mais abrangente, especialmente defendida por André Bazin e Joy Boyum, que expandem as fronteiras do conceito de *fidelidade*, ao preverem a possibilidade de leituras plurais. Bazin assenta a *fidelidade* na procura de equivalências, através da heterogeneidade da linguagem cinematográfica, capazes de expressarem os caminhos que a literatura veicula, apelando à criatividade individual de quem transpõe (1992: 107). A complementaridade de Boyum surge na introdução da ideia de *Leituras Válidas*, que pressupõe que nem todas as transcrições fílmicas possuem leituras validamente convergentes com o significado das obras originais,

¹ Todas as citações estão adaptadas conforme o novo acordo ortográfico.

defendendo uma fidelidade análoga às leituras experimentadas pela comunidade interpretativa do texto literário, especialmente tratando-se de clássicos (1985: 77).

Os objetos exemplares deste estudo são as transposições cinematográficas do texto literário *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, realizadas por Georges Pallu e António Lopes Ribeiro. Neste estudo, proponho salientar a forma e o funcionamento de ambas as narrativas fílmicas, baseando a minha análise no tratamento das figuras femininas extraídas do romance. Distingui este tópico, no sentido de analisar duas versões fílmicas muito diferentes e situadas em dois momentos particularmente importantes, no contexto da evolução da indústria cinematográfica portuguesa.

Neste percurso comparativo, entre o romance e os filmes, para além de realçar a problemática da adaptação e do incontornável mito da fidelidade, analisarei os dissídios e as simbioses no tratamento do tema feminino.

Em primeiro lugar procurarei enquadrar os dois filmes no ambiente social, político e cultural em que ambos foram idealizados, considerando que cada um integrou um momento crucial da história do cinema em Portugal. Recorrendo aos testemunhos dos principais críticos de cinema e antigos diretores da Cinemateca Portuguesa, Félix Ribeiro, Luís de Pina e João Bénard da Costa, e de críticos de cinema como Roberto Nobre, Alves Costa ou Lauro António, perseguirei o objetivo de constituir o enquadramento histórico ideal para um retrato retrospectivo sobre as duas transposições fílmicas que ousaram cinematografar Eça de Queirós.

Numa primeira fase, debruçar-me-ei sobre o início do cinema em Portugal, e identificando os primeiros grandes projetos de adaptações fílmicas com base em objetos literários. Realizarei um percurso entre a inauguração do cinema sonoro e o declínio do cinema em Portugal. Apresentarei os realizadores Georges Pallu e António Lopes Ribeiro, mostrando o contributo de ambos no caminho seguido pela indústria cinematográfica portuguesa. Abrirei finalmente espaço para a análise das primeiras atrizes portuguesas no cinema, referenciando os projetos fílmicos e papéis mais importantes, não excluindo a alusão ao movimento migratório de atrizes e atores do teatro para a sétima arte.

A segunda parte do meu trabalho incidirá sobre a condição da mulher na sociedade portuguesa finissecular, estendendo a análise à primeira metade do século XX, conferindo destaque à independência económica, passando pela iliteracia e estatuto dissemelhante perante a jurisprudência. Importa, sobretudo, perceber os arquétipos femininos epocais que preencheram a sociedade portuguesa entre o final do século XIX e a segunda metade do século XX, um tempo eminentemente gerido pelos homens, que as marginalizavam crescentemente. Mas também analisarei os impulsos de emancipação femininos, as lutas pelo

direito ao trabalho, à escolaridade e à participação cultural e política. Sublinharei as resistências de uma opinião pública dividida entre a concessão de igualdade à mulher e o receio da sua emancipação total, conquista que, aos olhos da opinião pública, se julgava ser potencialmente condutora à deserção dos seus desígnios domésticos e conjugais. Na segunda parte deste capítulo, recordaremos a posição de Eça de Queirós nesta temática, especialmente através dos seus contributos não ficcionados, sem deixar de abordar o olhar literário que Eça de Queirós dirigiu ao universo feminino.

Na última parte, realizarei a análise comparativa das duas peças fílmicas, tendo como base as figuras femininas identificáveis no romance, antecedida de uma apresentação das questões externas que influenciaram ambas as produções. Para além de tratar a questão da sonoridade, porventura a diferença maior entre as duas transposições, procurarei realçar as principais diferenças do processo narrativo, partindo para a análise comparativa do tratamento fílmico dos modelos femininos: as características físicas e comportamentais, a importância de cada personagem nas narrativas, o ambiente romântico, o erotismo e a simbologia. De seguida destacarei os espaços destinados à mulher e os que, por tradição ou herança romanesca, lhe são interditos

Em suma, constituirá objetivo deste estudo observar comparativamente a forma como Georges Pallu e António Lopes Ribeiro transpuseram as figuras femininas inscritas no romance de Eça de Queirós e identificar os níveis de fidelidade ao texto original, bem como relacionar estas duas leituras com o contexto externo em que ambas foram produzidas. Pretendo igualmente contribuir para a abertura de novos desígnios de investigação e reflexão sobre a relação entre a literatura e o cinema e que esta análise possa potenciar outras leituras sobre a intertextualidade semiótica e, porventura, contribuir para outros impulsos temáticos ao nível dos estudos superiores sobre literatura e cinema.

II. As adaptações cinematográficas do romance *O Primo Basílio* no contexto do nascimento do cinema português

1. O cinema em Portugal na primeira metade do século XX – breve resenha histórica

1.1. Os pioneiros, a Invicta Film e a cooperação internacional de Georges Pallu

Sem o desígnio de uma análise meticulosa da história do cinema português, por não ser esse o objetivo do trabalho que me proponho concretizar, convoco o auxílio de um capítulo subsidiário que exponha os principais momentos e protagonistas do início da cinematografia em Portugal, com especial relevo para a primeira metade do séc. XX,

requerendo permissão para estender este período até 1959, com o propósito de conferir contextualização histórica à análise da segunda peça filmica nomeada para este estudo.

Intui-se facilmente a relevância desta campânula temporal, onde irei recuperar o início do cinema português, atravessar os anos trinta e quarenta – época indissociável da inovação sonora e do Estado Novo – e visitar os anos cinquenta, a antecâmara da fase mais estagnada da História do Cinema em Portugal, que se inicia precisamente com a segunda adaptação de *O primo Basílio*. Alves da Costa confirma que depois da adaptação de António Lopes Ribeiro “muita água turva foi correndo pelas valetas. O cinema português desce a passos largos para uma degradação inquietante pelos caminhos mal calcetados do folhetim, do melodrama, da comédia torpe” (1978:97).

Apesar da invulgaridade dos anos trinta e quarenta, que recolhe particular afeição dos estudos realizados sobre o cinema em Portugal, dos quais destaco os trabalhos indispensáveis dos sucessivos diretores da Cinemateca Portuguesa, Manuel Félix Ribeiro, Luís de Pina e João Bénard da Costa, é naturalmente difícil descortinar o seu começo sem a referência aos seus pioneiros, figuras seduzidas pelos fotogramas animados, trazidos pelo avanço revolucionário dos irmãos Lumière em 1895.

Num ambiente de normal deslumbramento, despontou, em Lisboa, o *animatógrafo*, por instigação do empresário António Santos Júnior e do “eletricista de Budapeste” Edwin Rousby, sequiosos pela oportunidade de revelar ao mundo a sétima arte. O estrondoso êxito das projeções na capital impulsionou o projeto para o Porto, sendo que, por razões que ficaram por esclarecer, a cidade invicta não recebeu a inovação com o mesmo entusiasmo (Ribeiro, 1983: 7), com a exceção de uma destacada figura da sociedade portuense, o fotógrafo amador e comerciante floricultor Aurélio Paz dos Reis (1862 – 1931). Na verdade, não se afigura lícito falar do início do cinema em Portugal sem referir este entusiasta pela arte de fotografar², que fez do cinema a sua segunda atividade, o seu *hobby*. A sua curta carreira sorveu muito, em originalidade e técnica, dos primeiros ensaios concretizados pelos irmãos Lumière, estudos que exploraram de forma extenuante o quotidiano urbano, como os célebres exemplos da chegada dos comboios na estação e os planos dos funcionários a saírem das fábricas³.

Roberto Nobre, enquanto cineasta, mas sobretudo como crítico, concede maior autenticidade e avanço ao trabalho do fotógrafo portuense, enaltecendo, na fase de maior

² Paz dos Reis foi um dos mais interessados adeptos da fotografia estereoscópica e um dos primeiros a divulgar este tipo de registo, que consistia na colocação, lado a lado, de duas fotografias idênticas, vistas através de um aparelho binocular. Aurélio Paz dos Reis deixou aos seus descendentes uma volumosa coleção de duplos *clichés*.

³ O primeiro filme de Pais dos Reis foi a *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança*, no Porto.

maturidade no domínio da técnica, o seu afastamento do ficcionismo do registo demopsicológico, muito em voga no contexto europeu, para fidelizar a sua câmara aos genuínos espécimes etnográficos do povo, criando uma valiosa documentação sobre a vida popular portuguesa (1969: 28).

Preservaremos, no entanto, um compreensível retraimento em assegurar que Aurélio Paz dos Reis tenha sido o primeiro cineasta em Portugal. Apesar de Félix Ribeiro se referir ao floricultor portuense como “o primeiro dos portugueses que, entre nós, manejou uma máquina de filmar” (1983: 8), esta incerteza manter-se-á se aceitarmos a possibilidade de os filmes de motivos portugueses, presumivelmente realizados por Francisco Pinto Moreira, serem anteriores a agosto de 1896, como adverte Luís de Pina (1986: 15), ainda que Alves Costa considere Aurélio Paz dos Reis, o grande pioneiro, e que, de certa forma, pela ausência de seguidores, “o cinema português nascia e morria naquele ano de 1896” (1978: 13).

De qualquer forma, parece evidente a importância cinéfila das bobines exibidas⁴ pelo fotógrafo portuense, particularmente em relação ao documentário patriótico, que viria a influenciar alguns dos mais importantes realizadores *iniciáticos* da ficção nacional, como Leitão de Barros e António Lopes Ribeiro, porquanto estes cineastas consumaram também a recolha dos conteúdos populares e de proeminente valor cinestético e etnográfico (Nobre, 1969: 29). O retorno de Aurélio Paz dos Reis à fotografia deu-se após o seu regresso do Brasil, onde não conseguiu rendibilizar o seu projeto do *kinetógrafo português* [Sic.], acumulando prejuízos financeiros que venceram o entusiasmo e o interesse pelas imagens moventes.

Apesar de ter sido o Porto a fazer confluir os empreendimentos fundacionais do cinema português, a capital também contribuiu com os seus pioneiros, dos quais importará recordar os mais progressistas. Manuel Maria da Costa Veiga, cineasta amador e “entendido de mecânica e eletricidade” (Pina, 1986: 15), funda a *Portugal Film* em 1899, empresa que limita a sua atividade à realização de documentários, preenchidos sobretudo com reportagens de grandes acontecimentos nacionais. Em 1908, é a vez do fotógrafo João Freire Correia e Manuel Cardoso criarem a *Portugália Film*, um projeto igualmente vocacionado para a produção de reportagens⁵, mas que acabou a rodar uma das primeiras obras de ficção, *Os Crimes de Diogo Alves*, realizado por João Tavares e com estreia no Salão da Trindade, a 26 de abril de 1911.

⁴ Digo exibidas, e não, deixadas, porque dos filmes de Aurélio da Paz dos Reis nada resta. O que torna ainda mais difícil estabelecer uma filmografia com exatidão. Um dos raros elementos de referência foi o programa da sessão realizada no Teatro de S. Geraldo, de Braga, em 21 e 23 de novembro de 1896.

⁵ A *Portugália Film* ficou célebre pela reportagem que realizou do terramoto de Benavente (1909), exibindo-a apenas 48 horas depois dos acontecimentos, tendo vendido para o estrangeiro vinte e duas cópias (Pina, 1986: 17).

Faço aqui um breve parêntesis, no sentido de tentar clarificar alguma incerteza em torno da definição do primeiro projeto de ficção do cinema português. Henrique Alves Costa (1910 -1988), portuense e crítico autodidata, na sua obra *Breve História do Cinema Português - 1896 a 1962*, refere-se a esta curta-metragem de João Tavares, como o filme que marca o início do cinema ficcional em Portugal⁶ (1978: 15), conquanto, na filmografia enunciada no final dessa mesma obra, verificamos a anteposição dos projetos *O Rapto duma Atriz* (1907), de Lino Ferreira, e ainda *Inês de Castro* (1911), filme com apenas 400 metros, rodado por Carlos Santos. Em relação a esta última película, Luís de Pina, na sua *História do Cinema Português*, enuncia a sua estreia, não em 1911, mas a 1 de maio de 1910, indicando que os estúdios da produtora do filme, a empresa cinematográfica *Ideal*, tinham sido destruídos por um incêndio em setembro de 1911 (1986: 18), informação concordante com a documentação existente na Cinemateca Portuguesa, que associa o filme *Inês de Castro* ou *Rainha Depois de Morta – Inês de Castro*, à data de estreia de 1 ou 2 de maio de 1910.

Em relação a *Rapto de Uma Atriz*, Luís de Pina acaba por realizar uma ténue referência durante a apresentação do pioneiro lisboeta João Freire Correia: “Veio parar ao cinema em 1907, como operador de um *sketch* filmado na revista *Ó da Guarda!*” (Ibid.:16). Sobre este projeto, recuperamos o seguinte comentário de Roberto Nobre, na sua obra *Singularidades do Cinema Português*: “Na ficção, tivemos, como é sabido, em 1900, o curto intermédio cinematográfico, incluído numa revista, *Rapto de uma atriz*, que apenas teve o mérito de “intoxicar” para o cinema Nascimento Fernandes” (1969: 30). Este desfasamento temporal piora quando, a propósito do início do percurso cinéfilo de Nascimento Fernandes, Roberto Nobre observa: “Entrou logo na primeira película de ficção feita em Portugal, o intermédio *Rapto de uma atriz*, da célebre revista *Ó da Guarda!* cremos que em 1909” (Ibid.: 41). É aceitável que este hipotético desencontro tenha surgido em função da pouca importância dada à película, em virtude do carácter não industrial da sua produção, denunciando algum contragosto em fazê-la constar em evidência nos anais da história da sétima arte em Portugal. Recorrendo a Félix Ribeiro, porventura o mais assertivo na clarificação deste tema, porque mais expansivo na sua contextualização, encontramos também alguma indecisão ao nível da data, vendo-nos confrontados com um suficiente mas comprometedor “por volta de 1907” (1983: 187).

⁶ Julgo importante salientar que encontrei, nos registos da Cinemateca – Museu do Cinema, antes de *Os Crimes de Diogo Alves*, algumas referências a películas de 1910 e classificadas de ficção: *O Avarento*, *O Casamento do Zé do Gordo*, *Os Chapéus*, *A Guerra Peninsular de 1918*, *Kean – cena da taberna*, sobre as quais não existem informações exatas sobre a sua produção, e ainda *Um episódio dramático*, do qual apenas conhecemos a realização atribuída a João Freire Correia.

Para o que aqui me ocupa, é especialmente relevante a identificação dos critérios de classificação que dividiram os autores supracitados. Esta curtíssima película foi de facto a primeira experiência de filmografia ficcionada, que consistiu na inclusão de um *sketch*⁷ cinematográfico após o intervalo da peça de teatro *Ó da Guarda!*, e que ficaria a ser, como propõe Félix Ribeiro, “o primeiro filme do cinema português com um arremedo de entrecho e interpretação” (Ibid.: 181). Não será despropositado pensar que as diferenças de valorização daquela fita prendem-se também com o seu afastamento do conceito de cinema que, para além da sua dimensão como meio de significação e de comunicação, encerra uma dimensão tecnológica e económica, constituída pelo investimento na produção, distribuição e promoção do seu visionamento. Este filme foi realizado em cinco horas, com um elenco extraído da própria peça de teatro, ou seja, uma produção diluída na montagem teatral, sem independência de meios, sem investimento propriamente dito, sem público, porque aquele não seria exclusivamente seu. Assim, penso que a secundarização desta fita advém do facto de ela não ter reunido todos os parâmetros convencionados pela indústria cinematográfica, cuja análise se limitou ao campo da experimentação tecnológica, apesar de o enredo e da interpretação estarem presentes.

Regressando à *Portugália Film*, resta-me assinalar que, antes de encerrar, em 1912, tentou ainda a adaptação para o cinema do romance *Carlota Ângela*, de Camilo Castelo Branco, projeto que seria a primeira tentativa de transposição de uma obra literária para o cinema, mas que nunca chegou a ser concretizado. Depois do fecho, João Freire Correia seguiu os passos de Aurélio Paz dos Reis de retorno à fotografia.

Em Lisboa, nos primeiros anos da década de vinte, proliferaram várias produtoras, todas com a aspiração de dar mais um salto qualitativo, todas com existência efémera em virtude das manifestas dificuldades em interpretar as exigências do mercado. De entre elas destaco os casos paradigmáticos da *Enigma Film*, fundada em 1922, por Ernesto de Albuquerque, e a segunda *Portugália Film*⁸, erguida em 1921 por Augusto de Castro, Salomão Levy Jr. e Leopoldo O'Donnell, não esquecendo a *Caldevilla Film*, criada em 1920, por Raul Caldevilla, que se destacou com duas importantes longas-metragens, ambas realizadas pelo

⁷ No intervalo do primeiro ato, surgia a recomendação ao público que valeria a pena esperar: a projeção mostrava Carlos Leal fugindo com a estrela (Lucinda do Carmo). Depois, no Campo Grande, em pleno idílio amoroso, surgiam os perseguidores. E iniciava-se uma série de correrias. Agarrados os pombinhos, eram reconduzidos ao teatro, onde a função continuava, com enorme sucesso de público e apoiada pela crítica como “auspiciosa iniciativa digna de prosseguimento” (Ribeiro, 1983:183).

⁸ Recordamos que a primeira *Portugália* tinha sido projetada por João Freire Correia e Manuel Cardoso. As razões para o fim desta segunda *Portugália Film* ainda hoje permanecem obscuras, considerando as grandes condições técnicas e financeiras do projeto (Pina, 1986: 45).

cineasta francês Maurice Mariaud: *Os Faroleiros* (1922), com argumento do próprio Mariaud, e a adaptação de *As Pupilas do Senhor Reitor* (1922), segundo o romance de Júlio Dinis. Apesar do êxito destes dois filmes, a *Caldevilla Film* fecharia portas logo a seguir, regressando o seu mentor à publicidade e aos livros.

Apesar desta intensidade pioneira vivida em Lisboa, certo é que seria o Porto a capital do cinema nacional entre 1919 e 1924, graças ao aparecimento da empresa *Invicta Film*, fundada em 1910 por Alfredo Nunes de Matos. Inicialmente vocacionada para o documentarismo, a empresa portuense conquistou maior dimensão quando o seu fundador decidiu apostar na ficção, confiando a mudança de rumo ao realizador francês George Pallu e à sua equipa técnica, movimento que Roberto Nobre denominou de “Invasão Francesa” (1959: 32). No entanto, o crítico português reconheceu que a vinda destes profissionais foi salutar para o setor, em virtude da sua predisposição para cinematografar temas literários portugueses, com artistas nacionais e com as paisagens de Portugal. Roberto Nobre fundamenta o seu ponto de vista, estabelecendo a analogia com as múltiplas nacionalidades que edificaram a indústria cinematográfica norte-americana, facto que não impediu a existência de uma “escola hollywoodiana de cinema” (Ibid.).

Os lisonjeiros relatos da presença do cineasta francês em Portugal não impedem Roberto Nobre de evidenciar uma equidistância entre as duas realidades, admitindo que os técnicos que normalmente se dirigiam aos países mais pequenos não tinham a mesma categoria dos emigrantes norte-americanos. De facto, Nobre não tem Georges Pallu em grande conta como criador, apesar dos sucessos que alcançou na *Invicta Film*. Valerá a pena conceder-lhe a palavra:

Dos valores importados, temos Georges Pallu, o mais sensato, o mais homogéneo, o mais prático. Tanto nos *Fidalgos*, como no *Amor de Perdição*, utilizou correta dignidade de meios, transpôs para o cinema obras literárias sem, para o tempo, demasiado lastro de literatice, mostrou dirigir o desempenho com a suficiente altura e, ao vermos hoje tais filmes, nem parece que tudo aquilo foi improvisado num meio de escassa experiência, em que o próprio Pallu não era figura de primeiro plano. Não tinha génio inovador. Foi um técnico correto, bem comportado (Ibid.).

Mas, em grande medida, esta entrada de Georges Pallu significou uma vantagem substancial para a empresa portuense, em função do caminho que o seu fundador pretendeu assumir, o da ficção e o da internacionalização. Félix Ribeiro destaca o homem de grande dimensão social e humana e a sua clarividência na valorização do trabalho dos outros,

cultivando simpatia e respeito de toda a organização, o que lhe permitiu impor, com relativa facilidade, a sua experiência e conhecimentos técnicos.

Por outro lado, a sua conduta escrupulosa em relação ao cânone literário português prescreveu uma preponderância das obras dos principais escritores portugueses nas opções da *Invicta Film*, cinematografando consecutivamente *Os Fidalgo da Casa Mourisca*, *Amor de Perdição*, *Mulheres da Beira*, *O Primo Basílio*, assegurando a popularidade das películas com recurso aos atores mais conhecidos das companhias de teatro de Lisboa.

O ano de estreia da produção de *O Primo Basílio* (1923) é também o ano de mudança de direção da *Invicta* que, depois de treze produções, partiria para a procura de temas com projeção internacional, em detrimento dos temas portugueses e, conseqüentemente, o abandono da literatura como fonte dos argumentos para o cinema. A partir desse momento, a empresa opta pela criação de enredos originais, que se revelaram de qualidade duvidosa, e que facilitou o aparecimento de produções que seriam, para os seus principais críticos, dispensáveis à história do cinema em Portugal. Esta fase assinala uma transformação abrupta no nível dos conteúdos fílmicos. O próprio Pallu viria a realizar o filme *Cláudia*, com um argumento original de sua autoria, adaptando para uma versão modernizada o conto de Charles Perrault, *A Gata Borralheira*, que não passaria, segundo Roberto Nobre, de mais uma manifestação de ingenuidade do realizador francês.

Esta mudança de planos da *Invicta Film* coincide também com o crescimento do cinema europeu. As qualidades iniciais reconhecidas em Georges Pallu começavam a ser progressivamente suplantadas, e o espetáculo cinematográfico evoluía para os temas melodramáticos, tão característicos do cinema italiano e francês, sendo que a moda recaía também sobre a cinematografia alemã e as suas estéticas inovadoras e temerárias, sem excluir a força, a dinâmica e a clarividência do cinema estado-unidense, que já liderava na conquista de público. Roberto Nobre diagnostica a falha de Pallu com uma ausência de originalidade, audácia e inovação (Ibid.:75), atributos que começavam a habitar o temperamento da maioria dos cineastas europeus, como Rino Lupo⁹ que, vindo do cinema nórdico, trouxe para o cinema português, a inquietação e frescura, elementos contrastantes com o imobilismo e conservadorismo de Pallu.

A primeira contribuição de Lupo para a *Invicta* foi o filme *Mulheres da Beira* (1923), adaptado do conto de Abel Botelho, *A Frecha de Misarela*, realização que lhe foi concedida

⁹ Cesare Rino Lupo (1888 – 1934) nasceu em Roma e destacou-se pela variedade de meios cinematográficos que frequentou. Iniciou a sua atividade em França, mas cedo partiu em trânsito por vários estúdios de cinema europeu, protagonizando experiências na Dinamarca, Alemanha, Rússia e Polónia (Pina, 1986: 36).

pelo próprio Georges Pallu, e que se destaca pela originalidade e inovação na utilização dos exteriores. Apesar dos constrangimentos gerados por esta nova fase, com particular destaque para a fraca introdução do produto fílmico nacional nos mercados externos, a *Invicta* continuou o seu investimento, aumentando o capital e apostando em novas produções com vista a alcançar a tão desejada internacionalização. Esta ambição viria a motivar a contratação da atriz em ascensão do cinema Francês, Francine Mussey, para a interpretação do supradito fracasso *Cláudia* (1923) que, apesar de tudo, viria a percorrer as principais cidades francesas com o título *Mademoiselle Cendrillon*. Mas, nesse mesmo ano, surgiu *Lucros Ilícitos*, novo fracasso que viria a declarar o pior momento da empresa. Georges Pallu ainda tem tempo para realizar mais dois filmes, *Tragédia de Amor* (1924), e a sua derradeira película na *Invicta Film, A Tormenta*, que viria a estrear em 1925, produções que não evitariam o fim da empresa, que manter-se-ia ainda no ramo laboratorial e de estúdio até 1931.

Para explicar a acelerada síncope da mais credível empresa cinematográfica nacional do início de século XX, Luís de Pina alude às dificuldades impostas por um mercado interno restrito e congestionado de cinema estrangeiro, que mereceu o protecionismo dos principais distribuidores, bem como uma desacertada propensão para o exclusivismo da produção, negligenciando o papel primordial da divulgação do produto (1986: 33). De salientar que, no início do século XX, as produtoras ainda não recorriam às empresas de distribuição, para acautelarem a promoção e distribuição dos filmes. Nessa altura, a concessão de exploração ou venda a título definitivo fazia-se apenas a uma entidade, que negociava diretamente com as salas de cinema, tornando a distribuição do filme extraordinariamente fortuita e incerta.

Consequentemente, a lentidão do processo de promoção originava naturais constrangimentos de ordem financeira, em virtude de a produtora não conseguir o retorno do investimento realizado, em tempo útil para manter o normal funcionamento da sua atividade. Félix Ribeiro lembra os casos de *Mulheres da Beira*, que esteve dois anos sem comprador, e *O Primo Basílio*, cuja estreia ocorreu oito meses depois da sua conclusão (1973: 84).

Alves Costa dilata este cardápio de causas, examinando-as à luz das transformações sociais e políticas no Portugal dos anos vinte, em que o cinema, segundo sentença, se voltou para o passado e entregou a definição estratégica dos conteúdos aos técnicos estrangeiros, afastando-se da realidade do país, dos seus problemas sociais e mesmo dos combates políticos emanados da jovem República. Tudo isto somado à participação de Portugal na I Grande Guerra e na progressiva transformação da sociedade portuguesa, aspetos que a indústria cinematográfica parecia ignorar (1978: 21). Apesar das falhas, a *Invicta Film* foi,

para a época, um caso invulgar na indústria cinematográfica em Portugal, tendo realizado dezoito filmes em sete anos de funcionamento, criando para a filmografia nacional obras de valor excepcional.

1.2. As primeiras adaptações de obras da literatura portuguesa

Referi já a primeira tentativa de utilizar a base literária para a realização de um filme de ficção, sob a égide da *Portugália Film*, com o projeto *Carlota Ângela* (1912), segundo o romance de Camilo Castelo Branco, iniciativa que nunca chegou a ser terminada. Em maio de 1918, a *Invicta Film* cinematografa o conto *Aventuras de Frei Bonifácio*, de Júlio Dantas¹⁰. Esta destemida produção, concluída nuns inesperados e repentinos cinco dias, revelou uma qualidade técnica surpreendente para os padrões exigidos na época, com uma fotografia excelente e a habitual segurança e correção na direção de Georges Pallu. Acabou por ser uma estreia muito bem conseguida, demonstrando o profissionalismo que começava a ser timbre da produtora portuense.

Com este projeto, começa a exploração deste manancial de conteúdos, sendo prudente salientar que, nesta fase embrionária das adaptações, grande parte do tecido intelectual da sociedade portuguesa, e particularmente os romancistas, não compreendia a necessidade de traduzir para um outro sistema semiótico, as obras que foram realizadas sob a intenção literária. Por conseguinte, o ceticismo existia, na medida em que a objetividade do filme contrariava a componente meramente sugestiva e estimulante da prosa, originando grandes reservas e inibições nos realizadores e produtores da época. Mas, apesar do freio da responsabilidade, o certo é que as adaptações foram surgindo em ritmo apreciável, seguindo-se a adaptação do popular romance de Manuel Maria Rodrigues, *A Rosa do Adro* (1919), longa-metragem que viria a ser vendida para França e Brasil. Em 1920, o estúdio inicia a produção de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, segundo o romance de Júlio Dinis, película composta por uns ambiciosos quatro mil e quinhentos metros de bobine e dividido em dez partes. Esta produção, muito cumpridora na criação de uma atmosfera leal à narrativa, estreou no *Condes* em 14 de janeiro de 1921, sendo uma das mais elogiadas produções da *Invicta*, a par de *Amor de Perdição* (1921), segundo o romance de Camilo Castelo Branco, ambas realizadas por Georges Pallu.

¹⁰ Júlio Dantas não só foi primeiro escritor português a ver filmada uma obra sua, como também foi o primeiro a testemunhar uma obra sua a ser cinematografada por estrangeiros. Referimo-nos a *O Reposteiro Verde*, ou melhor, *La Cortina Verde*, filmado pela *Royal Films*, uma produtora espanhola com sede em Barcelona. Esta produção estreou em 1917, mesmo antes de *Frei Bonifácio*.

Em sentido contrário, encontra-se a ousadia cometida em 1922, com a primeira adaptação ao cinema de uma obra de Eça de Queirós, *O Primo Basílio*, que surge como a produção mais debatida da empresa (Ribeiro, 1983:115). Era a primeira vez que Eça surgia no cinema e esse facto foi suficiente para que nascesse, em torno do filme, um ambiente de manifesta incerteza no que respeita às conjeturáveis imperfeições na adaptação que, segundo a crítica, foi salva pelo elenco de grandes atores trazidos do teatro, e pela já referenciada subordinação de Georges Pallu, que manteve o consciencioso apreço pela obra literária, preservando intacta a sua estrutura narrativa, apesar dos naturais deslizes (Pina; 1986: 30). Mais cáustico, Roberto Nobre considera a realização do cineasta francês, ainda que audaz para a época, pouco subtil e sem encontrar o humor e a ironia com que Eça tratou as suas personagens (1969: 75). Por sua vez, José de Matos-Cruz reconhece a reprodução fiel da futilidade e tensão encontrada na obra, embora constata a dificuldade que George Pallu teve em conseguir transmitir o ambiente enigmático, a insolência e a vulgar moral da época. Todavia, assinala que *O Primo Basílio* foi "um exemplo marcante entre as versões cinematográficas, de ambiência urbana, sagrando corajosamente o romance de Eça de Queirós" (1978: 3). Félix Ribeiro acompanha-nos na questão do risco e da responsabilidade em transpor para filme um dos mais prestigiados nomes da literatura mundial, mas acrescenta que o *topos* temático foi decisivo para o levantamento de singulares protestos, ressaltando a qualidade indubitável da película e o "escrupuloso respeito pela obra literária que o inspirou" (1973: 63). Alves Costa arguiu de forma semelhante, referindo que "o filme era uma baça ilustração da obra literária, de que só ficou o enredo, rigorosamente respeitado" (1978: 33). A estreia de *O Primo Basílio* ocorreria apenas em 1923, debaixo de uma tóxica campanha que alguns órgãos de comunicação social dirigiram à empresa, que chegou mesmo a considerar o fim da sua atividade em Portugal.

1.3.A revolução sonora e a empresa cinematográfica do Estado Novo

A década de trinta testemunhou o início de uma autêntica revolução na indústria cinematográfica portuguesa, com a realização dos dois primeiros filmes sonoros, *A Severa* (1931), e *A Canção de Lisboa* (1933), ambos apostando em recursos integralmente nacionais, componente que sinaliza a forte determinação de retirar a produção de filmes portugueses aos técnicos e realizadores estrangeiros (Ferreira, 2007: 21). *A Severa* constitui um verdadeiro inventário de pormenores de cariz patriótico e todo o filme é atravessado por uma fervorosa mensagem, que exalta os atributos campestres, rústicos e tradicionais, aprimorados com o recurso à corrida de touros e ao fado, elementos com uma carga

simbólica irrefutável. O cartaz da fita configura, na imagem da cigana fadista, aspetos de grande profundidade de memória: a imagem casta de Severa, tocando a guitarra portuguesa, figura reforçada com o elucidativo regozijo: “Um verdadeiro poema de raça | aparatosa espera de toiros! | uma monumental corrida! | o mais português dos filmes portugueses | a história da conhecida cigana | criada pelo ilustre escritor Júlio Dantas”¹¹.

O Filme *A Canção de Lisboa* (1933), realizado pelo arquiteto e cineasta Cottinelli Telmo, fruiu da colaboração de Almada Negreiros, que criou dois cartazes para a promoção do filme, nos quais se destacam os *slogans* claramente indiciadores da importância de ser e de fazer em português¹². Esta película sonora foi apresentada como a primeira produção a ser inteiramente rodada e produzida em Portugal¹³. Luís de Pina considera estes dois filmes verdadeiros paradigmas, estruturas modelares iniciadoras de um movimento criativo singular, no qual praticamente todos os cineastas se inspiraram ou linearmente seguiram (1986:76). Esta opinião é concordante com o reconhecimento de Alfredo Nobre, que atribui a estes filmes o estatuto de corajosos axiomas de rutura com os modelos excessivamente teatralizados da comédia portuguesa (1969: 134).

Não obstante, é a chegada ao poder de António Oliveira Salazar que vai acelerar a transfiguração do cinema português num instrumento propagandístico e educativo de ampla magnitude. Através dos filmes, o Estado Novo exerceu, com manifesta contradição, uma política que se situou entre a repressão, impulsionada por uma intransigente censura, e um fértil protecionismo, com o perceptível objetivo de restringir a produção fílmica aos temas convergentes com o desígnio nacional e a sua interpretação da sociedade e da história.

Parece-me importante referir que a instituição de mecanismos repressivos não foi exclusivo da política do Estado Novo. A censura cinematográfica já se manifestava antes mesmo do surgimento do cinema sonoro. O Dec. Lei nº 3354, de 10 de setembro de 1917, regulava já a exibição de películas em todo o território português. Conhecem-se duas outras leis embrionárias do aparelho opressor que viria a ser constituído, uma de 1925, através do Dec. Nº 1748, de 16 de fevereiro, e outra de 1926, consignada no Dec. Nº 13564, de 6 de maio, ambas regulamentando a lei sobre filmes contrários à moral (António, 1978: 27). Surgem depois constantes readaptações e melhoramentos, que resultam no decreto de 1927, que estende de forma mais enérgica a matéria da censura: o seu artigo 133º é particularmente

¹¹ Anexo A

¹² Anexo B

¹³ Esta luta pela independência técnica do cinema português, contra a já dita invasão franco-italiana, segundo Roberto Nobre, teria já sido iniciada com o filme mudo *Maria do Mar* (1930), com uma equipa técnica integralmente preenchida por portugueses, liderada pelo realizador José Leitão de Barros (Nobre, 1960: 122).

restritivo, interditando a exibição de “fitas perniciosas para a educação do povo, de incitamento ao crime” (ibid.: 28,29), declarando uma lista de conteúdos cénicos que não deveriam ser apresentados: “Maus tratos a mulheres; torturas a homens e animais; personagens nuas; bailes lascivos; operações cirúrgicas; execuções; casas de prostituição; assassínios; roubo com arrombamento ou violação de domicílio (...); a glorificação do crime (...)” (Ibid.).

A partir de 1929 começam a despontar as linhas mestras da verdadeira intervenção do Estado Novo, com algumas alterações que fazem transitar a tutela do teatro e do cinema, até aí sediados no Ministério da Instrução Pública, para o Ministério do Interior. Em 1944 os Serviços da Inspeção dos Espetáculos integram-se no Secretariado Nacional de Informação (SNI) e, em 1945, é finalmente instituída uma comissão de censura, que viria a oficializar a licença de exibição, a que todas as projeções passariam a estar submetidas, criando igualmente a primeira tabela de classificação etária.

Por outro lado, falar de ação cultural e de política cinematográfica durante as décadas de trinta e quarenta, obriga à pronta nomeação de António Ferro, figura emblemática do Estado Novo e fundador da poderosa estrutura que controlou todas as formas de comunicação do Regime – o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN). A sua ação, sintetizada na defesa das mais recentes e inovadoras formas de manifestação de arte, projetou o Estado como a entidade culturalmente dominante e administrou o peso do Regime em todas as áreas da cultura portuguesa na primeira metade do século XX. A sua “Política do Espírito” assume um poderoso discurso nacionalista, virado para os artistas e para os intelectuais, aspirando à consolidação da doutrina e à projeção de Portugal no exterior (Rosas, 1988: 49).

O regime de Salazar cedo reconheceu o poder da imagem, consciente de que o culto do presente podia fazer-se através do cinema, em virtude de potenciar a manipulação e a eternização dos acontecimentos (Henriques, 1990: 18). António Ferro perfilha a importância da cinematografia, evidenciando o seu magnetismo e a incalculável força de penetração, não deixando, todavia, de refrear os impulsos soltos da sétima arte, receando a apatia induzida ao espectador de cinema, algo que o próprio substantiva de “espécie de sono com os olhos abertos” (1950: 44), que poderia provocar uma aceleração incontável do contágio maquinal de comportamentos contrários ao discurso do Estado Novo.

Sem a intensão de combater o cinema estrangeiro, particularmente o americano, porque “este cumpriu o seu dever” (Ibid.: 46), António Ferro procedeu à implementação de várias medidas para a consolidação da indústria cinematográfica em Portugal. Em 1937, introduz a iniciativa do cinema ambulante e desencadeia a produção de documentários e

ficção, viabilizando, em 1948, o Fundo de Cinema Nacional¹⁴. Um ano mais tarde, inaugura a Cinemateca Nacional, chamando para a sua direção Félix Ribeiro. Participa em argumentos e nas produções da SPN, com particular destaque para o cinema vocacionado para a orientação das massas, em filmes como *A Revolução de maio*¹⁵ (1937), ou em documentários como *A Exposição do Mundo Português* (1941). Cria prémios cinematográficos e defende a introdução do cinema sonoro. Com esta atmosfera favorável, a década de trinta foi pródiga em êxitos populares que colocaram em diálogo o pitoresco e o dramático, revelando produções que privilegiaram os exteriores rurais e saloios das magníficas paisagens do Portugal campestre ou das gentes do mar. Nesta linha encontram-se as películas *Maria do Mar* (1930), filme mudo que iniciou Leitão de Barros na ficção portuguesa, as fitas sonoras *A Rosa do Adro* (1938)¹⁶ e *A Aldeia da Roupa Branca* (1939), realizadas por Chianca de Garcia, ou *Gado Bravo* (1934), filme assinado por António Lopes Ribeiro, produções que repisam os motivos regionais e folclóricos, elementos coadjuvantes de personagens castiças e desejavelmente autênticas que o Estado Novo pretendia difundir.

A década de quarenta presenciou o apogeu da comédia portuguesa, género muito pouco apreciado por António Ferro, que criticou sempre violentamente a reincidência nos argumentos de “excesso da cantiguinha e do bailarico” (Ferro, 1950: 51). No seu discurso *O Estado e o Cinema*, pronunciado no Secretariado Nacional da Informação, por ocasião da entrega dos Prémios de Cinema, em 30 de dezembro de 1947, o homem forte do regime protagoniza um dos momentos mais emblemáticos do fel que nutria pelos filmes de comédia. Penso que valerá a pena citar o seu testemunho:

Este é o cancro do cinema nacional, afora duas ou três exceções. Todos conhecemos esses filmes, com indiscutível e lamentável êxito, onde se procura fazer espírito com a matéria, com o que há de mais inferior na nossa mentalidade, com gestos, ditos e expressões que

¹⁴ A promulgação da Lei n.º 2.027, de proteção do cinema nacional, de 18 de fevereiro de 1948, não foi pacífica, nem no parlamento, nem mesmo junto do meio cinematográfico. Sobre isto Alves Costa revela: “ Quando a Lei baixou à Assembleia, já estava aprovada por Salazar. A Assembleia só tinha que dizer sim, e estava o caso arrumado. Mas deu-se, então, um caso inesperado. Um novo deputado, o Prof. Mendes Correia, julgando ainda que uma Lei posta à apreciação da Assembleia Nacional seria para estudar, discutir e corrigir, procurou documentar-se, consultou várias pessoas ligadas às atividades cinematográficas e foi para S. Bento levantar os seus reparos e expor algumas dúvidas que diversos pontos do diploma lhe suscitavam. Nesse mesmo dia, ou no dia seguinte, logo alguém (A. Lopes Ribeiro sabe quem foi...) procurou o Professor em casa de seu irmão, onde estava hospedado, com a incumbência de o convencer (primeiro) das qualidades e vantagens da Lei e (em última instância) o avisar de que «Salazar queria a Lei aprovada depressa, melhor seria o Sr. Professor não fazer ondas...» (1978: 89-90).

¹⁵ Este filme político, com argumento de António Ferro, assinando com o pseudónimo Jorge Afonso, e de António Lopes Ribeiro, optando igualmente pelo criptónimo Baltasar Fernandes, teve um êxito relativo, mas cedo deixou de interessar aos exibidores.

¹⁶ Filme, segundo o romance de Manuel Maria Rodrigues, que já tinha sido filmado por Pallu, em 1922.

não precisam, sequer, de ter pornografia para serem grosseiros, reles e vulgares (Ibid.: 65).

Na verdade, a censura colaborou inicialmente para alguma inibição deste gênero, mas não impediu, ou não quis impedir, a longevidade de um retrato pacificador da sociedade portuguesa, uma vez que a felicidade e o conformismo das personagens de comédia, em filmes como *O Costa do Castelo* (1943), *A Vizinha do Lado* (1945) ou *O Leão da Estrela* (1947), representadas por um popular elenco, não podiam deixar de exercer um importante efeito político sedativo que o regime não pretendia descurar, atestado pela ressalva que encontramos no discurso, aparentemente contraditório, de António Ferro: “Mas longe de considerar inútil, prejudicial esse gênero de filme, considero-o benéfico, útil, ótimo elemento de propaganda, desde que seja convenientemente racionado” (Ibid.: 51).

Assegura Luís de Pina que, num momento particularmente difícil, como o da II Guerra Mundial, as comédias serviam também para suscitar um ambiente de desconpressão, “e o próprio regime, nada interessado num cinema incómodo, crítico, difícil, favorecia a sua produção” (Pina, 1983: 86).

Mais tarde, apesar das comédias ficarem arredadas do primeiro plano¹⁷, na possibilidade de recorrerem ao Fundo Cinematográfico Nacional, a sua sobrevivência foi sendo conquistada, através de uma menos dispendiosa produção e da previsibilidade do êxito, garantido pela proximidade que os seus textos tinham da comédia teatral, com particular destaque para a revista portuguesa.

Mas esta década foi igualmente generosa em filmes de tendência “histórico-literária-melodramática” (Ibid.:93), produções que enchiam as medidas a António Ferro, e que iam sendo realizadas com uma ajuda prudente do Estado e uma aposta plena na iniciativa privada, fazendo-se valer dos títulos homónimos de grandes referências da cultura portuguesa, como a superprodução *Camões* (1946), produzida por António Lopes Ribeiro e realizado por José Leitão de Barros, filme que António Ferro classificou de “grande *fresco* cinematográfico que honra não só o cinema nacional como constitui padrão da sensibilidade

¹⁷ O SNI estabeleceu condições prévias para regular a sua inclusão nos programas anuais de empréstimos e subvenções. As comédias não podiam explorar os aspetos sociais que o SNI considerava como demonstrativos de atraso social, de grosseiro, designadamente em relação à linguagem e aos gestos. Por outro lado, as produções humorísticas que não se sujeitassem ao cumprimento destas recomendações dificilmente poderiam concorrer à ajuda do Fundo, apesar de António Ferro perceber que estas raramente necessitavam de ajuda, devido à sua popularidade, que se refletia ao nível do retorno financeiro. Manter-se-iam à margem do Fundo, pois “não foi para elas que se fez a Lei da Proteção ao Cinema Nacional, mas sim para os filmes folclóricos, históricos, policiais, documentários e de essência poética” (Ferro, 1950: 43-78).

portuguesa, marco da sua epopeia, tapeçaria movediça da sua glória” (1950: 72). Em 1943, surge um dos ícones do cinema português, *Anikibóbó*, realizado por Manoel de Oliveira, que introduz, pela primeira vez, o universo infantil, a contemplação do mundo adulto pelos olhos das crianças, um género lírico que se afastava de tudo o que tinha sido feito. Apesar de António Ferro o classificar de “delicioso” (Ibid.:65), o filme não teve, na época, uma grande aceitação pelo público, tendo sido mesmo considerado inconveniente, talvez por revelar uma certa audácia perante o cânone instituído.

Num período repleto de drama, história e de atualidade, não podia deixar de referir os filmes *Fátima, Terra de Fé* (1943), realizado por Jorge Brum do Canto e *O Feitiço do Império* (1940), dirigido por António Lopes Ribeiro, a primeira película de ficção que tematizou as colónias portuguesas. O seu argumento procurou atestar a unidade do Império português e mostrar a obra colonizadora nacional, sugerindo o alerta para a possibilidade de o Império poder ser hostilizado.

As décadas de trinta e quarenta manifestam as marcas insofismáveis de uma clara alusão à condição de ser português e da prioridade que constituía a defesa dos valores veiculados pelo Estado Novo. Na filmografia deste período, são perceptíveis os elementos de patriotismo, o culto dos heróis, o orgulho na política colonial, o cristianismo, o suor do mundo rural e do trabalho, bem como a consagração da pátria e da família. Eduardo Lourenço refere-se a um país imaginário, uma “Disneylandia qualquer” (1992: 28), cenário tão dramaticamente convincente que parecia impossível idealizar outra imagem dos portugueses, que pudesse contrariar os estereótipos que o regime impunha, melhor dito:

Não se percebeu nada do espírito do antigo regime e do seu êxito histórico quando não se vê até que ponto ele foi a mais grandiosa e sistemática exploração do fervor nacionalista de um povo que precisa dele como de pão para a boca em virtude da distância objetiva que separa a sua mitologia da antiga nação gloriosa da sua diminuída realidade presente (Ibid.).

Durante três décadas, o regime de Salazar pretendeu cumprir a construção de um cinema instrutivo, aglutinador e artístico, de um espírito nacional, personalizado, político e rático. O cinema, com todo o seu potencial, cooperou na criação desse imaginário de país pobre, mas honrado, e todo o seu potencial foi aproveitado para tornar a ideologia do regime mais autêntica. O Estado Novo usou o cinema pela mão de António Ferro, controlando, censurando e produzindo conteúdos.

1.4. António Lopes Ribeiro – um percurso sincrónico ao desenvolvimento do cinema português

“Cineasta oficial do fascismo” é o epíteto que acompanha António Lopes Ribeiro (1908-1995) e que o distingue como uma das personalidades mais determinantes da cinematografia portuguesa do século XX. Para além da filmografia ficcional, Lopes Ribeiro fez história no documentarismo que viria a identificar “uma época, um regime e uma propaganda” (Ramos, 1989: 334). Foi crítico de cinema, produtor, radialista, empresário de teatro e televisão. Na relação próxima com António Ferro descobriu uma posição de favorecimento que ocupou durante vinte anos, documentando os grandes momentos do regime em filmes como *A Revolução de maio* (1937) e *Feitiço do Império* (1940), películas com particular carga nacionalista, ideário político que António Lopes Ribeiro nunca rejeitou, e que o fez conquistar a preferência do SNI, que o considerou sempre um realizador protetor do interesse nacional.

As produções supramencionadas constituem o exemplo raro de uma filmografia puramente propagandística. Em *A Revolução de maio*, a personagem principal, com inclinações comunistas, regressa do exílio para iniciar um processo revolucionário, mas acaba por se apaixonar por uma mulher seguidora do regime, sentimento que o conduz a uma conversão política pacífica. *O Feitiço do Império* relata uma história muito semelhante, na qual um jovem imigrante nos Estados Unidos rejeita linearmente a sua ascendência portuguesa, mas, depois de estimulado pelo pai, parte à descoberta da sua terra natal e das colónias portuguesas, rendendo-se ao nacionalismo, depois de se apaixonar por uma portuguesa em Angola e de desenvolver uma paixão pela África portuguesa.

Alves Costa absolve, ou pelo menos subvaloriza esta fase militante do cineasta, traduzindo-a num oportunismo calculado de António Lopes Ribeiro, mesmo observando o esforço do realizador em demonstrar uma convicção à causa nacionalista, evidenciada pela decisão de se alistar na Legião Portuguesa (Costa, 1978:72). Todavia, estes dois filmes não terão sido suficientes para a edificação de um verdadeiro cinema político de exaltação salazarista e imperialista.

António Lopes Ribeiro foi, conjuntamente com José Leitão de Barros, um dos cineastas que melhor representaram os valores difundidos pelo regime de Salazar, eleição sempre assumida publicamente por António Ferro:

Acusam-nos, frequentemente, (...) de recorrer demasiadas vezes aos mesmos colaboradores, neste caso, a Lopes Ribeiro e a Leitão de Barros. Somos os primeiros a

fazer justiça ao valor dos outros, ao valor de todos, mas não se pode negar que o cinema português deve muito a estes dois homens (1950: 74).

Ainda que esta adesão ao Estado Novo tenha permitido a conservação de uma proeminência indiscutível no meio cinematográfico português, a verdade é que ela terá simultaneamente impedido, como lembra Luís de Pina, uma maior valorização artística e criadora do cineasta, que sempre pretendeu deixar a sua marca na ficção e no humor (1983: 2). Descobrimos em *O Pai Tirano* (1941), *O Pátio das Cantigas* (1942) e *A Vizinha do Lado* (1945), três exemplos probatórios dos terrenos criativos que o cineasta queria frequentar, mas que só foram conseguidos sob a égide das *Produções António Lopes Ribeiro*, que entretanto fundou, em 1941, compreendendo, por essa altura, que para a conquista da liberdade criativa, teria de se tornar produtor-realizador.

A longuíssima filmografia de António Lopes Ribeiro impele-nos para a necessidade de sermos assaz prudentes na nomeação dos títulos, preferindo limitarmo-nos às adaptações essenciais, evitando assim a feitura de uma pretensiosa e excessiva retrospectiva fílmica do “mestre”. Roberto Nobre salienta a perseverança e a operosidade do cineasta na produção fílmica com base em obras literárias importantes, entre as quais, as complicadíssimas e duplamente adaptadas *Amor de Perdição* (1943) e *O Primo Basílio* (1959), não esquecendo *Frei Luís de Sousa* (1950) (1969: 133).

Parece-me pertinente apontar aqui uma curiosa redundância nas escolhas feitas, na medida em que seguiram quase sempre as preferências de Georges Pallu e da *Invicta Film*, nos anos vinte, obrigando a um óbvio exercício comparativo entre as duas transposições; como se apostasse em fazer melhor do que o realizador francês, objetivo que, mediante a crítica, não chegou a alcançar. No seu *Amor de Perdição*, Alves Costa salienta a pouca sensibilidade e a opção pela linearidade do enredo: “saltou com agilidade alguns escolhos da adaptação e encheu de ação as soluções de continuidade do romance...que ficou um bocado fotonovela, sem ofender Camilo Castelo Branco” (1978: 96).

A década de cinquenta inicia-se com um decréscimo muito acentuado no número de produções¹⁸. No primeiro ano saíram apenas duas fitas: A comédia *O Grande Elias*, realizada

¹⁸ Paradoxalmente, a entrada em vigor da Lei de Proteção do cinema conduz a indústria cinematográfica a uma crise sem precedentes. As produções diminuem e, em 1955, não se produz nenhuma película. Roberto Nobre, no seu livro apreendido *O Fundo - Comentários ao Projeto de Uma Nova Política de Cinema em Portugal*, pede o fim da censura e o do “puritanismo hipócrita”. Diz: “O SNI quer pôr os cineastas diretamente ao serviço da sua política, prendendo-os pela barriga, sugerindo o que lhe apetece, e sem despende um centavo, pois é ao cinema que se vai buscar o fundo, e será o público em última análise que pagará esse novo aspeto da sua política. Por outro lado, tudo irá ficar num pequeno grupo, que se instalará numa espécie de monopólio de produção, permanente e assegurada. Esta é a verdade e tão clara e transparente como uma boa objetiva de filmar” (Apud Pina, 1983:114).

por Artur Duarte, e *Frei Luís de Sousa*, segundo a peça de Almeida Garrett. Esta longa-metragem, assinada por António Lopes Ribeiro, registou um surpreendente êxito comercial, apesar de alguma crítica não conseguir desvincular o filme da sua representação em palco, denominando-o mesmo de “teatro filmado”, muito longe do arrojo apetecido numa adaptação cinematográfica. Alves Costa denuncia uma excessiva subserviência ao texto e aos recursos técnicos, “apoiando-se neles como faria no palco” (Ibid.: 96). Luís de Pina confirma o seguidismo austero da linha teatral do enredo, ao qual Lopes Ribeiro terá acrescentado do cinema “sobretudo o elemento plástico, na composição, na luz, na marcação das figuras” (1986: 127).

Nove anos depois, na sua derradeira longa-metragem, Lopes Ribeiro optou por acompanhar novamente Georges Pallu na arriscada ousadia de transpor Eça de Queirós para a grande tela, reincidindo também no romance eleito, *O Primo Basílio*. Luís de Pina descreve um desfecho conjeturável, dada a resistência estoica das obras de Eça de Queirós ao audiovisual, “pela simples razão de que os seus romances *parecem* uma verdadeira ação cinematográfica mas constituem sobretudo um permanente comentário verbal” (Ibid.). Alves Costa refere a dificuldade em descobrir a justa equivalência cinematográfica ao estilo de Eça, “cuja riqueza está na minúcia da observação, no subtil recorte dos personagens, na mordente ironia e no peculiar humor da prosa queirosiana” (1978: 97).

Na análise de Roberto Nobre, notámos uma condescendência para com o trabalho do realizador, ressaltando logo no início, “Nenhum de nós desconhece aqui as dificuldades” (1969: 210), para mais tarde repetir o ato de indulgência, “Sei, repito, da dificuldade” (Ibid.), criando depois um discurso didático, construtivo, fértil em aconselhamentos e orientações¹⁹, nunca enunciando o nome de António Lopes Ribeiro. O filme não teve a aceitação que se esperava do público, resultando num prejuízo financeiro que mal deu para ressarcir o Fundo.

Não me parece exato avaliar que o percurso do cineasta do regime tenha terminado aqui, todavia não será certamente desadequado se dissermos que nunca mais o relevo da sua realização se fez sentir da mesma maneira. António Lopes Ribeiro fez quase de tudo no cinema, no teatro, na rádio e televisão, tendo protagonizado êxitos e fracassos, e é no

¹⁹ Roberto Nobre identifica as principais fragilidades das adaptações da obra de Eça de Queirós, sem deixar de enunciar os parâmetros que os realizadores não poderiam nunca negligenciar: “Devem os romances de Eça de Queirós ser os mais complexos, entre os dos escritores portugueses, de transpor à tela, na atual fase de adestramento, evidentemente precária, do nosso cinema. Por enquanto, estamos a querer aprender a narrar. Cinematizar [sic] não pode ser, no caso de Eça de Queirós, contar apenas a historieta, seguir o entrecho (...) mas encontrar as equivalências do estilo, do espírito das obras. No Eça, este não está apenas na prosa, mas sim também na observação, no recorte das personagens, na atitude crítica potencial da obra, na intenção irónica com que ele a comunica ao leitor” (Nobre, 1969: 211,212).

conjunto de tudo isso que deverá ser julgado, como sentenciou Leitão de Barros, na oração resgatada por Alves Costa: “Lopes Ribeiro amou sinceramente o cinema e mamou da teta dele alegremente” (Apud. Costa, 1978: 73).

2. As atrizes emergentes e as personagens principais femininas

2.1. A direção de atores e a dependência do teatro

Nos profícuos anos vinte, Vitaliano Lupo tentou revolucionar a direção de atores, procurando os seus elencos fora do teatro, uma posição mais vanguardista que a de Georges Pallu, que se manteve quase sempre prisioneiro²⁰ do provisionamento junto das principais companhias teatrais, opção convergente com a ausência de risco que caracterizava o seu estatuto de “bom comportado”, já salientado por Roberto Nobre. Lupo era diferente, mais audaz, pretendendo desvincular a arte cinematográfica do teatro, chegando mesmo a dirigir escolas de cinema em Lisboa e no Porto, de onde viria a recrutar alguns dos atores dos seus filmes, perseguindo o afastamento do “artificialismo e o convencionalismo do teatro da época” (Pina, 1983: 37).

Dos resultados obtidos importa isolar *Os Lobos* (1923), com a atriz protagonista Branca de Oliveira, que nunca fez teatro, e *Mulheres da Beira* (1921), o melhor filme português do período do mudo, na sentença de Félix Ribeiro, que contou com o contributo da atriz Brunilde Júdice, nascida em Milão, que “deixou trabalho memorável” (Nobre, 1969: 38), e que só se estrearia no teatro depois de ter protagonizado outra das grandes referências da era do cinema mudo português, *Amor de Perdição*. Brunilde esteve igualmente indigitada para a interpretação de Luísa, em *O Primo Basílio* (1923), de Georges Pallu, vindo a ser substituída por Amélia Rey Colaço, atriz de teatro em toda a sua extensão. A transposição para o cinema de uma obra de Eça de Queirós constituiu, desde sempre, uma grande angústia para a atriz. Não se verifica conclusivo que esta produção tenha originado uma aversão ao cinema, mas é verdade que jamais voltaria ao cinema (Barros, 2009: 65).

Mais tarde, em 1927, surgiria outro realizador a apostar na interpretação de atores que nunca experimentaram o palco. Referimo-nos a Reinaldo Ferreira, jornalista portuense e fundador da empresa *Repórter X Film*, que realizou o célebre *Taxi 9297* (1927), com

²⁰ Esta condição era terminante, pois é conveniente lembrar que a *Invicta Film* estava sediada no Porto e as principais companhias de teatro operavam em Lisboa. As rodagens estavam assim condicionadas em função da disponibilidade demonstrada pelos atores e, por vezes, era necessário aproveitar as digressões que as companhias faziam ao norte do país (Pina, 1983: 26).

argumento baseado no crime que vitimara a atriz Maria Alves. A ousadia do realizador trouxe para a tela nomes ignorados no meio teatral, como Maria Emília Castelo Branco, Fernanda de Sousa e Alda de Azevedo, em produções sob o signo do sensacionalismo e da improvisação²¹. Mas, apesar destas arrojadas exceções, introduzidas por Rino Lupo e Reinaldo Ferreira, o cinema português absorveu sempre as atrizes de teatro, e colocou em destaque as personagens femininas extraídas do cânone literário português, facto indissociável da já referida predileção de Georges Pallu e da *Invicta Film* por cinematografarem os principais escritores nacionais.

Durante a primeira metade do século XX, o território pertenceu às atrizes de teatro, como Maria das Neves, em *Frei Bonifácio* (1918) - atriz que viria a ter apenas mais duas participações no cinema, no elenco de *O Pátio das Cantigas* (1949) e em *Sonhar é Fácil* (1951) - Etlvina Serra, em *Rosa do Adro* (1919), na personagem de *Deolinda*, contracenando com a estreante Maria de Oliveira, que vestiu o papel de *Rosa*. Esta jovem atriz surge novamente em *Os Fidalgos da Casa Mourisca* (1920), tornando-se numa das atrizes obrigatórias dos elencos da *Invicta* (Pina, 1983: 29). Acrescento ainda a já anunciada Amélia Rey Colaço, em *O Primo Basílio* (1923), que, apesar da segurança da sua interpretação, acabaria por ser suplantada por uma notável Ângela Pinto, no papel arrebatador de *Juliana*²², na sua única aparição no cinema.

Francine Mussey, estrela emergente do cinema francês quebra, em 1923, a hegemonia das atrizes portuguesas de teatro, protagonizando a versão livre da *Gata Borralheira*, consequência da já aqui tratada mudança de orientação da *Invicta Film* rumo à internacionalização. Por conseguinte, a norma que se manteria estabelecida na filmografia portuguesa durante as primeiras décadas do séc. XX é a dos elencos provirem do meio teatral. Roberto Nobre refere-se assim à primeira fase da representação fílmica nacional:

²¹ Luís de Pina diz sobre Reinaldo Ferreira: “Era uma visão nova, arrojada, das possibilidades espetaculares do cinema, que partia da invenção da escrita, sem a habitual dependência da obra literária, para criar um interesse diferente das imagens” (Pina, 1983: 2-4). Desta improvisação não é Roberto Nobre adepto, que a considera precursora de “erros pueris”, sentenciando que, para além do génio criador, é necessária a experiência e o apuro técnico, a excelência profissional, para se criar uma obra de arte. Todavia, Roberto Nobre considerava Reinaldo Ferreira dotado de talento, um realizador inteligente. Escrevia assim o crítico: “ Quando abordou o cinema, soube encontrar aquele ângulo em que a jovem arte não tinha sido explorada entre nós e para qual o seu temperamento de autor parecia predispor-lo: o género dramático-policia, ágil, de base mais técnica que estética. Não iria ter grande consideração pelo cinema como arte. Também não escrevia para fazer grande literatura. Mas procurou realizá-lo devotada e corajosamente, tentando encontrar aquela eficiência prática que o levasse, como nas novelas, como no jornalismo, como no teatro, à aceitação entusiástica e apaixonada da multidão” (Nobre, 1969: 799).

²² Roberto Nobre considera a interpretação de Ângela Pinto bastante superior à de Cecília Guimarães, na segunda adaptação de *O Primo Basílio*, apesar de Ângela Pinto estar bastante distante da figura “muitíssimo magra” (Queirós, 2010: 10) que o romance exhibe. Aprofundarei mais tarde as diferenças das duas interpretações com a personagem construída por Eça.

Nos primeiros cinquenta anos do nosso cinema não representávamos tão mal como nos últimos dez anos. Decerto eram quase sempre atores de teatro e os grandes valores de então figuraram na tela, principalmente naquele celebrado período de 1918 a 1924 (1969: 37).

Esta ligação da representação ao teatro pode ainda ser simbolicamente demonstrada pelo primeiro projeto de ficção do cinema português que já aqui referi, *O Rapto de uma atriz*, que traduz de forma singular o cruzamento inevitável entre a arte de representar no palco, com a performance para as câmaras. Lucinda do Carmo era a estrela da peça *Ó da Guarda!* à data das filmagens, mas foi substituída no elenco por Maria da Luz Veloso. No dia da projeção, a atriz presente no palco não correspondia à atriz da fita. Pensamos não ser inconveniente afirmar que a primeira atriz de cinema de ficção em Portugal foi Lucinda do Carmo.

Neste período do cinema mudo, os atores eram apenas mais um dos elementos para a unidade da obra cinematográfica, não existindo ainda o vedetismo, embora ao nível internacional se reconhecesse já que o contributo de um ator poderia estimular o cinema de um país, como são os casos universalmente conhecidos de Charles Chaplin, Greta Garbo ou Ingrid Bergman.

2.2. A consolidação do estatuto de atriz de cinema

Na década de trinta a sonoridade mudou o cinema e fez surgir representações mais completas, onde a potencialidade vocal do ator reforçava o impacto da personagem retratada. Os intérpretes do cinema começam a ter cada vez mais importância, incorporando-se no estereótipo atrativo da época (Marques, 1975/76: 18), e os meios de comunicação de massas fomentam a criação de ídolos de dimensão nacional, como o caso mais evidente de Beatriz Costa, protagonista em filmes tão célebres como *A Canção de Lisboa*, fita que retrata a boémia académica, o fado, a modéstia desarmante do jovem universitário, por oposição à rapariga inocente, mimada, filha única e prendada; ou em *A Aldeia da Roupa Branca*, com as suas figuras de profunda simplicidade, paradigma de uma sempre presente rusticidade que, de certa maneira, traduz a forma como a cidade idealizava o campo: o espaço de inocência e de trabalho, cenário que fortalece cada vez mais a verosimilhança das personagens.

Durante a década de trinta continuamos a recuperar, através do cinema, os traços representados de um Portugal saloio, campesino, humilde, estereótipos desenvolvidos por elencos formados por um misto de atrizes mais destacadas do teatro, e jovens promessas, parecendo-me justo destacar os casos de Dina Teresa, em *A Severa* (1931), Nita Brandão, em

Gado Bravo (1934), a incontornável Maria Matos no papel de *Joana*, em *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935), a estrela emergente Mirita Casimiro, em *Maria Papoila* (1937), e a jovem Madalena Souto, em *A Varanda dos Rouxinóis* (1939).

Assente nos costumes, *A Canção de Lisboa* concedeu-nos o “modelo de comédia à portuguesa” (Pina, 1983: 85), impulsionando uma deflagração de filmes cómicos memoráveis que preencheu toda a década de quarenta. Películas como *O Pai Tirano* (1941), *O Pátio das Cantigas* (1942) e *O Costa do Castelo* (1943), recheados por um vastíssimo elenco, espelham bem a dimensão e a importância que os atores começaram a ter na construção do filme, que podemos encontrar refletida nos cartazes de divulgação²³, congestionados pelas principais figuras do cinema português, verdadeiros ídolos, numa sociedade carecida de referências. Este período foi o da descoberta de Milú, uma novíssima vedeta, de assinalável beleza, que sobressaiu no elenco de *O Costa do Castelo* (1943), e que voltaria a brilhar em *Fado – história de uma cantadeira* (1947), e também de Maria Eugénia, em *A menina da Rádio* (1944), todas coadjuvadas pela indiscutível Maria Matos. Travo aqui a tentação de enunciar todas as atrizes que marcaram esta fase da filmografia portuguesa, não sendo, todavia, possível contrariar a tentação de recordar as jovens Carmen Dolores, Eunice Muñoz, Milita Meireles, Hortense Luz, Maria Olguim, Leonor Maia e Julieta Castelo, que descobrimos em fitas como *A Vizinha do Lado* (1945), *Camões* (1946) e *Os Vizinhos do rés do chão* (1947), e ainda a supervedeta Amália Rodrigues, no auge da sua popularidade, no já referido *Fado – História de uma Cantadeira*, e no melodrama *Capas Negras* (1947), um dos maiores êxitos do cinema português.

Assim, na década de quarenta, as atrizes portuguesas começam a expor estereótipos que identificavam um carácter idealizado da mulher portuguesa: a lavadeira ingénuo e honesta, a talentosa e simples fadista, a pobre mas honrada, figuras imprescindíveis para a propaganda do regime.²⁴

²³ Anexo C

²⁴ Eduardo Lourenço concede-nos uma reflexão com base nesta aptidão do Estado em convencer um povo inculto e necessitado de emancipação, com poucos ou nenhuns hábitos culturais, que era num, ou noutro, desses polos que se situava a sua realidade. Sentencia que a historiografia portuguesa destapa um “irrealismo prodigioso da imagem que os Portugueses se fazem de si mesmos” (1992: 17). Naturalmente, estas representações, construídas para convencer os próprios, os tais camponeses que, se soubessem ler ou tivessem disponibilidade para olhar as personagens que os retratavam, teriam dificuldades em rever uma pobreza, certamente, mas longe da felicidade, ou uma opressão, perceptível, embora raramente revoltada. De facto, não nos suscita controvérsia relançar a ideia que estes estereótipos destinavam-se principalmente ao universo urbano, da pequena burguesia, pois, era deles, e não do campesinato inerte, que podia vir uma eventual perturbação política e algum risco para a estabilidade do Regime. Terá sido para eles que se criaram todas estas imagens pacificadoras da “Política do Espírito”, uma produção perfeita que Eduardo Lourenço nomeia de “lusitanidade exemplar” (Ibid.: 28), a interpretação de um povo sem problemas ou preocupações, “arquétipo da solução ideal que conciliava o capital e o trabalho, a ordem e a autoridade com um desenvolvimento harmonioso da sociedade” (Ibid.).

O período de crise que se seguiu, entre 1950 e 1959, momento assolado por equívocos sucessivos, ditou uma refluência no papel dos atores, e os níveis de interpretação foram decaindo. A reprovação generaliza-se e toca igualmente o elenco da segunda adaptação portuguesa de *O Primo Basílio* (1959), realizado por António Lopes Ribeiro. Para Alves Costa, a segunda versão iguala a primeira ao nível da direção de atores, notando que “as personagens ficaram diminuídas e, por vezes, irreconhecíveis” (Costa, 1978: 97), partilhando com Roberto Nobre a opinião de que Cecília Guimarães, no papel de *Juliana*, apesar do reconhecido talento e da sua adequação física à personagem criada por Eça, não conseguiu ultrapassar a sua antecessora, Ângela Pinto, o que não deixa de ser surpreendente, considerando que o primeiro filme despia a atriz da sua voz.

De qualquer forma, e longe de ousar discordar da sapiência das referências bibliográficas, direi apenas que mais haverá a dizer sobre esta matéria, sobretudo se atentarmos que o visionamento de ambos os filmes por um olhar acostumado a conviver com atores que são as suas vozes, nos possa estimular para outras perspetivas de análise, retirando linearidade ao julgamento supradito. Adito a isto que a personagem *Luísa* foi interpretada pela atriz francesa Danik Patisson, tendo António Lopes Ribeiro optado pela dobragem, recorrendo à singular voz da jovem Cármen Dolores, opção que, hoje, é praticamente inevitável considerarmos um equívoco, persuadidos a concordar com Luís de Pina, que teria preferido arriscar numa atriz portuguesa (Pina, 1983: 127), quem sabe a própria Cármen Dolores, porquanto não perderia nem em beleza, nem em talento.

III. O Contributo da sociedade portuguesa oitocentista na modelagem da mulher queirosiana

1. A Mulher na Sociedade Portuguesa Finissecular – Aproximação Teórica

1.1. O perpétuo debate sobre a Igualdade

1.1.1. A sujeição económica

O texto de *O Primo Basílio* não oferece indícios ou elementos encorajadores para a admissão de uma divergência temporal significativa entre o momento da sua produção e o tempo em que decorre a ação do romance, afigurando-se, por isso, admissível interligar os estudos sobre a condição da mulher portuguesa no final do século XIX com o romance de Eça

de Queirós, perspetivando-se que este período histórico foi decisivo na formatação das personagens femininas que emprestou ao romance.

Entre a produção do texto original e as duas adaptações cinematográficas nacionais convocadas para este estudo, a condição da mulher portuguesa permaneceu, de uma forma geral, secundarizada, é verdade, mas sempre com sucessivos desenvolvimentos, pequenos e árduos progressos que foram aproximando a mulher da sua alforria. Como sabemos, o processo de paridade entre homem e mulher tendeu sempre para a excessiva morosidade, estimulada por uma sociedade patriarcal altamente conservadora e adversa a avanços emancipadores do género feminino. Sem grande profundidade e minúcia, porque não é a análise desse percurso remoto que me ocupa, relembrei, não só por necessidade de introdução temática, mas porque se impõe o estímulo da memória que valide uma reflexão presente, que o homem submeteu sempre a mulher a um plano secundário, e, em muitos momentos da sua história, essa orientação limitou-se à representação de um mero objeto utilitário que o homem maltratava, um elemento de servidão, provisor do prazer momentâneo (Gomes, 1888: 3). Ultrapassado esse período ancestral, do rude menosprezo, as vicissitudes da natureza conduziram o homem e a mulher ao conforto conceptual da família, génese da tribo, modelo organizacional que instituiu a sociedade patriarcal.

A reflexão sobre o estatuto da mulher não é um exclusivo do século XIX, tão pouco terá em Portugal a nação pioneira na valorização de tão arcaico debate, como também não se constituiu num interesse de domínio unicamente literário, tendo encontrado a preferência meditativa de filósofos, homens de leis, religiosos e mulheres que, por toda a Europa, abdicaram progressivamente da resignação. Esta pulsão analítica sobre a figura feminina na sociedade, com especial inquietação para o seu papel no casamento, na administração dos bens e na feitura das leis, está profundamente ligada às importantes transformações tecnológicas trazidas pela Revolução Industrial, em setecentos, movimento económico singular que conferiu um efeito dominó irreversível no quotidiano das mulheres europeias.

Apesar de Portugal permanecer essencialmente agrícola na segunda metade do século XIX e de ter entrado com substancial atraso no progresso industrial, a redefinição do tecido social possibilitou uma evolução, ainda que lenta²⁵, do estatuto social da mulher, com particular evidência para as suas principais reivindicações na viragem do século XIX para o

²⁵ Portugal registou um manifesto atraso em relação aos seus congéneres europeus, com particular destaque para a reivindicação das mulheres britânicas pelo direito ao voto. Em França, a legislação relativa à paternidade e maternidade sofre alterações, e na Alemanha é instituído o ensino superior feminino. De sublinhar a evolução na sociedade norte-americana, que não só permite a mulher na vida política como inicia um processo de aceitação da mulher na medicina e no exército (Cunha, 2004: 48).

século XX: a independência económica, o alfabetismo e o direito ao voto. Como diz Joel Serrão, o percurso foi enorme até aos nossos dias e a revolução que despontou em setecentos não terminou, desenvolvendo-se ainda nos nossos dias (1987: 8). A emancipação dirigida ao género feminino, que irrompe em oitocentos, salienta-se sobretudo nos círculos literários, através dos quais a mulher tornou-se o âmago aglutinador e inspirador, surgindo igualmente como literariamente participativa.

A subalternidade social da mulher, que muitos dizem iniciar-se na ligação com o progenitor, consolidando-se posteriormente na relação conjugal e progredindo de forma muito particular na maternidade, porquanto segura-a em definitivo às suas funções domésticas, no período finissecular que trato, mantém-se inalterado, apesar de alguma evolução crítica. Na transposição para o século XX, a dependência económica continuava a conferir total controlo ao sexo masculino, dando vigor à sua autoridade, poder que fortalece uma dupla moral sexual, que tudo permitia ao homem e tudo interditava à mulher. De antemão, a esposa sabia que a miséria seria a consequência direta de uma traição ao casamento, para além da proscricção social, já amplamente assimilada.

A jurisprudência civil da época consigna à mulher a incumbência de prestar total obediência ao marido, o qual detém a autoridade e a gestão de todos os recursos e bens do casal e o direito de consentir ou proibir a publicação de qualquer escrito da sua mulher²⁶, não podendo esta contrair despesas ou adquirir bens sem a anuência prévia do esposo (CCP. 1867 V. 3. Artigos 1184 a 1193: 223-230). O código normativo que enuncio, aprovado tardiamente, em 1867, constitui-se assim, a par da literatura ficcional, no espelho reflexivo de uma época em que o homem se preserva superior, mesmo em relação à educação dos filhos, na qual a autoridade da mãe era suplantada pela do pai, cabendo à esposa a total obediência ao seu marido. O legislador, através da imposição da dedicação primordial à casa e à família, e fazendo depender do marido a decisão do exercício de uma profissão, ia limitando eficazmente a autonomia financeira da mulher (CCP, V. III art.º 1185 - 1187: 225). Mas, se por um lado, o casamento tornava a mulher refém dessa condição de subalternidade, por outro, a grande tendência na época era a mulher ter no casamento o seu objetivo primordial, na maior parte das vezes como escape social e económico. Todavia, esta solução nem sempre resultava, e se o casamento falhava, as candidatas a burguesas encontravam nos conventos, e mais tarde nos liceus, a alternativa ao abandono e à miséria (Serrão: 1983: 41).

²⁶ Este aspeto sugere a seguinte observação a Joel Serrão: “Seria por isso que só após a morte do marido (1883), Maria Amália Vaz de Carvalho se multiplicaria em atividades literárias” (Serrão, 1983: 30). Joel Serrão evidencia a alforria desta importante autora, concedida pelo falecimento do marido, possibilitando-lhe redigir as diretrizes apologéticas de uma mulher inteligente e produtiva, sim, mas subalterna à sua condição de esposa.

A escritora inglesa Jane Austen (1775 – 1817) admitiu que, apesar da sua adversidade em relação ao estatuto da mulher no matrimónio, este acabou por ser sempre o seu objetivo, pois era a única alternativa que uma jovem sem meios poderia abraçar, numa posição de predileção pela infelicidade em detrimento da miséria anunciada (Apud Lisboa, 2008: 41).

Em *O Primo Basílio*, este receio é terminante na construção da personagem de Luísa, revelada pela sua reação de recusa perante a proposta de Leopoldina em pedir ao banqueiro Castro o montante necessário para calar Juliana. Na resposta, Luísa impugna a ideia: “- Antes fugir, ir para um convento, ser criada, apanhar lama das ruas!” (Queirós, 2010: 334). Observe-se a ordem da enunciação, na qual a preferência por um convento surge de forma repentina, quase como um ato reflexo, tal o carácter instintivo da decisão. No momento subsequente, Luísa, sem solução para o seu drama, recorda outro episódio de particular abandono que havia já experimentado na adolescência, precisamente o momento em que Basílio partiu para o Brasil, interrompendo o namoro entre ambos. Perante este recalçamento, Luísa pensa no que teria sido a sua vida se tivesse preferido Deus. Imagina-se então num mosteiro antigo, que podia ser na Escócia, desejo instintivo resgatado das leituras de Walter Scott; ou mesmo na província portuguesa, abraçando um destino que se resumiria à ociosidade celestial, engordando ao ritmo da ingestão de “copinhos de licor de rosa”, vaticinando que morreria velha. Note-se que, apesar do cenário de retiro e abstinência, mantém-se a ociosidade intrínseca da personagem, bem como a forte influência que os romances detêm na definição das resoluções de Luísa de Brito.

Contudo, as soluções que a heroína queirosiana elenca não contemplam a resolução legal do matrimónio, ou seja, o recurso ao divórcio lícitamente instituído. E, na realidade, tal não estava de facto consignado na jurisprudência de oitocentos, pois o Código Civil renunciava a essa possibilidade, em virtude de pretender vocacionar o texto do diploma para a defesa intransigente da coesão familiar e proteger a mulher, pois a esposa era o elemento mais frágil do consórcio matrimonial. Mas na prática, e de forma contraditória, a própria lei impedia a aceitação e a reparação por parte do homem de situações de ilegalidade, favorecendo o abandono de mulheres e crianças e a impunidade masculina²⁷. Igualmente discricionária era a forma como o adultério feminino era tratado, pois justificava liminarmente a separação, enquanto o adultério masculino só poderia ser admitido como causa de rutura se estivesse envolto de escândalo público, se fosse responsável pelo completo

²⁷ A extinção dos conventos, em 1834, fez o Estado assumir os encargos da natalidade ilegítima. O enjeitamento intensificou-se muito no decorrer do século XIX. Os nascimentos, provenientes de relações não legitimadas pelo casamento, são uma constante demográfica e social do Portugal oitocentista. Em 1862 os nascimentos ilegítimos em Portugal atingia os 20,3%, uma das mais elevadas da Europa até 1940 (Serrão, 1983: 38).

abandono da mulher ou se ficasse provada existência de “concubina teúda e manteúda no domicílio conjugal” (CCP, art.º 1204: 242 - 244). Ainda assim, e em caso algum, o homem perdia a sua quota-parte nos bens comuns. Interessante a diferenciação das punições inscritas no Código Penal, com a mulher a incorrer em condenações efetivas de dois a oito anos ou, em alternativa, ao retiro temporário, enquanto para o homem o Código se limitava a estipular o cumprimento de uma pena de três meses a três anos, com a possibilidade de ser trocada por multa (Ibid.).

No caso da mulher rural, proveniente de uma realidade familiar de profunda iliteracia e carência, a ocorrência agravava-se, porquanto ou se casava, ou se multiplicava em filhos, uma boa parte ilegítimos, sendo entretanto recrutada como criada ou para ofícios do campo ou das fábricas, não se excluindo a possibilidade do caminho da prostituição (Serrão: 1983: 41). Apesar de o surto da mulher operária ter invadido Lisboa e Porto, consequência direta das mutações estruturais impostas pela Revolução Industrial, ser criada era uma posição pretendida pela maioria das mulheres sem estatuto social relevante, e isso reflete-se, por exemplo, na forma como a personagem Juliana reage quando a sua situação de serviçal interna fica em perigo. Na discussão quase limite que tem com Luísa, provocando a saída da jovem patroa ao encontro da amiga Leopoldina, Juliana decide refrear as suas pulsões de fúria, porquanto “devia ter cuidado! Se a impelisse a fazer algum despropósito, quem perdia? Ela, que teria de sair de casa, deixar o seu quarto, os seus regalos, a sua posição! Safa!” (Queirós, 2010: 331).

Esta preferência pelo serviço doméstico fica também evidente no número excessivo de candidaturas para o cargo de empregada, que Jorge recebe no seu regresso do Alentejo, devido à súbita e visível ascensão social de Juliana, que veste melhor e vê florescer as suas comodidades, fruto da chantagem exercida sobre Luísa. É deste cenário que surge a reflexão sobre a liberdade da mulher, consequência de uma burguesia em ascensão que, envolta nos progressos emergentes, dá seguimento a um questionamento iluminista sobre a possibilidade de equivalência entre os dois sexos e sobre as inferências sociais e morais resultantes desse avanço.

Mas, como vamos testemunhar a seguir, estas cogitações sobre um estatuto de equivalência entre homem e mulher estará sempre revestido de grandes limitações, que acabarão por trespassar praticamente todo o século XX, sendo que, mesmo nos nossos dias, tal equação parece ainda não ser integralmente possível. Iremos ver que, mesmo os que lutaram pelo direito de voto feminino e pela instrução da mulher, advogam que a ação desta se deveria manter circunscrita às tarefas tradicionais de esposa e mãe, e defendem a promoção intelectual da mulher apenas se tiver como desígnio o homem. Estas orientações,

procedentes da opinião pública, do tecido intelectual e do poder legislativo, encontram na ortodoxia católica uma rígida e dogmática parceria, solidária na missão de continuar a impor ao género feminino a habitual conduta de recolhimento e subordinação.

Se considerarmos, portanto, que os empreendimentos iniciais para a promoção da igualdade entre homem e mulher foram sufocados por teorias de origem psicofisiológica, desejosas por alicerçar a discriminação da mulher na demonstração científica da sua menoridade, podemos reconhecer que, no final do século XIX, a mulher europeia iniciou um processo de emancipação sustido pelo arrojo da filosofia das luzes, pela experiência sociopolítica do liberalismo e pelas transformações estruturais determinadas pela Revolução Industrial, possibilitando à mulher uma melhor compreensão dos inconvenientes que a sua submissão económica e instrução deficitária causavam à desejada emancipação. Mas é também evidente que o trabalho, a procura de mão-de-obra feminina, porque mais barata, apesar de múltiplos condicionalismos à conquista de uma verdadeira profissionalização, permitiram a abertura de efetivas hipóteses de progresso na transfiguração qualitativa do estatuto da mulher portuguesa, permitindo que, paulatinamente, a sua situação, relativamente ao presídio doméstico, principiara a alterar-se.

1.1.2. A educação da mulher no final do século XIX

1.1.2.1. O freio da opinião pública

A opinião pública portuguesa finissecular oscilou sempre entre a contestação direta aos que pretendiam conservar a mulher subjugada à dominação masculina, e o ataque diligente aos autores mais ousados que defendiam a sua total emancipação. Na confrontação entre as várias posições, são inúmeras as preocupações perante a eventual transformação da mulher num ser incaraterístico, um hibridismo que a desclassificaria na escala zoológica (Costa, 1916: 78), bem como a apreensão perante a possibilidade do afastamento da sua missão de esposa e de mãe, ou ainda, e porventura a mais assustadora, a diminuição da importância social masculina e a conseqüente superiorização da mulher em relação ao sexo dominante²⁸.

²⁸ Em setecentos, Luís António Verney (1713-1792) chama a atenção para a situação precária do ensino da mulher. Muito avançado para o seu tempo, Verney diagnostica: “Certamente que a educação das mulheres neste reino é péssima; e os homens quase as consideram como animais de outra espécie; e não só pouco aptas, mas incapazes de qualquer género de estudo e erudição”. Verney vai mais longe e enfatiza as capacidades e inteligência da mulher, achando mesmo que “ela seria superior ao homem se lhe fossem dadas as mesmas oportunidades de estudo e aperfeiçoamento” (Apud. Lopes, 2005: 51).

Mesmo entre as principais e escassas autoras do século XIX, encontramos fortes resistências à conquista da igualdade plena, e, entre as mais produtivas da época, encontra-se Maria Amália Vaz de Carvalho, proeminente escritora que, apesar de convicta de que o homem é o único responsável pelo atraso em que a mulher se encontra (1880: 9), revela-se tímida na oposição às convenções sociais estabelecidas, descobrindo a sua apologia pela condição feminina que ela própria havia cumprido – a de mãe e esposa – colocando a mulher longe do funcionalismo público, da magistratura, da legislatura ou da medicina.

Maria Amália Vaz de Carvalho admite a existência de formas de visibilidade social para a mulher, no domínio da arte, da literatura e do ensino particular, protagonismo público que, segundo ela, pode estabelecer proximidade com o desempenho da sua missão doméstica, através da qual exerce igualmente o papel de educadora. Na verdade, Maria Amália Vaz de Carvalho considerava-se orientadora para a reabilitação da condição feminina, mediante o acesso da mulher à instrução, mas sempre no restrito objetivo da subserviência doméstica²⁹.

Depreende-se uma considerável distância em relação às exigências protagonizadas pelas suas congêneres europeias. Maria Vaz de Carvalho proclama a condição de mãe e esposa como a grande prioridade vocacional da mulher, defendendo uma proeminência moral sobre o homem unicamente para conseguir levar a cabo a tarefa de servir o lar e a família (1880: 10). E para que esse objetivo se cumprisse seria necessário realizar a educação da esposa e mãe, resgatando-a dos confortos da infância e dando-lhe a conhecer as vicissitudes da vida, para que se compenetrasse no seu providente desempenho familiar, que surgia como que um compromisso para a vida, de elevação celestial, suficientes para preencher as ambições das mulheres.

Por conseguinte, Maria Amália Vaz de Carvalho situa as suas preocupações na civilidade feminina, com a finalidade de melhorar o seu desempenho familiar, aconselhando a mulher a afastar-se de um estado ocioso e socialmente vegetativo, para se dedicar ao estudo que, segundo ela, deveria ser menos abstrato e artístico e mais prático e científico, objetivo a perseguir através da frequência dos liceus e do ensino superior, que lhe conferisse melhores condições para o exercício das suas funções caseiras (Oliveira, 2000: 62).

Esta ideia é diametralmente oposta à defendida por Oliveira Martins, um dos principais críticos de D. Amália, que se insurge energicamente contra a preparação superior da mulher, algo que, segundo ele, colocaria em perigo a ordenação sexista da sociedade.

²⁹ Averiguemos a continuidade das suas palavras, recuperadas por Joel Serrão: “A submissão é nosso papel, ficamos bem, e ainda mesmo que nos ficasse mal, tínhamos fatalmente de aceitá-lo. Mas a submissão, reconhecida como um dever moral, que os nossos próprios olhos nos exaltam, é bem diferente da submissão servil e instintiva da fêmea, da submissão do animal inferior ao seu superior na hierarquia biológica (Apud Serrão, 1983: 13).

Oliveira Martins enuncia a sua preferência por mulheres compositoras ou boticárias, recusando-se a considerar contemplar a mulher doutora, porquanto seriam apenas uma contrafação de homens (1924: 165-166), posição bem representativa do comedimento geral da opinião pública em assumir a equivalência do ensino feminino ao masculino. Oliveira Martins definia a mulher como um ser doente, histérico, frágil, e sintetizava a sua menoridade através da sua subjugação ante dois seres: Deus e o homem, sendo que a eles se deveria submeter docilmente, como uma pupila perante o seu tutor, de forma permanente (Cunha, 2004: 47).

É manifesto o recuo quando o debate assume caráter de equiparação total da mulher com o homem, e em Maria Amália Vaz de Carvalho é notória a posição paradoxal que a faz vaguear entre a defesa da educação da mulher e a proteção de um ensino que não a deveria libertar. Explicava ela que a inferioridade social da mulher, a sua fixação às tarefas domésticas e o seu afastamento das áreas científicas e técnicas, foram necessárias e benéficas, pois permitiram a sua imunidade perante a sinuosidade que a instrução moderna impunha aos homens (1891: 167).

Nem mesmo Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, nomes incontornáveis no tratamento do tema, aceitam progredir em relação às propostas de instrução feminina. As suas intervenções estiveram sempre conotadas com uma comprometedora ambiguidade, deixando sobressair o mesmo conservadorismo evidenciado por Oliveira Martins, marcado sobretudo pela tendência em privilegiarem o espaço doméstico como o de eleição para a mulher, convergindo ambos com Almeida Garrett que surgiu cauteloso perante a temática da educação feminina. Garrett sumariava que Deus atribuiu ao homem a força e à mulher a delicadeza, e que a robustez e decisão são o vigor do caráter masculino, enquanto a generosa resignação e a gentil deferência, bem como a consciencialização do sofrimento e das privações, seriam a energia igualmente poderosa da índole feminina (1829: 190), reduzindo a mulher à missão da reprodução, em função de um infortúnio da condição humana pré-designado que, como afere Joel Serrão, descobria duas faces: “ a do criador e da criatura, a do vigor e a da graça, a do sémen e a do óvulo” (1983: 22).

Num artigo intitulado “Feminismo”, publicado por Oliveira Martins, em 1888, ano em que Luciano de Castro promove legislação para a criação de liceus femininos em Lisboa, Coimbra e Porto³⁰ (Lopes, 2005: 88), podemos constatar o incontornável desconforto que provocaram as medidas prescritivas de melhoramentos na educação da mulher: “é natural

³⁰ Medida que acabaria por ser devidamente implementada já em pleno século XX.

que daqui a pouco tenhamos as mulheres a pedirem voto, agora que já têm liceu” (Apud. Serrão, 1983: 15).

Outro discurso revelador de um preconceito herdado de setecentos é o proferido por António de Oliveira Marreca que, em 1835, diz que a superioridade física e intelectual do homem é confirmada pelo reino animal, “cujas fêmeas são geralmente mais fracas do que os machos” (Ibid.: 23). Apesar de este autor se declarar defensor da liberdade da mulher e da emancipação da sua educação, previne que a quer afastada das funções no Exército, na Magistratura, na Marinha, ou Corpo Legislativo.

Já Manuel Ferreira proclama a necessidade de distinção nas matérias de estudo, sendo apologista da entrega das artes e da moral à mulher, e reservando para o homem os horizontes da ciência e da política (Ibid.).

Filipe Ferreira de Araújo e Castro apresentou, em 1822, um programa que estrutura o nível de instrução primária, debruçando-se também sobre a necessidade de introdução de disciplinas como a educação artística e a música (Lopes, 2005: 88). Com estas valências temáticas, pretendia-se que a mulher fosse boa mãe, que ensinasse com qualidade os seus filhos e executasse as suas obrigações conjugais, e quanto mais instrução tinha, melhor cumpriria a sua missão.

Na mesma altura, Mouzinho de Albuquerque, na sua obra *Ideias sobre o Estabelecimento da Instrução Pública*, publicada em Paris, defende a criação de escolas para ambos os sexos, apesar de denunciar, logo de seguida, as velhas inquietações da equivalência e da vocação da mulher para ações caseiras, consignando no seu plano de estudos, a substituição do desenho linear, pelo uso da agulha de cozer e de fiar a lã (1823: 12).

Mais tarde, em 1835, José Augusto Braamcamp declara que as mulheres deveriam ser educadas com o propósito de constituírem agentes úteis à sociedade, defendendo que a instrução constituiria a base da conduta moral e religiosa. No entanto, também opta por não mostrar certezas sobre a posição que a mulher deve ou não ocupar na sociedade, preferindo salientar o estado ainda confuso destas matérias, recusando-se a tratá-las. Deixa, no entanto, um avanço teórico, rejeitando a remissão da mulher ao estado de ignorância e defendendo a educação para os dois sexos, sem programas discricionários que limitavam, cada vez mais, a educação feminina às disciplinas de línguas e belas artes. Braamcamp conclui que é precisamente através da instrução, que a desigualdade entre homem e mulher pode ser eficazmente reduzida (Lopes, 2005: 89).

Nesta matéria, acompanha-o José Maria da Ponte e Horta que, em 1881, defende que a mulher deveria ser mãe e mestra, uma vez que a instrução sem discriminações de género,

idade ou profissão, seria fundamental para o progresso da humanidade e que essa conquista consubstancia a elevação do próprio sistema democrático.

Todas estas considerações patenteiam a dificuldade que subsistia na concessão de habilitação profissional à mulher. Na segunda metade do século XIX, apesar dos avanços simbólicos, por tradição ou solidariedade de género, a sociedade portuguesa permanece distanciada da criação de um cenário de igualdade, continuando a proclamar-se que a prioridade vocacional da mulher reside na sua condição de mãe e esposa, e que a ocupação externa, em terrenos masculinos, será apenas consequência de uma triste necessidade, acontecimento temporário ou uma má política.

1.1.2.2. As condições para a instrução feminina

Até 1815, Portugal não detinha uma única entidade que se encarregasse da instrução feminina. Os decretos setembristas de 1836, que reformaram a escola primária e criaram o ensino secundário em Portugal, não impediram que, no último quartel do século XIX, se assistisse a uma exígua implementação do ensino para as mulheres, com percentagens de iliteracia a atingir noventa por cento da população feminina, proporção agravada pelas condições precárias nas classes mais desfavorecidas³¹. Em regra, verificava-se, por parte dos responsáveis políticos, um esquecimento profundo da condição da mulher na sociedade e no tratamento de matéria política que visasse a sua instrução.

A escassez de escolas primárias femininas e o atraso na abertura do primeiro liceu para o género, que viria a ocorrer apenas durante a Primeira República, acentuou os índices dramáticos de analfabetismo feminino em Portugal no virar do século, agravando os desequilíbrios entre géneros (Lopes, 2005: 89). As exceções ocorriam no outro extremo da sociedade, onde os aristocratas e a alta burguesia eram detentores de diferentes recursos económicos, com os quais contratavam preceptores, geralmente estrangeiros, que instruíam as crianças da casa.

Nos romances queirosianos, identificamos esta opção das classes mais elevadas pelos preceptores, como são os exemplos de Mr. Brown e Miss Sarah, em *Os Maias*, ou o caso de Miss Rhodes, em *A Ilustre Casa de Ramires*. Mas, apesar desta importante diferenciação, também aqui existiam formas dissemelhantes de se abordar a formação das crianças. Nos

³¹ Esta percentagem preocupante de analfabetismo não se verificava apenas no género feminino. Em 1878, a percentagem total da população portuguesa que não sabia ler nem escrever atingia os oitenta e três por cento, reduzindo-se para os setenta e nove por cento em 1890, ou seja, no final do século XIX, Portugal tinha somente vinte por cento de população instruída (Cunha, 2004: 34).

primeiros anos, não existia diferença de género nas matérias lecionadas, embora o nível de exigência para com as meninas fosse sempre claramente inferior. Ao rapaz estimulava-se a sua independência e liberdade, enquanto à rapariga, privilegiava-se a consciencialização da obediência, inibindo-a a comportamentos irrefletidos.

Quanto aos assuntos ministrados ao género feminino, atribuíam-se importância primordial à cultura clássica, línguas e história, mas também às boas maneiras e ao culto das artes recreativas, como a música, canto e pintura. Aproveito esta referência para apontar uma manifesta confluência do pensamento oitocentista para direccionar a mulher para as artes, podendo daqui depreender-se que o teatro foi extremamente beneficiado por esta propensão em considerar as artes como atividades de temperamento feminino. Recordo que são vários os autores que defendem a concessão à mulher das missões sociais que melhor se coadunam com o seu papel de mãe e esposa, afastando-a das ações que afetam a utilização da força muscular, razão, raciocínio ou técnica. Às mulheres ficariam então reservadas as áreas que envolvem o sentimento e a intuição, como as artes cénicas e a música.

Amélia Rey Colaço, nas primeiras décadas do século XX, é o exemplo paradigmático dessa liberdade artística. Pisando o palco pela primeira vez aos dezanove anos, em 1917, constituiu a sua empresa teatral que permaneceu em funcionamento por mais de meio século. Por essa altura, em pleno Estado Novo, muito do êxito do seu percurso resulta de um claro apoio governamental, que cedo lhe passou a concessão do Teatro Nacional, alimentando uma relação de convivência, em muitos aspetos instrumental, que passava por promover, de forma paralela, os valores integristas do salazarismo, em troca de uma abertura do regime ao teatro diverso a que se dedicava (Barros, 2009:9-10).

Em 1844, para estimular o ensino feminino, o governo decreta a possibilidade de as Câmaras Municipais, Juntas de paróquia, irmandades e confrarias, garantirem a remuneração do pessoal docente. Definiu igualmente a colocação de classes femininas em escolas do sexo masculino, nos casos em que as localidades não tinham escolas próprias para o sexo feminino (Oliveira, 2000: 59), medida que não teve resultados relevantes.

Assim, no limite da primeira metade do século XIX, existiam mil e setenta e cinco escolas primárias masculinas e quarenta e uma femininas (Serrão, 1983: 24). D. António Costa, na sua argumentação para a importância da criação de um Ministério especial para a instrução pública, em 1864, descreve³² Portugal como um País com poucas possibilidades de

³² "Um país que no século XIX não possua uma só cadeira de ensino primário superior nem profissional, que nas próprias escolas elementares desconhece a educação física, o desenvolvimento intelectual, e, pode-se dizer, a educação moral, que não organizou ainda a sua instrução primária na base indispensável da localidade, que não tem senão 331 cadeiras para o sexo feminino, um país que de 750:000 crianças de sete a quinze anos de idade tem

desenvolver um ensino eficaz e moderno, quer ao nível das infraestruturas, quer pela medíocre organização programática, concluindo que, naquelas circunstâncias, Portugal distanciava-se da realidade europeia, associando-se mais à realidade de alguns países bárbaros (1868: 13-14). Em 1888, Luciano de Castro promove legislação para a criação de liceus femininos em Lisboa, Coimbra e Porto, que só acabaria por ser devidamente implementada já em pleno século XX, sendo constantemente alvo de uma desorçamentação, justificada, curiosamente, pela aparente falta de adesão da opinião pública em relação ao ensino secundário feminino.

1.2. O voto no feminino: sinónimo de existência social

No ano de realização deste trabalho, faz cem anos que, pela primeira vez, uma mulher do sul da Europa consumou o direito ao voto, transformando essa luta num dos alicerces mais importantes do movimento de emancipação da mulher portuguesa. A conquista do sufrágio foi construída através de um processo intrincado, com retrocessos e hesitações, resistindo aos inúmeros contratemplos históricos, meias e falsas medidas. Mas no ano revolucionário de 1974, a Assembleia Constituinte consagra como eleitores todos os cidadãos portugueses de ambos os sexos, maiores de dezoito anos, concedendo à mulher, dois anos mais tarde, os mesmos direitos políticos consagrados na Constituição Portuguesa, que culminou, em 1979, na eleição de Maria de Lourdes Pintasilgo como Primeira-Ministra de Portugal.

Mas em 1911³³, momento em que o cinema de ficção dava os seus primeiros passos em Portugal, a médica, viúva e defensora do sufrágio das mulheres, Carolina Beatriz Ângelo, não só foi a primeira, como a única mulher a votar para a Assembleia Constituinte desse ano, facto apenas possível em virtude de a lei admitir o voto a quem tivesse mais de vinte e um anos, soubesse ler e escrever, assim como os chefes de família. A dúplice condição de mãe e viúva apresentada por Carolina Beatriz Ângelo habilitou-a a exercer o voto, sem antes experimentar as resistências de um sistema jurídico conservador, mas que, apesar de tudo, viria a revelar-se mais justo que o legislador. O Juiz João Batista de Castro, sem ceder à

fora da instrução 650:000, cuja média de crianças do sexo masculino é de 3 para 100 habitantes, e do sexo feminino de 1 para 100; um país que não tem inspeção local, e apenas a sombra de inspeção distrital, que não tem bibliotecas populares, que não distribui livros, que não ensina ao povo nem desenho, nem canto, nem princípios de agricultura e indústria; um país cujo magistério primário morre de fome, sem carreira gradual que lhe abra o incentivo do futuro; um país cuja dotação do ensino primário, menor do que a dotação do ensino superior, não encontra auxiliar valioso nos recursos da associação nem do indivíduo" (Costa, 1868: 14).

³³ Elina Guimarães, no caderno *Mulheres Portuguesas Ontem e Hoje*, refere que o ato eleitoral que considerou a participação da médica e viúva Carolina Beatriz Ângelo foi em maio de 1912 (Guimarães, 1989: 19). Todavia, a bibliografia consultada referencia 1911 como o ano da morte de Carolina Beatriz Ângelo.

oposição do Ministro do Interior, não indeferiu o pedido, por considerar que Carolina Beatriz Ângelo reunia todos os requisitos legais para ser incluída nos cadernos eleitorais, ressalvando que se o legislador quisesse excluir as mulheres do recenseamento eleitoral expressamente o podia e devia fazer, obstruindo o acesso que havia aberto (Souza, 2006: 32). Carolina Beatriz Ângelo viria a perecer nesse mesmo ano, não repetindo a ousadia. De qualquer forma, o legislador aceitou a sugestão constante no acórdão lavrado pelo juiz João Batista de Castro, pois era necessário mitigar o tumulto que este precedente provocou, redigindo-se uma nova lei eleitoral³⁴ que limitou o recenseamento aos cidadãos do sexo masculino.

Antes desta primeira e corajosa ofensiva, assistimos, durante o século XIX, a vários apelos e recomendações para a alteração da lei eleitoral, importando aqui fixá-las na tábua cronológica e enunciar as principais alterações de conteúdo. O primeiro pedido surge em 1822, durante a sessão das Cortes Gerais, através do deputado Domingos de Barros, representante da Baía, no Brasil, com uma proposta que pretendia legitimar o direito ao voto às mães com seis filhos legítimos (Ibid.:23). Em 1849, Feliciano de Castilho, no seu livro intitulado *Felicidade pela Agricultura*, defende a concessão do estatuto de eleitoras, negando todavia o direito a serem eleitas. Requeria, na altura, ao Congresso de Lavradores, que se atrassem a ficar para a história, decretando a alforria da mulher passados seis mil anos (1849: 478). O seu apelo salvaguarda, porém, o afastamento do género feminino das magistraturas, do legislador e de outros cargos, porquanto a mulher, apesar de não ser inferior de espírito, foi fadada para a missão de mãe.

Em 1872, surge uma das mais progressistas propostas, sobretudo se considerarmos os argumentos que José Joaquim Lopes Praça utiliza para fundamentar a sua posição. No seu livro *A Mulher e a Vida*, pede o direito pleno para as mulheres de elegerem e serem eleitas, uma vez que, segundo ele, se elas podiam gerir casas comerciais e associar o seu nome a empresas ou governar um País, numa clara alusão à Rainha Vitória de Inglaterra, suportariam bem o cargo de produzir a sua opinião e votar. Acrescenta ainda um dado muito marcante na altura: o da possibilidade de um criado poder votar e a sua patroa, que diariamente instruía e fiscalizava a sua ação, não o poder fazer.

Outro dos defensores da liberdade das mulheres foi D. António da Costa, que na sua obra póstuma e inacabada, *A Mulher em Portugal*, publicada em 1892, admite que, perante as ideias dominantes junto da opinião pública, a libertação política das mulheres portuguesas não tinha ainda, naquele momento, obtido o vigor necessário para se impor às Leis do Reino,

³⁴ Lei eleitoral de 1913 - nº 3 de 3 de julho.

permanecendo afastadas da possibilidade de serem deputadas ou juízas, como as suas congéneres francesas, inglesas, espanholas, italianas ou belgas. Não deixa, contudo, de profetizar que essas mudanças encontrarão o seu principal impulso na opinião pública, através da ação progressista das mulheres mais proeminentes da sociedade, porventura autoras, e nos escritores, lembrando a irreversibilidade da atenção que os legisladores passaram a dar aos direitos da mulher e prognosticando que a sua consumação requer apenas tempo e dinheiro (1892: 468).

E o tempo foi concedido à causa, tanto que só em 1931 é que foi promulgada³⁵ a autorização do voto às mulheres para a eleição dos membros do Poder Legislativo e os Vogais das Câmaras Municipais, ainda que com algumas restrições: teriam de ser maiores de 21 anos e detentoras do curso secundário ou superior. Ora, considerando que, como já vimos, no último quartel do século XIX, em Portugal, a iliteracia feminina atingia os noventa por cento, e dos restantes dez por cento, muitas não saberiam mais do que soletrar (Oliveira, 2000: 59), e se a este facto adicionarmos a estagnação do ensino dirigido às mulheres nas décadas subsequentes, volvidos apenas trinta anos, facilmente se conclui sobre os efeitos práticos desta inovação.

Mas é a 16 de dezembro de 1934, já com António Oliveira Salazar a liderar o Conselho de Ministros, que as mulheres portuguesas conseguiram, pela primeira vez, votar e serem eleitas: integraram a primeira Assembleia Legislativa Nacional três deputadas num elenco de noventa. O reconhecimento junto das principais autoras da época manifestou-se até muito tarde, fazendo de António de Oliveira Salazar o primeiro a dar à mulher portuguesa o direito de ser eleita (Pinto, 1959: 12). Esta pequena conquista sofreu uma contrariedade quando surgiu, para aprovação, em 1946, um decreto que pretendia retirar o direito de voto às mulheres casadas, acabando por resultar na publicação de uma Lei³⁶ que exigia das mulheres a maioridade, a emancipação e habilitações mínimas, sendo que as casadas teriam de saber ler e escrever e pagar uma contribuição predial pela posse de bens próprios ou adquiridos no matrimónio, portanto, comuns (Souza, 2006: 54).

Mais tarde, a agitação trazida pelas eleições presidenciais de 1958, que opuseram Américo Tomás e Humberto Delgado, ditou mudanças no formato de eleição do Presidente da República, que passaria a ser por intermédio de um colégio eleitoral, no qual participaram sete mulheres. Marcelo Caetano, durante o recenseamento de 1969, anuncia a proposta de lei que visou "adotar o voto feminino com a mesma extensão do voto masculino" (Ibid.: 53),

³⁵ Através do decreto com força de lei nº 19: 694 de 5 de maio.

³⁶ Lei nº 2015, em 28 de maio de 1946.

intensão consolidada pela redação de um decreto³⁷ que determinava como sendo eleitores da Assembleia Nacional todos os cidadãos portugueses, maiores ou emancipados, que sabiam ler ou escrever português e não fossem abrangidos por qualquer incapacidade prevista na Lei. Esta medida, embora significativa, não suprimiu totalmente as discrepâncias da situação jurídico-política entre homem e mulher, subsistindo diferenças no direito de voto para a designação dos membros dos corpos administrativos, que só se abriria às mulheres se fossem chefes de família. Teríamos então de esperar pela revolução de abril de 1974 para que a mulher portuguesa conquistasse todos os seus direitos políticos.

Na verdade, a questão do sufrágio feminino esteve sempre diretamente associada aos objetivos da educação feminina, pois não havia que capacitar a mulher para cargos ou deveres públicos, mas direcioná-la às funções que lhe estavam secularmente reservadas “no espaço privado da família, e tendo em vista, sobretudo, a influência que poderia e deveria vir a exercer como mãe” (Cunha, 2004: 45). Entre os nomes mais atuantes na oposição à instrução feminina encontra-se precisamente Ramalho Ortigão, que critica os programas vigentes à época, classificando-os de instrumentos de desvio do verdadeiro propósito pedagógico, lesivos do bom gosto e que “incham a frivolidade e incapacitam a mulher para a missão a que ela é chamada na família” (1878: 124).

1.3. As publicações femininas em oitocentos

Assumir, no final do século XIX, a existência de um movimento feminista português concertado torna-se desapropriado, pois a problematização desponta de forma muito fragmentada e pela voz de poucas mulheres autoras. Nos finais de oitocentos, existiam sobretudo vozes isoladas que mais tarde iriam ser essenciais para a edificação de um conjunto de entidades associativas que colocaram a questão da mulher na agenda política da Primeira República: umas mais radicais, como Alice Pestana, outras mais moderadas como Carolina Michaëlis de Vasconcelos, feminista consciente da carência e pobreza cultural das mulheres; e as militantes mais empenhadas como Ana de Castro Osório, porventura uma das mais destacadas teóricas do feminismo, ou a prestigiada e corajosa dirigente Adelaide Cabete. Referi-me às iniciadoras, sendo que muitas mais lhes sucederam.

Porém, estes laivos de feminismo são ainda dominados por um conservadorismo cáustico, que prevalece também nos discursos mais liberalizantes de alguns dos homens da

³⁷ Decreto-lei nº2137, de 26 de dezembro de 1968.

Geração de 70, sem nunca preverem para a mulher uma condição que ultrapasse a do desempenho do papel tradicional de esposa e de mãe.

Numa fase em que o associativismo em torno dos assuntos da mulher não existia, são as publicações femininas da época que constituem o mais profícuo veículo para a concretização dos ideais feministas. Para além dos autores da Geração de 70, outros autores menos conhecidos, mas porventura mais inovadores, especialmente autoras, tiveram também a sua importância, embora os seus esforços tenham sido secundarizados pela predominância dos autores mais renomados. Acresce que ousar publicar no feminino, em oitocentos, não só constituía um fator de mérito, como era visto como um gesto de inequívoca emancipação, logo de controvérsia.

Apesar das posições desfavoráveis dos autores da Geração de setenta e da consequente desmotivação que derivava dessa oposição, as mulheres portuguesas continuaram a exercer pressão no sentido de abandonarem o reduto social a que tinham sido condenadas, direcionando-se para espaços de afirmação e poder.

No final do século XIX, mais precisamente a partir de 1870, após o desaparecimento das revistas *A Voz Feminina* (1868-1869) e *O Progresso* (1868-1869) e de alguns periódicos femininos, surge a revista de Guiomar Torrezão – *Almanach das Senhoras*, publicação anual e eclética que durou até 1928. Esta revista, que foi a única que durante seis anos surgiu em Portugal e conseguiu manter despertas e motivadas as hostes femininas – protagonizando uma surpreendente expansão por todo o Portugal continental e conseguindo mesmo a internacionalização – utilizava estratégias de autopropaganda masculinas, com recurso a uma linha editorial que consignava cartas de louvor, poesia e outros textos de reconhecimento da ação feminina, que lhe eram endereçados por correspondentes de ambos os sexos, não rejeitando os célebres representantes da Geração de setenta.

Não obstante, Guiomar de Torrezão, única mulher responsável por uma publicação, teve vários dissabores e convites de colaboração declinados, como é o exemplo de Oliveira Martins que, embora previsível, foi autor de uma resposta cáustica, penetrante, na qual expôs o seu pensamento em relação ao cabimento social feminino, que seria, salvo as exceções privilegiadas, como era o caso de Guiomar, o de “cozinhare[m] bem a panela a seus maridos, saberem lavar os filhos e remendar-lhes os calções” (Apud. Lopes, 2005: 514).

Muitos outros contributos inundaram o *Almanach* de controvérsia. Um dos mais construtivos foi o de Xavier da Silva, que projeta a sua análise para além do continente europeu, fixando-se no exemplo norte-americano, pois nos Estados Unidos as mulheres frequentavam áreas de interesse dirigidas tradicionalmente ao universo masculino, com ênfase para o acesso aos cargos universitários (Ibid. 517).

Manuel Henrique Freire, embora protagonista de mais uma recaída conservadora, recolocando a mulher numa posição de menoridade biológica comparativamente ao homem, acaba por concordar com a proeminência da mulher na atividade docente.

Afigura-se importante realçar duas outras colaboradoras do *Almanach*, que, num artigo intitulado “Mulher Perfeita”, em 1880, extremam posições e tentam demonstrar a divisão da identidade masculina. São elas Olívia Teles da Silva e Meneses, que defende a mulher intelectual e moralmente superior e detentora da capacidade de reconhecer o bem e o mal, e Juliette Lambert³⁸, que nos concedeu a pertinente leitura da possível supremacia da mulher em diversas áreas da sociedade, como nas artes cénicas. Escrevendo com o propósito de recusar totalmente a superioridade masculina com base em fundamentos biológicos, refere que nas artes, particularmente no teatro, as mulheres igualam os homens, não sendo despropositado assumir que os devessem superar.

Para além da gestão cuidada e corajosa do *Almanach*, importa sublinhar o arrojo com que Guiomar Torrezão sempre defendeu a sua publicação e os seus convidados, rebatendo de forma pronta as insinuações de frivolidade apontadas pelo seu crítico, travestindo-se com o estilo do próprio, com ironia, num tom de desafio e de reprovação. No livro que intitulou *As Farpas e o Almanach das Senhoras*, Guiomar identifica o seu “instigador” e coloca-se ao seu nível, utilizando os métodos e o vocabulário do seu opositor, numa posição que, na altura, só poderia constituir um verdadeiro e árduo vitupério, decretado com o intuito de descredibilizar o autor que refutava o mérito e a erudição do sexo feminino. No lado oposto, esteve Camilo Castelo Branco que dirige rasgados elogios a Guiomar Torrezão, cumprimentando a sua elegância de estilo e diversidade temática, encorajando o sexo feminino e reconhecendo-lhe qualidades literárias.

A Mulher, com 103 números entre 1883 e 1885, foi, a par com o *Almanach*, a publicação que melhor denunciou as formas de opressão e de discriminação femininas durante este tempo, com a particular característica de direcionar o seu discurso também para as mulheres, trabalhando a sua consciencialização e condenando a sua eterna resignação. Elsa Curado reaviva as antigas contendas em torno da passividade feminina e da invisibilidade social a que se tinha submetido a mulher, arredada da participação direta dos fenómenos culturais e intelectuais. A fundadora de *A Mulher* supera a denúncia do comportamento do

³⁸ Juliette Lambert descreve que o barro era indigno de formar a mulher, e só por isso Deus toma a costela “já purificada pelo sopro divino e fez dela Eva (...). O criador nos formou a nós com mais cuidado (...). Se, como eu tenho a certeza, os homens não dão aos animais, que lhes foram primogénitos, o direito de superioridade sobre eles, são então obrigados a confessar que Deus começou pelo mínimo para chegar ao máximo, que, na criação, com no banquete dos escolhidos, o último lugar é o melhor; que o divino criador quis acabar a sua obra pela forma mais perfeita e completa. Qual é ela? A Mulher” (Apud. Lopes, 2005: 522).

homem e dirige-se essencialmente à mulher, aconselhando-a, despertando-a para uma existência de liberdade, consciencializando-a para uma situação em que permanecia prisioneira de preconceitos sociais e da jurisprudência, seduzindo-a para as atividades que se opunham ao contrato doméstico. As mulheres são valorizadas através da exposição de todos os exemplos de êxitos femininos que lhe eram dirigidos, ao nível intelectual e científico, não negligenciando o homem, mas concedendo atenção sobretudo aos mais progressistas (Lopes, 2005: 544).

Entre 1876 e 1890, surgem outros projetos editoriais como *A Borboleta* (1876), *Gazeta das Salas* (1877), o *Almanach das Senhoras Portuenses* (1885), *O Mundo Elegante* (1887), *O Bocage* (1887) e *A Religião da Mulher* (1890), não sendo de excluir, previne Ana Maria Costa Lopes, a existência de outras publicações que seriam dirigidas anonimamente por mulheres, como *O Escalpenho* (2005: 512).

O final do século XIX fez assim emergir várias vozes de pressão para uma profunda mudança na forma de pensar nos direitos das mulheres, umas mais radicais e subversivas, outras mais moderadas, sendo que a vertente mais progressista acabou por subsistir na sociedade portuguesa, fruto da empresa literária supracitada, que evoluiu para outros patamares reivindicativos gerados na primeira República.

1.4. O associativismo: a alavanca modernista

Será difícil estabelecer, de forma acabada, que Georges Pallu e António Lopes Ribeiro tenham sentido as mesmas sensações que Eça de Queirós experimentou no seu tempo. Sendo este trabalho um estudo comparativo que cobre parte importante dos séculos XIX e XX, e embora a prioridade recaia sobre os desafios estéticos, textuais e narrativos que cada autor protagonizou, tornou-se, desde o início, também relevante deixar exposto o cunho sociopolítico e histórico que contextualiza as obras cinematográficas em estudo.

Durante a primeira metade do século XX, apesar de alguma evolução no reconhecimento dos direitos fundamentais da mulher na sociedade portuguesa, será importante referir, por antecipação, que nem tudo se alterou e, quando surgem as duas adaptações cinematográficas de *O Primo Basílio*, entre 1920 e 1960, muitas vozes, umas em lugares de proeminência intelectual e jurídica, e algumas femininas, mantinham ativada a maioria dos dogmas do século precedente. Ainda assim, parece inquestionável que a intervenção associativa das mulheres surge no início do século XX com bastante mais dinâmica.

O primeiro impulso associativo surgiu breve, formado pela *Secção Feminista da Liga Portuguesa da Paz* (1906) e pela organização liderada por Ana de Castro Osório – *Grupo Português de Estudos Feministas* (1907-1908), onde pontificavam médicas e escritoras, com particular relevo para a viúva Carolina Beatriz Ângelo. A sua ação visou sobretudo doutrinar as mulheres portuguesas através da edição de livros relacionados com a temática da mulher moderna e emancipada.

A *Liga Republicana das Mulheres Portuguesas* (1908-1919) foi o organismo que se seguiu, e, como a denominação sugere, associou-se ao ideário republicano para se tornar na primeira organização a propor defender a posição das mulheres e o direito à participação política. Esta associação tinha nos seus órgãos a sempre presente Ana de Castro Osório, coadjuvada por Adelaide Cabete. De entre todos os objetivos consignados nos seus estatutos, porventura o mais vanguardista prendeu-se com a forte pressão exercida junto do Governo Provisório da República, em 1910, para a revisão da lei do divórcio que, segundo o vaticínio de Ana de Castro Osório, se afigurava de urgente necessidade para moralizar a sociedade portuguesa, pedindo igualmente a revogação dos artigos que condenavam a mulher a uma obediência total ao marido e a proibição de publicações femininas sem a prévia anuência do consorte (Osório, 1910: 158). Todavia, as hesitações republicanas na atribuição do sufrágio às mulheres provocaram as primeiras decepções no movimento e mais tarde surgem fortes dissidências³⁹ no grupo, o que resulta na criação, em 1911, da *Associação da Propaganda Feminista*, impulsionada por Ana de Castro Osório, Carolina Beatriz Ângelo, Rita Dantas Machado, Maria Laura Monteiro Torres e Maria Irene Zuzarte, cuja mensagem progrediria para a elevação da mulher através da instrução.

Até 1920, outros movimentos vão emergindo, uns muito efémeros, como foram a *União das Mulheres Socialistas* (1912), a *Comissão Feminina Pela Pátria* (1914), a *Associação Feminina de Propaganda Democrática* (1915-1916), a *Cruzada das Mulheres Portuguesas*⁴⁰ (1916) ou a *Comissão Feminina Republicana* (1919), e outros que, persistentemente, perduraram até ao limite da primeira metade do século XX, como é o caso do *Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas*⁴¹ (1914 – 1947), movimento filiado no *Conselho*

³⁹ A primeira grande controvérsia centrou-se na orientação da revista *A Mulher e a Criança*, ditando o afastamento de Ana de Castro Osório, por esta discordar da dependência daquela publicação em relação aos órgãos dirigentes da Liga. A segunda grande contenda surge na confrontação entre Maria Veleda, que pretende a proibição da discussão de matéria religiosa no seio da Liga, rejeitando qualquer influência religiosa, e Ana de Castro Osório, adepta da sua manutenção, defendendo que entre o credo republicano e a crença religiosa não existia qualquer incompatibilidade (Esteves, 1998: 22).

⁴⁰ Fundada por Ana de Castro Osório.

⁴¹ Associação fundada por Adelaide Cabete, ramo português do *International Council of Women*. Segundo Elina Guimarães, a primeira organização de característica nitidamente feminista que influenciou as mulheres portuguesas e as colocou em contacto com o mundo (Guimarães, 1989: 19).

Internacional das Mulheres e na *Aliança Internacional para o Sufrágio das Mulheres*, que pretendia defender os direitos materiais e morais do género feminino, e cuja ação foi amplamente divulgada, acolhendo inclusive o apoio de algumas das mais destacadas figuras do governo republicano, até ao momento em que a ditadura do Estado Novo, de forma arbitrária, proclamou o seu encerramento em 1947 (Esteves, 1998: 11).

Por outro lado, os projetos literários e associativos que tenho mostrado surgem sempre cautelosos em relação à definição de *feminismo*, pois a complexidade e a diversidade do conceito coloca vários obstáculos aos que desejam adquirir um conhecimento satisfatório dos seus significados. Mas, de entre todos os receios, os alertas recaem sobre uma eventual “masculinização” da mulher, através de um conjeturado desejo de imitação dos homens. Emília de Sousa Costa destaca a subsistência de um equívoco entre o que com propriedade se deveria chamar *feminismo* e o exagero das pretensas reivindicações feministas, sustentadas, como diz, por algumas mulheres de conduta irrefletida, responsáveis pelo atraso moral e intelectual da mulher portuguesa, contestando, por isso, um “falso feminismo” (1916: 82), acusando as precursoras desse movimento falacioso, de confundirem as verdadeiras feministas com as desequilibradas que jogam e fumam, exploram o homem e abominam o trabalho, que não amam a missão de mãe, não aspiram ao papel abnegado de esposa e que desdenham as vantagens de uma vida conformada ao bem-estar da família (1923: 126).

Emília de Sousa Costa considera que da educação da mulher depende o futuro da Pátria, mas revela sobretudo preocupação pelo desequilíbrio que subsistiria entre os dois extremos da orientação educativa da mulher, ou seja, entre os que continuam a promover a sua escravidão, conservando-a numa situação deprimente de inferioridade perante a sociedade e perante as leis e que não a distinguem de um qualquer animal irracional (1916: 77), e os mais progressistas, que defendem que a mulher deve sair dos parâmetros que a caracterizam como ser feminino. Segundo a sua perspetiva, estas duas posições extremas e desniveladas fazem perigar todas as faculdades das mulheres, pois desconsideram as profundas diferenças que física e moralmente distinguem os dois sexos, desejando criar uma igualdade de situação tão atrabiliária, que a ser conseguida poderia significar a perda fatal e irreparável da instituição basilar da família (Ibid.:79). Defende, por isso, que o homem e a mulher detêm papéis muito diferenciados, que advêm de uma condição natural que lhe conferiu à partida essa distinção.

Para se situar socialmente, a mulher teria então de aprender a dominar os seus impulsos e instintos, autogerindo uma sociabilidade sem exageros, resistindo à perversidade, salvando a família. Como educação artística, Emília de Sousa Costa prefere as exposições de arte, os concertos de música e as visitas aos museus, ao *animatografo*, a diversão que se

tornou a mais popular, apesar de considerar que o teatro e o cinema poderiam ser escolas esplêndidas de educação moral, se não fossem pervertidos pelos apetites e caprichos do homem. A sua aversão ao cinema incide sobretudo nos temas diversos do adultério, precisamente os que recheiam a obra queirosiana.

Em 1959, ano de estreia do segundo filme convocado para este estudo, em pleno Estado Novo, Ercília Pinto, diplomada em Ciências Pedagógicas pela Universidade de Coimbra, não se distancia de forma significativa de Emília de Sousa Costa, quer no reconhecimento de que "a mulher foi o primeiro ser humano a cair em escravidão" (1959: 3), quer na recusa de uma mulher masculinizada, preferindo a tal mulher que ocupe resignada o seu lugar ao lado do homem.

Ercília Pinto defende que cada um dos géneros detém uma missão específica, e que será essa diferenciação que manterá o equilíbrio e a felicidade de ambos. Apesar de considerar de grande utilidade as organizações feministas do seu tempo, dirigindo particular evidência ao préstimo que tiveram na concessão do direito de voto ao género feminino, delega aos homens as missões sociais que exigem força muscular, razão, raciocínio ou técnica, reservando para a mulher as ações que convocam a ternura, o sentimento e intuição, fundamentando esta repartição com base na vontade divina (1959: 13). Produzia assim, no ano em que António Lopes Ribeiro realiza a segunda adaptação de *O Primo Basílio*, a apologia de uma colaboração social e política entre os dois sexos que, sem serem iguais, se poderiam equivaler, como dois hemisférios que se contrabalançam, notando-se, no seu discurso, o timbre reminiscente da supremacia masculina.

2. A configuração feminina em Eça de Queirós

2.1. O olhar *farpiano*

Os cerca de dois mil textos de *As Farpas* formaram fidedignos epítomes da sociedade oitocentista, ocupando-se de todos os assuntos e derramando, nas palavras de Vianna Moog, "a sabedoria antiga e a moderna, a verdade histórica e a anedota, a erudição e a graça, um resumo do tempo e das ideias" (1939: 173), ou, como afirma Carlos Reis, um autêntico "laboratório privilegiado de reflexão romanesca" (2009: 219), que lançou um profundo escrutínio sobre o estatuto de a mulher, cruzando os temas da educação, da família, do casamento e do adultério, no sentido de averiguar a capacidade de a mulher portuguesa de se manter nos seus papéis de mãe e esposa.

Se uns acreditavam que ler *As Farpas* era sinónimo de conhecimento puro e incessante, de contacto privilegiado com assuntos científicos e literários, na convizinhaça de Voltaire, Rousseau, Kant, Hegel, Proudhon e iguais vultos da erudição universal, já outros, como Oliveira Martins, não pouparam os literatos que acreditavam que *As Farpas* estariam no lugar mais alto em matéria de conhecimento. Mas para os seus autores, Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, não restavam dúvidas sobre a sua importância, assumindo ambos que *As Farpas* surgem como uma espécie de síntese auxiliadora, dirigida a um país que se encontrava mergulhado numa ignorância espessa. Ramalho Ortigão compara mesmo estes escritos com a ação de “um filantropo que considera dos pobres todo o dinheiro que possui” (Moog, 1939: 175).

Neste vasto conjunto de crónicas opinativas, Eça de Queirós posiciona-se desde logo contra a realidade da educação feminina, dando particular destaque à instrução administrada pelas mães, que considera oca, fomentadora de uma ostentação estéril e de superficialidade religiosa, totalmente direcionada para o pensamento romântico e de fantasia. Eça dirige incisivos reparos aos métodos pedagógicos dos colégios, que descreve como lugares de clausura, conducentes ao tédio (1969: 127-128).

Em *O Primo Basílio* percebemos, no início do romance, esta permissividade moral por parte da mãe de Luísa de Brito que, na condição de viúva, estende à sua filha, com apenas dezoito anos, a possibilidade de namorar o primo, numa referência à educação libertina e pensamento materialista da progenitora, completada com o romantismo que a filha absorve dos romances de Walter Scott: “Tinham muita liberdade, ela e o primo Basílio. A mamã, coitadinha, toda cismática, com reumatismo, egoísta, deixava-os, sorria, dormitava. Basílio era rico, então, chamava-lhe tia Jojó, trazia-lhe cartuchos de doce...” (Queirós, 2010: 15). Além disso, o leitor apenas consegue vislumbrar superficialmente o percurso formativo de Luísa, encontrando-o sempre revestido de uma frivolidade estruturante, muito associada às mulheres da sua posição social, que Eça insistentemente condenou em *As Farpas*.

Enquanto Luísa é enigma, de comportamento dúplice, Leopoldina personifica essa frivolidade e é precisamente com a amiga de infância que Luísa revela alguma pista reminescente da sua convivência escolar, memórias congestionadas de delírios românticos e vestígios de alguma fantasia sáfica, decorrente dos “sentimentos” que as raparigas sentiam umas pelas outras.

Nas suas crónicas farpianas, Eça estabelece reparos primordialmente direcionados para a matéria da educação, alertando para as consequências de segregação sexual que, segundo ele, instigavam o carácter feminino com valências múltiplas sobre técnicas de fingimento e falsidade. Para Eça, não restava nenhuma dúvida de que este era o principal

perigo do colégio, a hipocrisia, porquanto aprendia-se a astúcia e as habilidades específicas da aparência, do fingimento, tornando as mulheres “hábeis em contradizer com o rosto e a alma” (1969: 128), matérias que a personagem Leopoldina não terá dirigido grande dedicação, ao contrário de Luísa, que as aprendera com mérito e as conservava para estruturar o seu comportamento. É esta duplicidade que permite ao leitor definir, de forma objetiva e antecipada, analogias imediatas com a mulher burguesa oitocentista, cheia de contradições, dividida entre o *ser* e o *parecer*, que as *farpas* queirosianas denunciam. Esta ligação de Luísa com o estereótipo epocal evidenciado por Eça é insinuada ao leitor, no início do romance, através de dois momentos distintos: o primeiro, quando o narrador nos mostra a Luísa autêntica, que se identifica com os impulsos lascivos e estouvados de Leopoldina, e, logo a seguir, a perspectiva que Jorge tem da esposa, juízo que se afigura longe do delineado pelo leitor, e que se constitui no objetivo principal da personagem Luísa: o *parecer*.

Não obstante, Eça, como já tinha antecipado, não desenvolve nenhuma proposta para uma autêntica alteração do ensino feminino, limitando a coadjuvar os seus colegas da época, mantendo-se leal à limitação do trabalho da mulher às fronteiras do lar e da família, uma dualidade de esposa e mãe que emerge da ficção queirosiana.

No que toca ao ensino, Eça reincide na subscrição dos testemunhos anteriores que distanciam a mulher das ciências exatas, sugerindo que se ocupem dos aspetos mais superficiais e pitorescos das matérias (Ibid.: 128), recusando qualquer tipo de profundidade temática.

A certa altura, quando Eça e Ramalho Ortigão reconhecem o atraso manifesto da instrução feminina e apontam a necessidade de evitar, através da educação profissional, o escravizar da mulher nas fábricas, parecem ir ao encontro da defesa de uma real equidade nas oportunidades dirigidas ao género feminino; mas cedo percebemos que apenas desejam resgatar a mulher das linhas de produção para as redirecionar a casa e restituí-las às funções do lar.

No entanto, ambos os autores defendem que o conhecimento essencial passaria pelas noções de economia doméstica, fundamentais para a realização da sua primeira missão e, para além disso, o saber que obtinham, de forma suplementar, favoreceria o seu entretenimento quando estivessem sozinhas e beneficiaria igualmente os seus maridos na função de os acompanharem, mantendo-se assim capacitadas para reestruturar, em qualquer sítio, um forte centro de moral (AF Jan.-Fev.,1875: 55). Para isso, seria necessário ter aptidões especiais, conhecimentos e ideias.

2.2. O caráter exógeno e negativo da mulher queirosiana

É quase impossível recusarmos liminarmente a tendência para uma decomposição psicanalítica do comportamento de Eça de Queirós em relação ao sexo feminino. Este impulso, que nos é sugerido principalmente pelas posições metópicas perfilhadas pelo escritor português nas suas *farpas*, encontra grande possibilidade quando observamos as suas personagens femininas mais analisadas, como são os casos de Luísa, Leopoldina, Amélia, Maria Eduarda, Ludovina ou mesmo D. Maria da Piedade - figuras sobre as quais Eça idealiza as debilidades de uma educação permeável à degradação social. Mas também mediante o incitamento de alguns autores críticos, no sentido da hipótese de recuperarmos sintomas de um jogo parabiográfico, estruturado, não nas experiências concretas e no entendimento exaustivo que o autor de *O Primo Basílio* tivesse do género feminino, mas no tratamento literário de um eventual distanciamento em relação à mulher, um desconhecimento dominador que terá brindado Eça com uma manifesta dificuldade de composição das suas personagens femininas. Vianna Moog coloca mesmo a seguinte pergunta: “A sua alarmante antipatia pelas mulheres não será consequência de uma revolta inconsciente pela mulher que o gerou?” (1939: 19). O enigma do nascimento de Eça de Queirós e o facto de não ter sido criado pela sua mãe, circunstância que nunca referenciou na sua escrita (Simões, 1980: 23), poderá conduzir a uma interpretação hipotética que liga a aparente hostilidade que Eça dirigiu ao género feminino, especialmente à mulher portuguesa, com a ausência da influência maternal na sua infância, contexto familiar que já vimos sobrevalorizado nos autores supracitados, os quais consideram o caráter da mulher necessariamente inviolável, pois achava-se que os homens eram produto principalmente da educação facultada pelas mães. O próprio Eça confirma que a educação inicial é garantida pelas mães, vaticinado: “Diz-me a mãe que tiveste – dir-te-ei o destino que terás” (1969: 107-108). Emília de Sousa Costa reforça esta perspetiva, recorrendo a uma interessante máxima legada por Nietzsche, que afirma que “cada um de nós traz consigo o reflexo da mulher que foi sua mãe, daí o respeito, o desprezo ou a indiferença que em geral o homem tem por todas as outras” (Apud Costa, 1916: 81).

Sem desejar aprofundar a análise sobre um eventual contágio biográfico, ou ousar concluir sobre a eventual relação direta entre a ausência materna na vida de Eça e a sua escrita, missão ainda e sempre difícil de concretizar, parece-me interessante fruir deste limbo interpretativo que liga o grau de conhecimento que o escritor português terá tido das mulheres e a maneira como construiu as suas principais personagens femininas. Não de forma perçecionada, intuitiva, mas planeada, configurada com recurso a mecanismos

externos de pesquisa nas sociedades que o hospedaram e com um clarividente contágio de Flaubert e da sua *Madame Bovary*, como vaticina João Gaspar Simões que, em relação à personagem Luísa, afirma que Eça de Queirós, para além de não ter os conhecimentos profundos da mulher, que lhe permitissem compor esta personagem com os frutos da observação, também não possuía em si “os germes psicológicos capazes de a realizar introspectivamente” (1980: 396), aludindo às inúmeras reminiscências literárias provenientes de Ema, a personagem do romance flaubertiano.

Por conseguinte, o que esta perspectiva de análise convoca é a possibilidade de estas condições exógenas da existência de Luísa terem ajudado a determinar as características do seu temperamento, ou seja, propõe a construção deliberada das circunstâncias exteriores para manter o seu carácter de adúltera, não lhe concedendo a maternidade, mas facultando-lhe as fantasias de *A Dama das Camélias*, a ociosidade e o afastamento prolongado do seu marido, condições favoráveis para o aparecimento de um D. Juan indolente. Terá sido a conduta de Luísa determinada por circunstâncias exteriores, acatando totalmente os motivos de ordem física e social?

Na perspectiva da aparente obstinação de Eça em impregnar as suas personagens femininas de um carácter nocivo, o mesmo autor convoca a incontornável crítica de Machado de Assis, que classificou de negativo o génio de Luísa, considerando-a um “títere” (Apud. Simões, 1980: 398), esvaziando-a da capacidade de ter remorsos e consciência. Luísa surge, no pensamento do escritor brasileiro, como uma ideia pré-estabelecida, construída do exterior para o interior, reflexo direto das libertinagens que enfraqueciam, na visão de Eça, a conduta da mulher portuguesa finissecular, com peculiar cautela para a mulher lisboeta, que tanto censurara em *As Farpas*.

O temperamento fabricado de Luísa é igualmente referido por João Mendes, que faz sobressair o desinteresse e a preocupação que a personagem revela durante as opções que toma, estabelecendo, nesse sentido, a analogia com a heroína de *O Crime do Padre Amaro*, explicando que a sua queda é fruto da mesma postura sonhadora e romântica que moldou o carácter e a vontade de Amélia (1945: 30). E acrescenta que, depois de consumada a traição e de ter sido vítima das suas incúrias, o conflito acaba por se desenvolver pelo exterior, pois que Luísa admite a negligência do seu ato, mais de um incidente casual e da criada Juliana, que do seu sentimento de esposa.

Esta ausência de arrependimento e de pejo tende a consolidar a posição de Machado de Assis quando este observa que se Juliana não tivesse em seu poder aquelas cartas, o romance tornar-se-ia necessariamente mais curto. João Mendes robustece esta ideia superficial de mulher, adiantando que para Luísa ser uma personagem minimamente

verosímil necessitava apenas de ter o “coração cheio de alguma coisa de grande no bem ou no mal” (Ibid.: 31), expondo-a à banalidade e distanciando-a do caráter e da seriedade que qualquer mulher humilde e iletrada teria, comparativamente à frivolidade daquela “burguesinha desocupada” (Ibid.: 32).

Por outro lado, esta reflexão sobre a propensão de Eça de Queirós em retratar o pior do feminino através de uma perspectiva externa, utilizando primordialmente figuras masculinas como veículos dessa transmissão, e de conceder pouco espaço interior às suas personagens femininas, mereceu de Beatriz Berrini uma renovada interpretação, que valoriza a prudência que Eça teve sempre em relação a um território que desconhecia. Recorrendo à analogia com o proletariado e ao auxílio de Antero de Quental, lança a comparação coadjuvante: para exprimir o pensamento do proletariado só o proletariado é competente; da mesma forma, para conhecermos e revelarmos o mundo interior da mulher só a mulher é competente (1982: 138). Esta posição, para além de não negar a hipotética inaptidão de Eça de Queirós em estruturar, com conhecimento de causa, as suas heroínas, confirma que, como a própria ensaísta salienta, e dando como exemplo o romance *Os Maias*, quase todas as personagens femininas de Eça são visionadas exteriormente, predominando em geral o ponto de vista masculino, e o foco narrativo nunca se firma na consciência de nenhuma mulher e sempre as capturámos através do seu discurso, do seu comportamento, do olhar de outras personagens ou do narrador onisciente que nelas se vai fixando (Ibid.:133). Quando olhamos para a personagem Maria Eduarda e a superficialidade do seu retrato interior, percebemos a recusa do narrador em demorar-se na perspectiva dela, concedendo-lhe apenas mais destaque nos momentos em que se cruza com Carlos ou Ega (Ibid.)

O crítico literário brasileiro Álvaro de Barros Lins concede-nos uma leitura próxima, mas menos discricionária em termos de género, considerando a falta de interioridade um preceito de todas as personagens queirosianas, as quais são construídas sem qualquer enigma. Lins confere dificuldade no conhecimento interior de todas as figuras que sobejam na obra de Eça, restando ao leitor o contacto com as suas características externas, mas sempre longe de conhecermos o que está no âmago destes aspetos (1939: 230). Sublinha ainda o sentido mais horizontal do que vertical da obra de Eça, assinalando que as suas personagens não elevam sequer o pensamento para fora do quotidiano, direcionando o naturalismo de Eça não só ao nível literário, mas também ao nível metafísico. Segundo Lins, a configuração física de uma personagem de Eça transmite de imediato a importância do papel que vai desempenhar na narrativa (Ibid.).

Não obstante, Beatriz Berrini insiste em avançar com as exceções de Luísa e Juliana, na medida em que afirma que é através dos conflitos interiores destas personagens que o

leitor é aliciado, pretendendo mesmo impugnar a falta de verosimilhança de Luísa, apontada por Machado de Assis⁴², acreditando que esta figura tem consciência moral e que age de maneira coerente e verosímil, elegendo-a a personalidade mais rica de vida interior da galeria feminina de Eça de Queirós. Reconhece a futilidade e inconsistência no caráter de Luísa, mas assegura que esta age sempre de maneira coerente, usando inclusive a palavra *castigo* perante a evidência do seu erro, comovendo-se com remorso no momento em que lê as cartas de Jorge (1939: 230 - 241).

Julgo pertinente notar que esta posição unidirecional de Beatriz Berrini carece de alguma contraposição com a conceção feminina na obra de Machado de Assis. Não procurando o confronto, parece-me manifesto que a crítica machadiana publicada na revista *O Cruzeiro*, a 16 de abril de 1878, não se pode dissociar das diferenças culturais que separam os dois autores e da forma diferente como cada um observou, sentiu e interpretou as mulheres do seu tempo.

Na obra de Machado de Assis, a mulher também assume um papel de destaque, embora o perfil que alcança maior proeminência esteja manifestamente longe dos estereótipos vinculados por Eça de Queirós. Assis criou sobretudo figuras inovadoras para a sua época, desconstruindo o papel passivo e de resignação atribuído à mulher, transfigurando-a, emprestando-lhe dimensão social, revestindo-a de astúcia, ousadia e mesmo poder, num claro domínio sobre o homem. A mulher machadiana faz uso da sua sensualidade para ascender socialmente, modelo que encaixa nos casos axiomáticos de Capitú, em *Dom Casmurro*, ou Guiomar e Laia Garcia em *A Mão e a Luva*.

Ao contrário das figuras femininas queirosianas, as mulheres de Machado de Assis são o elemento forte, a estrutura, a base das relações, que trazem o homem dependente. Se Eça sobressai pela preferência de heroínas tendencialmente submissas e com propensão para o adultério, ambicionando a independência sexual e económica, os contos e romances de Machado de Assis estão peçados de matriarcas que comandam fazendas, perfil que encontramos em *Memorial de Aires*, na compacta figura de D. Carmo, que segue a linha da mulher totalmente dedicada à família, mas que firmemente controla o espaço doméstico e o seu marido: “Aguiar sem Carmo é nada” (Assis, 2004: 1158).

⁴² O escritor brasileiro classifica o facto essencial do enredo de um “incidente erótico, sem relevo, repugnante, vulgar” (Apud. Berrini, 1982: 138). Machado assina uma crítica muito moralista, atribuindo à personagem Luísa uma conduta imoral e sem remorsos e definindo a catástrofe que assolou a vida dela como uma circunstância fortuita. A ação que deveria advir do temperamento e dos sentimentos é transplantada para o acontecimento accidental. Condena igualmente o tom cru do livro e a exposição de “ardores, exigências e perversões física” (Ibid.).

Construídas interiormente ou não, predominantemente negativas ou emocionalmente ricas, o que se torna evidente são as características preponderantes nos diversos perfis femininos queirosianos, a sua pulsão sexual e a predisposição, de quase todas, para se tornarem fáceis, adúlteras, incestuosas e distantes da maternidade (Simões, 1980: 19). Nos romances de Eça, é detetável uma relação causa/efeito entre o adultério e uma ociosidade moldada pelo tédio e pelas leituras românticas, predicados de personagens como Luísa, Leopoldina, Ludovina ou a Condessa de Gouvarinho, nalguns casos agravados pelas relações incestuosas.

O biógrafo João Gaspar Simões sublinha a aparente dificuldade de o autor de *O Primo Basílio* retratar as mulheres que se afastam deste modelo. Estas verdadeiras exceções, segundo ele, no conjunto da obra queirosiana, permanecem acessórias, elenco que o Padre Allyrio de Mello arrisca mesmo limitar a duas: Joanhina, de *A Cidade e as Serras* e, com algumas reservas, D. Maria João, do conto *Um dia de chuva* (1945: 64). E se não fosse a obstinação queirosiana em relação ao incesto; talvez pudéssemos acrescentar Maria Eduarda, que acaba por patentear um evidente enriquecimento psicológico na galeria dos modelos femininos de Eça, porquanto vemo-la culta, instruída e sofisticada.

De resto, a mulher em geral, e a mulher portuguesa em especial, como refere o eclesiástico Allyrio de Mello, é encarada sempre como “excessivamente filha de Eva e do Pecado” (Ibid.). De facto, Eça de Queirós reduz ao mínimo a convocação de casamentos e maternidades felizes, e, como realça Maria Manuel Lisboa, “quase invariavelmente, onde há uma mãe ou uma hipótese dela, há uma adúltera, e onde há uma adúltera /mulher fácil /prostituta, existe uma forte possibilidade da derrocada do *status quo*” (2008: 32).

Na averiguação dos poucos retratos familiares que Eça preenche com a maternidade, impõem-se a leitura do conto *No Moinho*, no qual D. Maria da Piedade está envolta num ambiente dominado pela enfermidade do seu marido e dos seus três filhos. Esta situação de reclusão e infelicidade extremas, conjugada com a súbita ofensiva amorosa do primo Adrião, impulsiona a “santa” D. Maria da Piedade para ímpetos de intimidade há muito esquecidos, que o primo Adrião avalia desta forma: “Era um anjo que vivia há muito tempo numa vilota grosseira e estava por muitos lados preso às trivialidades do sítio: mas bastaria um sopro para o fazer remontar ao céu natural, aos cimos puros da sentimentalidade” (Queirós, 1981:62).

D. Maria da Piedade torna-se em mais um alvo fácil, condição aniquiladora das personagens femininas queirosianas. Com o afastamento previsível de Adrião, a prima jamais recupera o equilíbrio e o seu ímpeto adúltero estende-se rapidamente a outros e, sem critério, reincide na infidelidade com mais do que um, porque não deseja voltar à sua vida de

reclusão. O narrador declara então que a “santa tornava-se Vénus” (Ibid.: 69). As circunstâncias externas acabam por ser, novamente, terminantes na definição da conduta da personagem, e toda a conduta de D. Maria da Piedade é ajustada em função das circunstâncias externas à sua existência, porquanto seria difícil estruturar este perfil dentro de estados de felicidade matrimonial e sexual, e de equilíbrio familiar.

Em *O Primo Basílio*, conseguimos antever a mesma estrutura psicológica em Luísa, mas sem filhos: o tédio da reclusão, a fantasia, o adultério incestuoso, a decepção e a irreversibilidade do *status quo* que a conduz à autodestruição. Em ambos os casos, Eça não permite uma resolução reconciliadora para a mulher, ainda que consiga estimular, aqui e ali, no leitor, uma certa clemência.

A pouca predisposição para retratar mães dedicadas é igualmente evidente nas figuras de S. Joaneira e a sua filha Amélia, em *O Crime do Padre Amaro*, porquanto a primeira acaba por fracassar em toda a amplitude no seu papel de mãe, ignorando o que ocupa a vida da filha, e Amélia que, na lminência de se tornar mãe, manifesta o ódio que sente pela criança que vai nascer.

Em *O Primo Basílio*, nota-se uma certa indiferença de Luísa em relação à perspectiva de ser mãe, atitude que colide de alguma forma com a preconização da coerência e sensibilidade de Luísa por parte de Beatriz Berrini. Curiosa e sintomática é a posição do narrador, que acaba por direcionar para a personagem Jorge a convicta vontade em materializar a paternidade. Assinalo, no trecho seguinte, o orgulho íntimo e o anseio por consumir aquela felicidade que, em circunstâncias normais, não hesitaríamos em associar a Luísa:

Era uma tristeza secreta de Jorge – não ter um filho! Desejava-o tanto! Ainda solteiro, nas vésperas do casamento, já sonhava aquela felicidade: o seu filho! Via-o de muitas maneiras: ou gatinhando com as suas perninhas vermelhas, cheias de roscas, e os cabelos anelados, finos como os fios de seda; ou rapaz forte, entrando da escola com os livros, alegre e de olho vivo, vindo mostrar-lhe as boas notas dos mestres: ou melhor, rapariga crescida, clara e rosada, com um vestido branco, as duas tranças caídas, vindo pousar as suas mãos nos seus cabelos grisalhos... (queirós, 2010: 47).

Mesmo os sonhos de maternidade de Luísa, evidenciados pelo texto queirosiano, surgem mais como uma resposta ao impulso de Jorge do que a manifestação de um desejo próprio, enunciados pelo narrador com um erotismo imprevisível: “E via-o no berço dormindo, ou no colo nu, agarrando com a mãozinha o dedo do pé, mamando a ponta rosada do seu peito...Um

estremecimento de um deleite infinito correu-lhe o corpo. Passou o braço pela cinta de Jorge” (Ibid.: 52).

IV. Os arquétipos femininos de *O Primo Basílio* através do olhar cinematográfico de Georges Pallu e António Lopes Ribeiro

1. A estrutura narrativa e o realismo ficcional de Eça de Queirós na amplitude dos dois códigos semióticos.

1.1. As condições externas

Cedo mencionei as críticas negativas⁴³ que atingiram ambas as adaptações fílmicas, quer na época em que cada uma das peças foi produzida, quer em estudos contemporâneos, estes últimos mais flexíveis, porque favorecidos pela distância temporal que lhes faculta uma melhor interpretação da adaptação fílmica de romances e porque são detentores de um discurso crítico menos discricionário. Inicialmente, a crítica limitava-se a uma convenção monocórdica que concluía sempre que o livro era melhor. Esta ideia de infidelidade, deformação ou traição da obra original, foi porventura o maior obstáculo de ambos os realizadores, porquanto as suas opções narratológicas e estéticas colidiram sempre com o texto de Eça de Queirós, suscitando a inevitável comparação linear com o romance.

A primeira adaptação, na era do mudo, terá originado ainda mais ceticismo do público e da crítica, pois, condicionados por essa linearidade na comparação, sem os célebres diálogos de Eça, dificilmente não se consideraria de inexecutável a missão de Georges Pallu. Da adaptação estreada em 1923, parece-me de capital importância a referência à situação declinante da carreira do realizador francês na *Invicta film*, depois da saída de Henrique Alegria, o seu principal aliado na empresa. Com a entrada de António Pinheiro, Pallu sentiu-se progressivamente marginalizado, tendo acabado por ser o bode expiatório do desaire que constituiu a adaptação da obra de Eça de Queirós (Costa, 1998: 348). Depois dos direitos adquiridos de *O Primo Basílio*, a *Invicta* estruturou inicialmente um elenco em torno de atores experientes no cinema, no caso Brunilde Júdice e Rafael Marques, que tinham protagonizado a adaptação de *Mulheres da Beira* (1921), também realizado por Pallu. Porém, na altura de

⁴³ As críticas surgiram antes de o filme de Georges Pallu ter estreado, tendo a imprensa portuense realizado uma campanha que se confundiu com uma ação contra a *Invicta Film*: “Choveram os sarcasmos sobre este Primo Basílio em versão *soft*. Não faltou quem escrevesse que, se Eça fosse vivo, morreria de novo. O mesmo se disse, trinta e sete anos depois, quando António Lopes Ribeiro adaptou *O Primo Basílio*” (Costa, 1998: 349).

retomar o projeto, António Pinheiro conseguiu persuadir Nunes de Mattos a contratar Amélia Rey Colaço (1898-1989) para o papel de Luísa, Robles Monteiro (1885-1958), para protagonizar Basílio, e a grande glória do Teatro Nacional da altura, Ângela Pinto (1869-1925), para o papel da criada Juliana, num elenco de exceção do teatro declamado, mérito que o genérico do filme faz questão de enfatizar. Georges Pallu, vendo-se afastado da escolha do elenco, manifestou algum desapego em relação ao filme, agravado por ter sido igualmente preterido na direção de atores, substituído pelo próprio António Pinheiro. Sem acesso ao guião literário e técnico do filme, mantém-se a dúvida se Pallu admitiu alguma participação de António Pinheiro na escrita do argumento, ou se prescindiu desse papel, passando a ser apenas, como João Bénard da Costa sugere, o “Homem da máquina” (Ibid.).

Curiosamente, num artigo publicado por Alexandre de Médicis, em 1933, na revista *Movimento*, este recorda um episódio, no qual, impelido por espécie de *voyeurismo* cinematográfico, espreita sem autorização as filmagens de *O Primo Basílio*, no estúdio do Carvalhido, no Porto, onde alega ter visto Amélia Rey Colaço receber indicações de um realizador, parecendo-lhe que a atriz ouvia contrariada as explicações e na sua expressão havia uma sentença cruel de que ninguém saberia indicar-lhe o verdadeiro caminho. Acrescenta que lhe pareceu também que a atriz pretendia declarar que, apesar de não ter dificuldade em perceber o que o realizador lhe transmitia, considerava que as indicações não estavam certas e que não devia ser daquela forma. Alexandre de Médicis não menciona o nome do realizador, mas refere que sorveu aquela cena histórica entre uma artista de renome e um realizador que ambicionava ter nome (Médicis, 1933: 8).

Sem pretender sobrevalorizar este testemunho, porquanto está instrumentalizado por uma natural subjetividade, parece razoável não excluir a possibilidade de o interlocutor ser António Pinheiro, exercendo a recém-conquistada função de direção de atores, embora o mais provável seja Alexandre de Médicis considerar Georges Pallu, um realizador “sem nome”, apesar do seu extenso currículo.

Mas o que se afigura genuíno é a falta de adaptação da atriz que, privada da sua famosa voz, tentou imitar as divas italianas do seu tempo e, como sentenciava João Bénard da Costa, quer na alegria, quer na angústia, “limitou-se a agitar os braços e a abrir e a fechar muito os olhos, sem dar qualquer verosimilhança ou qualquer profundidade à sua Luísa” (1998: 347).

Por conseguinte, para além da dificuldade intrínseca na missão de cinematografar Eça, a realização de Georges Pallu teve como pano de fundo uma grande indefinição em termos de liderança do projeto, não ficando claro quais as reais responsabilidades estéticas

do realizador francês, sendo apenas irrevogável o empréstimo dos seus conhecimentos técnicos.

Na segunda adaptação, em 1959, em pleno Estado Novo e na fase que antecede o declínio do cinema nacional, António Lopes Ribeiro partilhou a redação do argumento com Emília Duque e com o produtor do filme, Eduardo Costa. O guião⁴⁴, texto datilografado em duas colunas – do lado esquerdo a descrição das cenas e do lado direito os diálogos – revela a supressão de inúmeros quadros cénicos e de alterações manuscritas, indiciando uma redação relativamente debatida, não excluindo a necessidade de algumas inflexões, inspiradas pela censura.

No ano seguinte à estreia, Emília Duque lança-se na adaptação de *O Primo Basílio* para o teatro, assumindo por essa altura, numa breve entrevista ao periódico *Rádio & Televisão*, que o fazia porque a precedente adaptação ao cinema não tinha ficado a “seu gosto” (R&T, 30 de julho 1960). Na mesma entrevista, Emília Duque⁴⁵ afirma categoricamente: “A minha adaptação, que entre Eduardo Costa e António Lopes Ribeiro ficou assente aproveitar para o filme, foi toda alterada, em traição à obra” (Ibid.). Estas afirmações ajudam a fortalecer a perspetiva de que a encenadora foi a autora inicial do argumento, tendo o mesmo sofrido, posteriormente, intervenção do realizador e do produtor, assinando ambos, no final e juntamente com Amélia Duque, a coautoria do guião.

Num momento em que o SNI controlava o cinema e tinha em António Lopes Ribeiro o seu distinto representante, estas coações e resistências eram congeniais e praticamente incontornáveis, não sendo espectável que qualquer autor, nem mesmo o realizador favorito de António Ferro, assumisse, neste tempo, uma liberdade criativa emancipadora que divergisse do discurso propagandístico do Estado Novo. Resta-me salientar que, como tudo indica, nem Amélia Rey Colaço, que mais tarde acabaria por levar quase todo o elenco do filme de Georges Pallu para o Teatro Nacional, nem a respeitada encenadora Emília Duque, conseguiram impor as suas ideias.

⁴⁴ Na Cinemateca – Museu do Cinema podemos encontrar dois exemplares do guião em português e um guião em francês, porventura a versão utilizada pela atriz francesa Danik Patisson. Note-se no entanto que ambos os guiões têm na primeira página o nome de Cecília Guimarães manuscrito.

⁴⁵ Emília Duque tirou o Curso de Teatro e Encenação do Conservatório Nacional.

1.2. Entre o mudo e o sonoro

O visionamento das fitas de Georges Pallu e António Lopes Ribeiro cria a inevitabilidade de me suster, por momentos, na questão sobre a mensagem fílmica concreta e as suas componentes formais.

Em 1922, o cinema era como começou, sem som dentro, e a homogeneidade da sua linguagem era reconhecida como linguagem de imagens. Ainda hoje reconhecemos o carácter visual do cinema, mesmo em filmes com argumentos adaptados de textos literários. Identificamos, com alguma dificuldade é certo, filmes que não possuem palavras⁴⁶, mas não existem filmes sem imagens. Mesmo na longa-metragem *Branca de Neve* (2000), de João César Monteiro, temos imagens, um número imenso de fotogramas de ecrã negro. Mas com o aparecimento do som, na década de trinta, levantou-se a questão da especificidade da linguagem cinematográfica.

O trânsito entre o cinema mudo e o cinema sonoro foi controverso, debatido, apesar de grandes cineastas continuarem a produzir e a defender idealmente o cinema silencioso, com notável destaque para Charles Chaplin, que considerava o som aniquilador da grande beleza do silêncio e cuja obra dificilmente conseguimos vislumbrar, construída com recurso à sonoridade. Chaplin, porventura a maior estrela do cinema na década de trinta, responsável pela escrita, direção, produção e interpretação de noventa filmes, praticamente não se expressa em palavras, com a exceção da célebre e divertida canção nos minutos finais de *Modern Times* (1936).

É evidente que desde logo surge a ideia de complementar os filmes com música, normalmente recorrendo a peças de piano solo ou pequenas orquestras, ou mesmo rudimentares efeitos sonoros durante a exibição. Significa que esta espontaneidade em direção aos filmes com som é tão antiga como o próprio cinema, e desde as primeiras apresentações do *Cinematógrafo* Lumière até aos nossos dias, o cinema conviveu sempre com a música (Marks, 1997: 3).

Mas durante as primeiras décadas do século XX, o problema do filme sonoro chegou a colocar-se, porquanto repunha a questão a que se deveria dar uma resposta de tipo teórico-normativo: como deve ser o filme face à presença também de uma dimensão sonora? Esta questão fez deslocar para primeiro plano o problema basilar do carácter específico da

⁴⁶ O *Último Homem* (1924), de Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931) não tinha sequer legendas.

linguagem fílmica, que se julgava dependente do acordo entre a dimensão sonora e a dimensão visual (Garroni, 1972: 313).

Por conseguinte, tratava-se de decidir entre a colocação do problema em sentido normativo, isto é, se estávamos perante uma linguagem cinematográfica, ou melhor, uma “língua” cinematográfica, como código ou modelo homogéneo, identificável em função de signos especificamente cinematográficos – a exposição das imagem dinâmicas e a manipulação através da montagem que constrói a narração – ou, através de uma pesquisa mais analítica, se a consideramos a par de todo o restante conjunto de fenómenos semióticos, cada um dos quais não seria necessariamente pertinente apenas no enquadramento do fenómeno cinematográfico concreto, mas numa inter-relação sistemática com outros modelos formais, não necessariamente cinematográficos, que permitem a análise de mensagens figurativas, literárias ou musicais, que podemos não denominar de cinematográficas.

Assim, durante este período, assiste-se ao desenvolvimento do imponente problema do “específico fílmico”, sobre o qual se desenvolveram inúmeras discussões, no sentido de se encontrar uma linguagem cinematográfica “específica-simples”. Rudolph Arnheim⁴⁷ (1904-2007), defensor convicto do filme mudo, procurou demonstrar, nas décadas de trinta e quarenta, a possibilidade de o cinema ser arte, isto é, linguagem, e não apenas um “jogo novo, fantástico, curioso, agressivo e sentimental de movermos as sombras” (Apud Garroni, 1972: 322).

O psicólogo alemão desferiu ataques igualmente duros ao cinema a cores, defendendo que, sendo a vida quotidiana não simples e não específica, caberá à arte e à linguagem a descoberta e a expressão que nela está contida, porquanto o cinema que se reduz à imitação da vida não é arte.

Para Arnheim o carácter artístico do cinema reside fundamentalmente nas carências técnicas contidas na fotografia, que não permite uma reprodução exata e completa da realidade, consentindo uma maior amplitude de escolha ao autor. A sua argumentação centra-se na convicção de que a linguagem cinematográfica, enquanto arte, é uma linguagem “específica-simples” ou homogénea, que declina todos aqueles ingredientes heterógenos, como a cor, a fala ou o som, que aparentando-a à realidade quotidiana, não a deixam reduzir à sua pureza (Ibid.).

⁴⁷ Psicólogo alemão behaviorista, que emigrou em 1940 para os Estados Unidos da América, foi aluno de M. Wertheimer e de W. Köhler. De acordo com as ideias de Rudolf Arnheim, seria impossível pensar sem recorrer a imagens perceptivas, uma vez que o pensamento seria algo eminentemente visual, ligando-se assim à Psicologia da forma (Garroni, 1972: 322 – 324).

Para além desta posição, na qual considera as falas e o som como apenas meros aperfeiçoamentos da reprodução mecânica, esta repulsa pelo fonofilme evolui no sentido de recusar qualquer tipo de fusão de técnicas ou meios expressivos, assumindo que nem na obra lírica poderia estabelecer-se tal equilíbrio. Afasta, por isso, a possibilidade de construção de uma obra composta, admitindo que a relação que se estabelece entre os vários meios expressivos que constituem a linguagem cinematográfica, não basta para torna-los homogêneos, fundíveis ou mutáveis. Esta tese pressupõe a conciliação entre a especificidade e a simplicidade da linguagem cinematográfica e o nível elementar de uma esfera sensitiva específica, que o demitisse da necessidade de passar do nível precetivo-visual para o nível semiótico, que é próprio da representação em relação à percepção.

Arnheim não se dava conta de como estes meios expressivos estavam estreitamente implicados entre si, na mesma percepção e na mesma representação. Subsequentemente, ele propunha a hipótese de uma percepção pura, recusando-se diluí-la com os muitos componentes que intervêm na determinação do objeto captado, ou seja, negando em absoluto a heterogeneidade que compete à linguagem cinematográfica. Todavia, na prática, a impossibilidade de negar a diversidade acabou por ditar a preferência do próprio Arnheim em assumir a sua neutralização, através de uma hierarquização dos meios expressivos, segundo a qual a linguagem visual teria natural proeminência, ao passo que a sonora relacionar-se-ia impreterivelmente com ela, de forma subordinada.

Esta nova perspectiva desmonta a sua resignação em relação à impossibilidade de operar um corte nítido entre sistemas expressivos diversos, como as dimensões da visualidade e da sonoridade-verbalidade, um pouco à semelhança da intuição de Serguei M. Eisenstein (1898 – 1948) no que respeita à importância primordial da montagem, na qual aguçava não o “específico fílmico”, mas uma construção abstrata, “um modelo semiótico suscetível de intervir como modelo de referência em inúmeras obras, variamente manifestadas e variamente dependentes de ulteriores e diversos modelos” (Garroni, 1972:326).

Na primeira adaptação de *O Primo Basílio*, realizada por Georges Pallu, as palavras surgem diferenciadas das imagens, surgindo como separadores, marcadores do ritmo da narrativa, resgatando apenas o essencial do texto original de Eça. As limitações de linguagem, que acompanhavam as produções daquele tempo, impulsionaram o cineasta para uma narratologia próxima da dramaturgia, sem áudio e com poucos procedimentos de montagem.

Georges Pallu encheu as cenas com textos introdutórios que interligam as sequências, projetando antecipadamente os acontecimentos subsequentes⁴⁸.

Se cinematografar *Eça* era já por si só um desafio, transpor uma obra literária cuja dimensão estética se ergue nos diálogos pejados de significado e nas descrições que se apresentam estruturantes para a compreensão da obra, tornou-se um risco evidentemente maior.

O visionamento deste filme, nutrido pelo silêncio, para além da sumarização dos diálogos legendados, evidencia uma inibição de expandir as partes do romance onde a sonoridade reina, como os recitais de canto e piano protagonizados por Basílio e Luísa. O realizador francês também não pôde filmar a perceção melódica em espaços públicos ou o momento chave da ida ao S. Carlos para verem *Fausto*, de Gounod. As referências musicais no romance *O Primo Basílio*, como em toda a obra queirosiana, não podem ser consideradas casualidades, mas constituem traços de uma escrita realista, com o objetivo de tornar verosímil a sequência narrativa, muito semelhante ao que pratica em relação às descrições e mesmo ao vestuário, as tais características externas que Álvaro Linz enuncia como estruturantes da escrita queirosiana (Vd. 53). O filme de Georges Pallu distancia-se, forçosamente, da intertextualidade constante no romance e, apesar do recurso textual em imagens de transição, o que conduz a uma leitura ampliada, dificilmente conseguiria resgatar o caminho musical, as descrições das paisagens exteriores, ou os célebres diálogos que definem as personagens Concelheiro Acácio, D. Felicidade ou Ernestinho. O filme, sumariado pelas legendas, e citando João Bénard da Costa, “já de si muito palavrosas, tudo ou quase tudo se perde do que é, no livro de *Eça*, o essencial: o retrato da burguesia lisboeta em meados do século XIX” (1982: 349).

Pallu circunscreve a sua realização às cenas interiores e resolutas, reconhecíveis como fundamentais na progressão da história de Basílio e Luísa. No romance é notória a importância que a música assume, pois seguimo-la de perto com a construção da ação, sendo concetível que as escolhas das composições musicais não são aleatórias, mas determinam uma seleção esteticamente convergente e coesiva com a construção narrativa. No romance, a morte de Juliana acontece no mesmo espaço temporal da descrição da ópera *Fausto*, que Luísa e Jorge assistem no S. Carlos. O momento do dueto entre *Fausto* e *Margarida* transporta o leitor para a recordação de Luísa, que se vê, naquele instante, na sua sala, destroçada pelo ato de adultério que cometeu, com Basílio ao seu lado, cantarolando precisamente os mesmos versos. Desde os primeiros momentos que a resistência de Luísa ficou abalada pela voz de

⁴⁸ Anexo D

Basílio e as cenas de sedução em casa de Jorge são alternadas por várias passagens interpretadas pelo primo. Na versão fílmica dirigida por Georges Pallu, perdidos estes elementos que fazem de *O Primo Basílio* um romance *protocinematográfico*, conceito anunciado com alguma hesitação por Robert Stam⁴⁹, referindo-se ao romance que possui já as qualidades do cinema (2008: 198), esvaziado de sátira social, restou ao diretor a missão circunscrita de fazer sobressair os atores, vultos lendários do teatro declamado da década de vinte, que acabam por salvar a película.

Se, por um lado, a missão de Pallu conflui com a recusa da heterogeneidade no específico fílmico prescrita por Arnheim, apoiado na autenticidade das obras de Charles Chaplin ou Buster Keaton, certo é que o resultado da versão muda de *O Primo Basílio* esteve longe de atingir a dimensão metafórica das obras destes ícones do cinema norte-americano, cujos guiões originais se valorizavam através de uma particular naturalidade em estabelecer uma dinâmica entre a câmara e o ator, impulsionados por um conjunto de peripécias imprevisíveis, corridas, quedas e fugas, um número de incidentes dramaticamente construídos que culminavam em cenas hilariantes, mas também pela especificidade de personagens com carga simbólica que preenchiam as cenas (Parkinson, 1995: 36-37).

Keaton inovou e construiu uma figura imperturbável, que mantém as mesmas feições independentemente das ocorrências, através da qual o espetador projeta as suas aspirações sentimentais, sensoriais e morais, antecipando-se intuitivamente ao conceito surgido da famosa *Experiência Kuleshov*. Optou por complexas e verosímeis situações dramáticas, que possibilitaram que o seu humor surgisse naturalmente, como as disputas familiares sublimemente retratadas em *Our Hospitality* (1923). Chaplin, por seu lado, apresentou-nos o eterno vagabundo, cuja dignidade vai além dos trajas velhos e gastos, sapatos sobredimensionados, o chapéu de coco e a bengala, marcas imortalizadas na história do cinema mudo. Charles Chaplin evidenciou sempre uma comédia muito pessoal, indissociável da sua vivência pobre na Londres finissecular, concertando a tristeza e a nostalgia com os horrores da injustiça social, utilizando os guiões de filmes como *The Kid* (1921), *Easy Street* (1917) e *The Immigrante* (1917) para tratar de âmbitos temáticos especialmente controversos como a prostituição, a violência urbana e o abuso de drogas.

⁴⁹ Apesar de reconhecer que o conceito é problemático, Robert Stam dá o exemplo do romance *Madame Bovary*, de Flaubert, que apresenta uma precisão semelhante à de um roteiro cinematográfico no que concerne à descrição de gestos e atitudes, bem como indicações sensoriais e composicionais para possíveis futuros adaptadores, como o enquadramento, gestos involuntários, postura física, entre outros detalhes que possibilitam as qualidades roteiristas do romance (Stam, 2008: 199).



Fig.1. Chaplin e Jackie Coogan em *The Kid* (1921)



Fig. 2. Buster Keaton em *Steam Boat Bill Jr.* (1928)

Referenciar Chaplin e Keaton torna-se ainda mais relevante quando analisamos as consequências que a transposição entre o mudo e o sonoro provocou no percurso de ambos. Depois de *The Jazz Singer* (1927), de Al Jolson, o musical norte-americano, que introduz pela primeira vez o diálogo sincronizado, anunciou um aceso debate em torno da inovação tecnológica e do *específico fílmico*, colocando a dúvida a ambos os realizadores sobre a manutenção da mudez das suas personagens. Se o declínio de Buster Keaton surge rápido, explicado pela sonoridade do novo cinema e conjugado com a disciplina dos estúdios MGM, já Chaplin, com maior autonomia sobre o seu trabalho, mantém o vagabundo mudo em *City Lights* (1931) mesmo sem saber até que ponto o público, desejoso por contactar com a magia dos novos efeitos sonoros, se preservaria identificado com a sua personagem. Em *Modern Times* (1936), introduz algumas falas, sendo que apenas funcionarão como uma menção às tecnologias emergentes num tempo que surge tecnologicamente revolucionário. A inventividade em criar quadros e situações que são construídas pelas imagens, constitui a marca da sua realização, abdicando totalmente das palavras, porque delas não necessita, confluindo com a ideia de Alfred Hitchcock que defendia que “um cineasta não tem nada para dizer, tem de mostrar” (Apud Les, 2003: 29). No único momento em que Chaplin usa a sua voz, tem de cantar, mas esquecendo-se da letra, trauteia uma melodia num dialeto inexistente. Mediante o incitamento: *Sing, never mind the words*, ele recorre à mímica para

retratar o que a canção representa, exaltando mais uma vez o poder da linguagem visual. Sintomaticamente, as suas limitações surgem expostas precisamente nos seus filmes completamente sonoros, iniciados com *The Great Dictator* (1940) (Parkinson, 1995: 35).

Georges Pallu não teve o som, e não tendo o som perdeu a verosimilhança e a objetividade dos diálogos de Eça, perdeu a extraordinária sensibilidade aos sons, a musicalidade das ruas, das personagens, ficando refém das poucas possibilidades que um elenco de notáveis atores lhe concedia, saturando a película com a sala, o quarto de Luísa, a cozinha, e o escritório de Jorge, enclausurado pela genialidade de Eça, que havia criado um romance muito para além do “drama da burguesinha adúltera que Luísa foi” (Costa, 1998: 348).

António Lopes Ribeiro, na segunda adaptação, já detentor da ferramenta sonora, resgata os diálogos e alguns dos momentos musicais extraídos do romance queirosiano, com particular evidência para a apresentação operática de *Fausto*, intercalada com o grande plano de Juliana morta. O “Cineasta do Regime” evidencia dar muita importância às referências musicais na arquitetura do romance e parece perceber que a sua omissão implicaria a destruição da obra adaptada. Para além da fidelidade do guião às referências musicais contidas na obra original, António Lopes Ribeiro revela uma grande preocupação com a banda sonora, entregue ao experiente maestro Jaime Silva Filho (1908-1970), planeando cuidadosamente cada trecho musical. Na cena em que Luísa recorda o seu namoro com Basílio, o texto do guião assinala o momento em que ambos se encontram no lago, namorando alegremente, designando o acompanhamento da voz de Luísa, que no filme substitui a voz do narrador no romance, pela música da ária de Violeta, da ópera *La Traviatta*, de Giuseppe Verdi. Esta ópera é baseada precisamente no romance *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, que Luísa lê incessantemente. O texto evoca também um romance trágico que narra a história de Violeta, invejada cortesã parisiense, e do seu amor impossível pelo jovem Alfredo Germont (Ribeiro, 1959: 10).

Por vezes, ouvimos recursos musicais mais convencionais e reminiscentes da era do mudo, mas que aqui integram a película, como é o caso do piano solo e da música de realejo, sobretudo nas cenas da rua e da vizinhança indiscreta. As personagens surgem inteiras, mais verosímeis, porquanto ouvimos as suas vozes e identificamos pequenas características, os *tiques* subtis que auxiliam na construção da diegese.

1.3. O Método adaptativo e o grau de fidelidade

Vimos já que o produto final de qualquer processo adaptativo é o resultado de leituras prévias da obra original, envolvendo, necessariamente, a transmutação de níveis narratológicos. Adaptar um texto para outra forma de discurso é sempre transpor uma determinada leitura para um outro código, através de uma complexa e dinâmica rede de *equivalências*, defendida particularmente por André Bazin⁵⁰, e cujo processo afasta a utópica pretensão da procura da fidelidade absoluta.

A fidelidade, segundo Bazin, assenta na procura de equivalências audiovisuais capazes de manifestarem as experiências que a literatura dissemina, empreendimento que está diretamente subordinado à criatividade do adaptador. Para o crítico e teórico francês, adaptar significa mudar, defendendo que as transposições *palavra por palavra* não são as realmente fiéis, mas sim as que, mediante a leitura do cineasta e de acordo com a sua criatividade, evoluem no sentido da construção de um novo equilíbrio, não idêntico, mas equivalente, permitindo que surja uma renovação profícua dos signos e códigos técnico-narrativos (Sousa, 2001: 41). Contudo, Joy Boyum lança outro aspeto fundamental em torno da fidelidade, que consiste em distinguir as leituras válidas das redutoras ou mesmo falsas. Joy Boyum complementa André Bazin e dilata ainda mais os limites da fidelidade, tentando demonstrar que as estratégias semiótico-discursivas do cinema e da literatura se aproximam, na medida em que o adaptador surge como uma entidade dotada de caminhos de interpretação que, para se atualizarem e se assumirem como universos relevantes, requerem a participação ativa de um recetor. É a leitura do adaptador.

Assim, na realidade, quando analisamos a transposição de uma obra literária para o cinema, nunca estamos a comparar um livro com um filme, mas apenas uma interpretação com outra interpretação; aquela em que nós reconstruímos através da nossa imaginação, e aquela sobre a qual o cineasta trabalhou uma transformação análoga, oferecendo-nos as suas perceções, a sua visão particular da fonte. Uma adaptação é sempre, o que quer que seja, uma interpretação (Boyum, 1985: 61-62).

⁵⁰ Bazin refere-se a quatro processos adaptativos, em função do grau de fidelidade: as que se limitam a vulgarizar o texto original, tendo apenas a vantagem de alertar os espectadores para a existência da obra literária; as que revelam a capacidade da peça fílmica em traduzir a linguagem literária, através da procura de equivalências; a construção sobre o romance através do cinema, não um filme comparável ao romance, mas uma obra nova, com um perfil estético digno do texto que o precede; e as *adaptações livres*, as transposições em que o texto original apenas surge como inspiração para o realizador, ou seja, situadas mais no “espírito” do que na “letra” da obra (Sousa, 2001: 39-40).

Deste pressuposto surge uma proposta de *fidelidade flexível*, mais dinâmica, através da qual o adaptador pode claramente optar por uma tentativa de reprodução mais precisa e intransigente do texto inicial, a adaptação *palavra por palavra* ou *cena a cena*, ou pode optar pela alteração da sintaxe narrativa.

Como já expus, *O Primo Basílio*, para além das adaptações fílmicas, foi fonte de transposição para a televisão, trabalho que resultou na série televisiva da Globo, de dezasseis episódios, realizada por Daniel Filho. Comparativamente com os filmes, este formato adaptou-se melhor à extensão do relato ficcional, encaixando a maior complexidade e variedade da técnica narrativa queirosiana, porquanto conseguiu dedicar, como no romance, maior profundidade ao estudo psicológico das personagens, através da morosidade do ritmo narrativo que, dividido em episódios, autónomos e dispersivos, conseguiu uma leitura mais ampla da obra. Já os filmes tratados, muito condensados, circunscritos à prisão temática do adultério, mais se assemelham ao relato breve, no qual o narrador se foca primordialmente em algumas personagens, numa concentração espaciotemporal que se resume aos interiores da casa de Luísa e ao “Paraíso”.

Esta brevidade e concisão permitem porventura maior eficácia na comunicação, isto é, a intenção nuclear do autor é mais facilmente detetada. Por outro lado, estamos face a uma leitura e a uma interpretação que necessariamente teria de abdicar de parte substancial do substrato ficcional queirosiano. A questão crucial que é também colocada por Joy Boyum é de sabermos até que ponto uma transposição lê de forma pertinente o texto de origem, ou seja, diferenciar leituras *válidas* de outras que podem surgir excessivamente simplificadoras (Cf. Ibid.).

A transposição fílmica de textos literários pode ser definida, resumidamente, como uma tradução intersemiótica realizada através de objetos expressivos heterogéneos, portanto, de natureza *interartística* ou *centrífuga*, por oposição às derivações *centrípetas* ou *intra-artísticas* (Cf. Scholes, 1991: 23; Sousa, 2001: 15). Nestas duas modalidades de leitura possíveis, uma decorre de uma postura que concebe o texto de acordo com a intenção original (*centrípetas*), mantendo um compromisso com a autoridade narrativa da obra, e outra que se baseia na situação textual, ampliando-a, no sentido de alcançar novas hipóteses de significação (*centrífuga*). Por conseguinte, a leitura *centrífuga* assenta na diferença e na atualização, enquanto o processo de leitura *centrípetas* se fecha numa postura passadista, na estrita fidelidade ao texto literário. E então, a leitura do adaptador fílmico tende a decorrer, necessariamente, de uma leitura *centrífuga*, porque pressupõe uma inevitável alteração do texto, em virtude das palavras escritas se transformarem em imagens e som. Nesse

pressuposto, será admissível considerar a leitura de Georges Pallu menos fiel do que a de António Lopes Ribeiro?

É manifesto que, quer um, quer outro, se propuseram transpor *O Primo Basílio* em clara dependência da obra. É verdade que, na peça fílmica do realizador francês, para além do silêncio, que transforma ainda mais o texto, pois a própria sintaxe é reajustada e reinventada, notamos uma carência de recursos cénicos que afeta diretamente o plano narrativo. O *décor* imposto pelos Estúdios da Prelada é muito pouco criativo e ultrapassa, citando João Bénard da Costa, “os mais baixos níveis da miséria decorativa” (1998: 348). De resto, o realizador francês confina a sua realização aos monótonos interiores, repetindo os planos e os movimentos, aspeto que evidencia o claro desinteresse do cineasta, obrigando-nos a ponderar sobre a máxima enunciada por Juan A. Hernández Les: “se um filme acaba por não significar para o seu autor, dificilmente poderemos falar de filme e muito menos de autor” (2003: 33). Não obstante, numa adaptação, como já vimos, subsiste uma estrutura de *equivalências* que torna o texto literário reconhecível.

As transposições em estudo, para além da oposição entre dois sistemas semióticos, identificam a confrontação entre dois níveis de evolução de um mesmo código semiótico. O primeiro filme, sem som, é detentor de uma perceção do *específico fílmico* que se afasta das possibilidades que o segundo encontra na década de cinquenta, com a tecnologia a providenciar uma maior amplitude de meios expressivos que o poderiam levar a um nível de *fidelidade, ou fidelidades* (Sousa, 2001: 32) bastante mais evidente. Mas ambos os filmes seguem o curso narrativo primário do romance, mantendo o essencial da narrativa, o mesmo tempo histórico, conservando algum do tempo psicológico, a mesma opção pelo privilégio dos espaços interiores, retirando relevância às elaboradas descrições que conferem vigorosa visualidade ao romance.

Por conseguinte, a transposição do romance *O Primo Basílio* para a linguagem fílmica resultou em transformações inevitáveis que, forçosamente, geraram duas novas obras, o que implica a compreensão das especificidades que fazem parte da dinâmica de ambas as composições, o que constituirá sempre, ao abrigo da produtividade textual, o que cada um dos realizadores julgará ter sido uma “transposição intersemiótica fiel do que leu, entendido sob o seu ponto de vista individual e pessoal como agente semiótico situado historicamente” (Ibid.: 31).

Ambos os realizadores evitaram a adaptação livre, mantendo a narrativa na mesma época e no mesmo espaço diegético do romance, com os mesmos nomes, embora se tenham cometido alguns lapsos modernistas um tanto incompreensíveis, como é exemplo a opção de Georges Pallu em colocar Basílio a visitar Luísa num automóvel. Contudo, assumiram uma

contiguidade com Eça de Queirós, iniciando as suas narrativas fílmicas com a cena inicial do romance, que descobre o casal Jorge e Luísa, na sua sala de jantar, ouvindo o relógio de cuco a anunciar as doze horas. Jorge folheia um volume de Luís Figuiier e Luísa, sentada à mesa, lendo o *Diário de Notícias*. (Queirós, 2010: 5) Optam, no entanto, por introduções, ou se preferirmos, *genéricos*, distintos, que servem para a apresentação das personagens e do elenco que lhes dá corpo.

Georges Pallu, condicionado pelo silêncio que se impunha na sua realização, prefere antepor um *genérico* limitado, que consiste na apresentação individual de todos os intervenientes, antecipando o que Eça vai descrevendo sobre cada uma das personagens. No romance, através da voz do narrador, o discurso flui em sucessivas sequências que vão relatando as características físicas e comportamentais das personagens e do seu enquadramento na decadente Lisboa de final de século, com o recurso à analepse, alterando a sequência cronológica da história, ligando momentos distintos e deslocando a ação para o passado. É assim que conhecemos a história de Juliana ou o romance recôndito entre Luísa e Basílio na adolescência.

Georges Pallu antecipa a apresentação do elenco, já com as roupagens das personagens que interpretam, mostrando de imediato os seus “tiques”, aproveitando também para anunciar antecipadamente o que muitos consideram ser o único aspeto positivo do filme: a constelação de estrelas do teatro declamado que constituía o elenco. Começa por apresentar Amélia Rey Colaço, de semblante sonhador e de livro na mão, evocando o romantismo intrínseco da personagem Luísa. De seguida, surge a sua rival Juliana, interpretada por Ângela Pinto, em dois fotogramas distintos: no primeiro, de vassoura na mão, e, no segundo, já estirada no sofá, prenunciando o percurso de conquista. Segue-se Raul de Carvalho, na personagem de Jorge, sentado à escrivaninha, e Robles Monteiro, interiorizando a personagem Basílio, de monóculo e charuto, numa postura de excesso de autoestima. Depois, o restante elenco, tentando o realizador mostrar o mais possível das características externas de cada uma das personagens e da sua contextualização social, sumariando longas páginas que Eça escreveu em torno destas figuras. A restante narração será desencadeada pela interpolação de legendas que substituem, quer o narrador, quer as intervenções verbais dos personagens.

Enquanto Georges Pallu, na sua antevisão alegórica, como que acelera o processo narrativo, António Lopes Ribeiro opta por estender mais a sua funcionalidade e introduz um fator de inovação na narrativa fílmica, iniciando com a exposição da viagem de Basílio por terras do Brasil, aspeto que, no romance, é tratado de forma bastante mais ligeira. Aliás, antes mesmo de surgir o primeiro plano, surge no ecrã uma legenda de abertura, uma espécie de

mecanismo auxiliador interpretativo, que tem como objetivo antecipar o propósito do filme, direcionando o espectador para a personagem de Basílio, que nos surge como protagonista da história. Diz assim a legenda:

De ânimo leve, o “Primo Basílio” de Eça é tido por muitos por uma obra imoral. Respeitando, escrupulosamente, os ambientes, os caracteres e as situações do livro, este filme pretende demonstrar o que a leitura do romance evidencia: “O Primo Basílio” é antes um aviso severo às Luíças imprudentes que se apaixonam por Basílios sem escrúpulos e sem coração (OPB, 1959).

Note-se o compromisso de cinematografar escrupulosamente o texto. Um pré-anúncio que guia a significação, aspeto sintomático do período histórico que abraça o apogeu do Estado Novo, a propaganda política e a diáspora colonial. A emancipação autoral de Lopes Ribeiro surge então muito limitada pela cena prévia que dá corpo ao *genérico*, que acontece num ambiente tropical, ao som de um violão, de onde surge Basílio a cavalo, vestindo de branco e chapéu, apeando-se enquanto cumprimenta alguns homens que devolvem a saudação de forma respeitosa. Acende um charuto e dirige-se para uma rede, sem pressa e “muito senhor de si” (OPB, 1959). Na rede encontra-se a dormir uma bonita cabocla. Basílio, após contemplar o rosto belo, afasta suavemente o roupão da moça, gesto interrompido pelo súbito despertar da rapariga. Depois de constatar que é Basílio, sorri, e este inclina-se para ela. Alguns homens assistem, e um deles observa que “ao seu Basílio não escapa nenhuma mulata” (Ibid.). Na continuidade do violão escutamos uma voz de fundo com sotaque brasileiro que diz: “Seu Basílio”. De seguida outra voz, desta feita sem sotaque: “O Basílio”. E finalmente: “O Primo Basílio”. (Ibid.)

Na segunda cena, António Lopes Ribeiro segue Pallu e apresenta as personagens, associando-as aos atores, surgindo cada uma nos seu contexto quotidiano, Basílio ainda no Brasil, Luísa na sua sala de jantar a ler, as escadinhas da casa de Sebastião para apresentar precisamente o amigo de Jorge, a rua de Luísa, que vê surgir D. Felicidade que se cruza com o Conselheiro Acácio, e onde surgem também Leopoldina e Ernesto. De seguida, retornamos ao interior e vemos Jorge a fumar na sua sala de jantar, e finalmente a cozinha de Luísa, da qual surge Joana e Juliana, esta última revelando má disposição com um cesto de roupa suja. Os vizinhos surgem à porta, e daqui para a frente as personagens secundárias são apresentadas por legendas.

Se esta apresentação antecipada, no caso do filme mudo, é estruturante para a própria narrativa, no filme de Lopes Ribeiro não se reveste da mesma importância, porquanto o

realizador português teria a possibilidade de prosseguir a mostra de forma mais progressiva, aproveitando a construção que o texto original indica e que num filme sonoro seria mais fácil de concretizar.

No romance, o narrador heterodiegético assume um temperamento interventor e os comportamentos das personagens e as suas motivações são objeto de uma narração onisciente. O narrador descreve e examina tudo o que se passa no interior das personagens, numa posição muito própria da visão determinista da existência humana que marcou o realismo-naturalismo. No filme de Georges Pallu, o gesto e os aspetos cénicos têm bastante relevância e são essenciais para a compreensão do enredo. A câmara centra-se nos grandes planos, procurando os detalhes, evidenciando as expressões, pois um olhar, um gesto repentino, são fundamentais para traduzir as palavras e a narrativa. Esta importância é determinante nas cenas entre D. Felicidade e o Conselheiro Acácio, uma relação que sobrevive no filme através dos olhares e gestos insinuantes da amiga de Luísa, no sentido de captar a atenção do seu amor não correspondido. Ângela Pinto, no papel de Juliana, estabelece mesmo uma interação com a câmara, proferindo pequenos apartes de génese teatral, fixando o olhar como se estivesse a contemplar uma plateia, revelando umas vezes curiosidade, outras intencionalidade.

Também no tratamento dos espaços o realizador francês procura o pormenor, o detalhe que só um grande plano dos objetos lhe poderia proporcionar. Na apresentação do “Paraíso”, local escolhido por Basílio para a realização dos encontros clandestinos com a prima, o cineasta isola os objetos que preenchem o lúgubre espaço, num trabalho de montagem que centra o espetador na precisão dos detalhes que causavam repulsa e surpresa à heroína adúltera, que na segunda peça fílmica são cumpridos também pelo diálogo entre Luísa e Basílio. Na cena em que Juliana descobre o gancho de Luísa, perdido junto ao sofá durante a visita anterior de Basílio, o realizador concede um grande plano ao momento, essencial para a perceção da trama. António Lopes Ribeiro opta por um plano geral.

Na narrativa fílmica de 1959, o guião apresenta uma apreciável lealdade aos diálogos, esforçando-se por cumprir o alinhamento designado pelo texto de Eça, ainda que consumando pequenas e subtis alterações. Vejamos um exemplo no diálogo em que Luísa se queixa da antipatia e dos modos de Juliana. No romance, Jorge responde: “Coitada, é uma pobre de Cristo! – E depois que engomadeira admirável! No Ministério examinavam com espanto os seus peitinhos! – O Julião diz bem, eu não ando engomado, ando esmaltado! Não é simpática não, mas é asseada, é a propósito...” (Queirós, 2010: 10). Na fita de António Lopes Ribeiro, omitem-se os elogios no Ministério, alterando-se a sintaxe, dizendo-se antes “admirável engomadeira” e “tem propósitos”.

Ambos os realizadores optam por uma sequência linear do enredo do romance, com uma saturação dos interiores, em planos sequenciais muito expressivos e dramáticos, construídos em torno das personagens Basílio, Luísa e Juliana. Os exteriores são muito poucos e surgem em planos rápidos, servindo sobretudo para contextualizar a sequência narrativa, especialmente as entradas e saídas de casa de Luísa e do *Paraíso*. A exceção surge no passeio contrafeito de Luísa com o Conselheiro Acácio, e aqui o interesse dado à cena é apenas evidenciado por Georges Pallu, com três cenas panorâmicas sobre Lisboa. A câmara de António Lopes Ribeiro prefere o momento em que Luísa, a caminho do *Paraíso*, encontra Ernestinho, sendo a cena bastante mais comedida na exposição da cidade.

No caso do realizador português, o compromisso de fidelidade também se evidencia pelo texto que nos é dado a ouvir pela voz *over*, no momento em que Luísa recorda o namoro adolescente com o primo. No romance, a voz do narrador heterodiegético observa: “Fora o seu primeiro namoro, o primo Basílio! Tinha ela então dezoito anos! Ninguém o sabia, nem Jorge, nem Sebastião (...). Lembrava-se bem dele – alto, delgado, um ar fidalgo (...) (Ibid.). No filme, vemos Luísa e Basílio num barco, e o som da *Traviata*, de Verdi, surgindo em voz *over* Luísa, na primeira pessoa: “Foi o meu primeiro namoro, o primo Basílio...onde isso vai!...eu tinha dezoito anos...o Primo Basílio ...Lembro-me como se fosse hoje: alto, delgado, um ar fidalgo, o olhar atrevido...” (OPB, 1959). Esta cena é tratada de forma mais resumida por Pallu, que antepôs aos vários planos de Luísa e Basílio a namorar nos jardins, uma legenda, sumariando o texto de Eça na terceira pessoa: “O regresso do primo Basílio, que foi o primeiro a fazer-lhe a corte, quando ela tinha apenas dezoito anos, despertou em Luísa mil recordações do passado ...os deliciosos passeios à beira do lago, nos arredores de Sintra” (OPB, 1923).

Saliento a pretensão de ambos os realizadores reivindicarem um espaço fílmico a partir de um campo literário que garantem seguir com fidelidade. São vários os exemplos de equivalência entre as duas transposições e a obra, com particular cristalização do núcleo central temático em torno do qual gira toda a ação: Luísa. Como no romance, a complexidade da figura de Luísa, em permanente conflito interior, torna-se a personagem central da narrativa, antagonista de si mesma, no dilema permanente entre a sua condição de esposa e de amante, debatendo-se constantemente entre a sua lealdade a Jorge e o seu desejo pelas aventuras amorosas proporcionadas por Basílio. Com o desenrolar da trama, surgem as oposições externas: Juliana, o Paula e o maldizer dos vizinhos, a suspeita angustiante de Sebastião. Em ambos os filmes, as tramas secundárias do romance desaparecem, restando apenas as referências funcionais de Leopoldina e Sebastião, as figuras a que Luísa recorre na perseguição de uma resolução para o seu caso. António Lopes Ribeiro e Georges Pallu

obedecem a Eça e convocam novamente o fiel amigo Sebastião para o auxílio de Luísa, idealizando e colocando em prática a empresa de recuperação das cartas na posse de Juliana. O conflito surge na tela como no romance, um condimento para a obra ficcional, fornecendo movimento e energia ao enredo.

Apesar das diferenças significativas entre as duas produções, sempre associadas às razões tecnológicas que já tive oportunidade de mencionar, a verdade é que o conflito central permaneceu bastante semelhante nas duas adaptações fílmicas, sendo a relação intertextual com a obra literária bastante explícita.

Em ambos os filmes identificamos uma divisão da narrativa em três partes: a primeira constituída pelo reencontro entre Luísa e Basílio e a concretização do ato adúltero; a segunda parte preenchida com a chantagem de Juliana; e a última constituída por toda a ação após a morte de Juliana. Ainda que ambas as realizações descurem amplamente a criação do contexto da sociedade lisboeta finissecular, a apresentação dos espaços, das personagens, a temática da degradação social e política epocal, fixando-se ambas na narrativa circunscrita da história de Luísa e Basílio, fazendo do adultério e da traição os pratos fortes da narrativa fílmica, verificamos que o dialogismo intertextual surge evidente, disciplinado, permitindo assinalar uma fidelidade conquistada pelas *equivalências* prescritas por Bazin, e procedentes do talento inventivo de ambos os realizadores e, não menos evidente, pela *validade* das leituras determinadas por Boyum, que, neste caso, não podem deixar de ser legítimas, porquanto conservam a essência da estrutura literária da obra.

Mesmo considerando que a palavra e a imagem são ambas polissémicas, passíveis de ambiguidade e de inúmeras descodificações, assume-se que ao leitor e ao espectador permite-se sempre uma primeira e inequívoca exegese. No romance *O Primo Basílio*, as descrições e os diálogos promovem uma proximidade com a linguagem visual, que se assemelha às sequências de um guião. Em algumas passagens do romance, existem evidências de um texto que se destaca pela visualidade e pela narrativa baseada na montagem sequencial das cenas, característica muito própria do romance *protocinematográfico*, classificação proposta, como já referi, por Robert Stam, visando o romance realista clássico do século XIX e no exemplo paradigmático de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (2008: 38).

Ainda que a crítica enuncie a possibilidade de Eça de Queirós ter procurado, dentro do realismo, uma estética própria, distanciando-se de uma correlação direta com o estilo literário de Flaubert ou Zola, não suscita grandes dúvidas que a escrita queirosiana oferece-se igualmente à leitura como um roteiro de um filme. O realismo queirosiano, que Mário Sacramento vincula à ironia (1945: 138), comporta visíveis qualidades de cinema, através das descrições físicas e comportamentais das personagens, do vestuário, as indicações sensoriais

e composicionais, as analepses, os enquadramentos, os gestos involuntários, a complexidade da estrutura sonora, atributos que terão facilitado a construção das transposições fílmicas analisadas. No filme, como no romance, o narrador confere algumas mudanças de tempo histórico para um tempo psicológico, quebrando a linearidade e conferindo uma dinâmica narrativa fílmica, evidenciada nas recordações e pensamentos fantasiosos e conjeturas de Luísa, ou na exploração do seu passado.

2. As diferenças e homogeneias na representação fílmica das personagens femininas

2.1. Luísa de Brito

A crítica configurou sempre a correlação entre o caráter da heroína de *O Primo Basílio* e a sociedade burguesa da Lisboa de oitocentos. Luísa surge no romance como fruto da educação recebida, com temperamento dúplice, revelando um comportamento em permanente contradição, vagueando entre o *parecer* de uma imagem social perfeita e uma volubilidade afetiva conducente à traição conjugal.

O início do romance comporta uma descrição física da heroína, de importante valor prenunciador: De cabelo louro, perfil bonito, pele de uma “brancura tenra e láctea das louras” (Queirós, 2010: 5), e uns “magníficos olhos castanhos, luminosos e meigos” (Ibid.: 11). Esta descrição é corroborada pelas sucessivas apreciações laudatórias das diferentes personagens ao longo do romance. Luísa é uma beleza da época e os seus traços físicos e de comportamento ocioso remetem-nos para o vaticínio de Michelet, que considerava este perfil linfático, o mais predisposto para a consumação do adultério (Apud. Oliveira, 2000: 111). Luísa, no contexto conjugal, alimenta um ideário feminino que corresponde a uma imagem de pureza, formosa candidez, conceção de mulher mariana, angelical, a *femme fragile* espiritualizada e etérea que surge com grande importância na arte e no imaginário do século XIX. Para Jorge, Luísa era um Anjo (Queirós, 2010: 46), mas fora do casamento torna-se progressivamente portadora de um excêntrico exotismo dos sentidos, de perversão lasciva, revelando um perfil enigmático, dividido entre a sua condição de esposa e a transfiguração e independência sexual, que acaba por exercer em Basílio um misto de atração e repulsa, bem próprias da dupla moral sexual oitocentista, ou seja, como tem sido defendido ao longo deste trabalho, as heroínas queirosianas não correspondem ao estereótipo epocal, mas evadem-se para o outro lado da sua existência, de emancipação sexual, a que só falta a autonomia económica, condição plena conseguida apenas por Leopoldina.

Nas transposições para o cinema, o ponto de partida para a convergência física das personagens com as atrizes que as protagonizaram foi manifestamente diferente para os dois realizadores. Como já referi, a realização de Georges Pallu estava enclausurada no período iniciático da indústria cinematográfica em Portugal, cujos elencos eram solicitados às principais companhias de teatro de Lisboa.

Por outro lado, o filme de 1923 teve um elenco contratado por António Pinheiro, que assumiu a direção de atores para este projeto, remetendo Georges Pallu para uma condição secundária na distribuição dos papéis. As limitações eram de variadíssima ordem e os atores dificilmente poderiam preencher todos os critérios que ditariam a sua seleção para o papel. A primeira transposição fílmica apresenta-nos uma Luísa protagonizada por Amélia Rey Colaço, cabelos mais escuros, com roupas mais convencionais, integristas, distante da voluptuosidade evidenciada pelo roupão desabertado que mostrou o “começo do peito de uma brancura muito tenra” (Ibid.:9). Por seu turno, no filme de António Lopes Ribeiro, a atriz francesa Danik Patisson preenche todos os requisitos físicos descritos no romance, evidenciando um guarda-roupa mais ousado, decotado, portador de maior fidelidade em relação à narrativa literária.

A dúplici personalidade de Luísa está bem vincada nos dois filmes, um sinal de ambivalência que a reveste de uma combinação de mulher-anjo e de *femme fatale* romântica. Enquanto a *femme fatale* representa o pretexto para o mundo da fantasia erótica, do sensualismo e da perversão, a *femme fragile* é a fuga para o inefável, para o recalçamento e para a neurose; e Luísa completa o ciclo, conjugando as duas variáveis, primeiro consumando com Basílio a infidelidade e a traição amorosa, e de seguida, impedida de amar, conduz-se à perdição e à morte.

Na primeira transposição, a passagem por estes estágios emocionais consolida-se visualmente, mediante uma metamorfose externa, nas expressões, na gesticulação caótica, nos olhares penetrantes e perturbados, no cabelo desalinhado, elementos indicativos da angústia e do conflito interior que alimentam os grandes planos de Luísa.

A Luísa de Patisson é bem mais percecionada, mantendo a serenidade nas expressões, deixando as reações e a intensidade emocional mais dependentes da verbalidade. Os sintomas de um desespero caótico surgem mais tarde, quando Luísa inicia a substituição forçada de Juliana na realização das tarefas domésticas. O lenço passa a esconder o cabelo louro, e o vestuário coloca-a ao mesmo nível social de Joana, já que Juliana se apresenta cada vez mais bem trajada. Luísa rende-se então ao choro e ao nervosismo, consolada apenas pela compreensão e bondade de Jorge.

O romance enfatiza a influência da educação e da família na formação do caráter da sua heroína, antecipando, através do narrador, as experiências educativas da prima de Basílio. Nos filmes, ambos os realizadores enunciam o percurso de Luísa, de forma muito reducionista, recorrendo sobretudo à cena em que Luísa recebe a amiga Leopoldina em sua casa, e nos momentos contínuos de leitura romântica e de musicalidade, apesar de superficialmente filmados. No encontro entre as amigas, o leitor testemunha a cumplicidade e o ambiente de exaltação sentimental durante as confidências de Leopoldina:

Descrevia-lhe os seus amantes, as opiniões deles, as maneiras de amar, os tiques, a roupa, com grandes exagerações! Aquilo era sempre muito picante, cochichando ao canto de um sofá, entre risinhos: Luísa costumava escutar, toda interessada, as maçãs do rosto um pouco envergonhadas, pasmadas, saboreando, com um arzinho beato. Achava curioso! (Ibid.: 20).

Este momento é fidelizado pelos dois realizadores, que mantêm a sequência da cena, optando ambos por grandes planos do sofá com as duas amigas a conferenciar intimamente: Pallu recorrendo às mutações na expressividade gestual, António Lopes Ribeiro cumprindo fielmente os diálogos do romance. Os momentos iniciais que evidenciam a preferência de Luísa pela leitura romanesca e que precedem as suas recordações, são exibidos apenas por António Lopes Ribeiro, que cumpre com rigor o texto original, mostrando a sequência de planos em que Luísa se levanta e retira do aparador *A Damas das Camélias*, estendendo-se depois na *voltaire*, recordando Basílio, quase deitada, com o livro a descansar no colo. Georges Pallu abdica desses estímulos, deixando fixar a câmara na protagonista, de braços levantados, como se emoldurasse a expressão de regozijo e mistério.



Fig. 3. Amélia Rey Colaço (1923)



Fig. 4. Danik Patisson (1959)

Observa-se que Georges Pallu nunca coloca Luísa a ler romances. Os atos de leitura limitam-se à notícia de jornal que anuncia o regresso de Basílio à sua vida e as cartas e telegramas que recebe de Jorge e do primo, que vão preenchendo o curso narrativo, constituindo momentos de particular tensão e mistério. Com o predomínio temático da relação extraconjugal e incestuosa de Luísa, as transposições fílmicas não exploram, como no romance, o pendor romântico da heroína queirosiana, optando ambos por deixar a questão da educação deficitária e trivial da época na penumbra, tratando igualmente com superficialidade a relação da heroína com a igreja.

2.3. As amigas

2.3.1. Leopoldina

Se Luísa é a *femme fatale* romântica e sentimental, personificando a mulher ideal, a personagem Leopoldina é a própria *Salomé*, a anti-heroína que constantemente atravessa a linha do socialmente admissível, agindo inescrupulosamente a respeito de normas sociais e que se aproxima dos sintomas de emancipação revolucionária que a floraram o tempo finissecular. O seu comportamento colide frontalmente com o cárcere comportamental de Luísa: Leopoldina tortura sentimentalmente o parceiro numa relação assimétrica, negando-lhe a confirmação do seu afeto, fuma, joga, contesta as atividades domésticas ou religiosas e manifesta inabilidade para ser mãe.

Já havia sublinhado a demissão de Luísa em relação à maternidade, e se a associarmos à partilha de ideias entre as duas e o entusiasmo de ambas pelas leituras românticas, facilmente depreendemos que Leopoldina exerce sobre Luísa um reservado fascínio. O comportamento de Leopoldina reveste-se de uma “componente indicial e proléptica do destino da protagonista” (Oliveira, 2000: 233).

Na primeira parte do romance, até à consumação do adultério e da chantagem doméstica, Leopoldina surge mesmo como uma espécie de rival de Sebastião, o amigo e confidente de Jorge. Enquanto Leopoldina desvia saficamente Luísa, Sebastião é o guardião do lar de Jorge, com a missão de o manter salvo da “Pão e Queijo” (Queirós, 2010: 45). Mas para além deste ímpeto revolucionário e subversivo de Leopoldina, o destaque do narrador vai para a sua aparência física que, por muito que as transposições fílmicas tentassem, dificilmente conseguiriam reeditar. Impõe-se o excerto:

Não era alta mas passava por ser a mulher mais bem-feita de Lisboa. Usava sempre vestidos muito colados, com uma justeza que acusava, modelava o corpo como uma pelica, sem largueza de roda, apanhados atrás. Dizia-se dela, com os olhos em alvo: “É uma estátua, uma vénus!” Tinha ombros de modelo, de uma redondeza descaída e cheia; sentia-se nos seus seios, mesmo através do corpete, o desenho rijo e harmonioso de duas belas metades de limão; a linha dos quadris rica e firme, certos quebrados vibrantes de cintura faziam voltar os olhares acesos dos homens. A cara era um pouco grosseira; as asas do nariz tinham uma dilatação carnuda; na pele, muito fina, de um trigueiro quente e corado, havia sinaizinhos desvanecidos de antigas bexigas. A sua beleza eram os olhos, de uma negrura intensa, afogados num fluido, muito *quebrados*, com grandes pestanas (Ibid.: 19).



Fig. 5. Maria Domingas como Leopoldina no filme de António Lopes Ribeiro (1959)

Maria Domingas⁵¹, considerada uma das mulheres mais bonitas da sua geração, alcança uma melhor aproximação da figura de Leopoldina, aparência auxiliada por um guarda-roupa bastante mais arrojado. Diga-se que Georges Pallu não soube ou não pôde retratar condignamente a tendência da moda de final do século XIX. Aliás, conjuntamente com a utilização do automóvel, quase que suscita dúvidas se Pallu não pretenderia antes transpor o tempo histórico para a contemporaneidade. Na ausência do guião e na inexistência de

⁵¹ Estreou-se em 1941, no filme *João Ratão* (1941), mas antes já tinha feito figuração no filme *Maria Papoila* (1936). O seu papel de Vitória, a namorada do João Ratão, conquistou o público, e seguiram-se outras longas-metragens como *Lobos da Serra* (1942), dirigida novamente por Jorge Brum do Canto.

nenhum elemento indicativo de uma eventual transposição do tempo histórico para a Lisboa dos anos vinte, a presunção de que o realizador francês se manteve fiel ao espaço temporal está consubstanciada essencialmente nos contributos da crítica.

No caso de António Lopes Ribeiro, identificamos um trabalho de pesquisa bem conseguido, com sumptuosos vestidos, chapéus a condizer, luvas, as sombrinhas e os *coches*. O realizador português cuida do retrato de Leopoldina com mais detalhe, ampliando igualmente a forma sôfrega com que os homens olhavam para a amiga de Luísa. Neste pormenor, o realizador português é mais expansivo na filmagem, aproveitando para preceder a visita de Leopoldina à casa de Luísa com a inclusão de uma cena exterior, na qual Leopoldina cruza-se com um transeunte masculino que a fixa persistentemente. A obediência ao romance permite a António Lopes Ribeiro retratar com alguma sugestão a personagem Leopoldina, conseguindo indicar que a sua segregação advém não tanto da recorrência do seu comportamento social, mas principalmente da sua falta de cuidado em manter as aparências.

Deolinda Sayal, na adaptação de Georges Pallu, reforça a falta de soluções de *casting* que já aponte ao realizador francês. O perfil de Leopoldina surge-nos diminuído, sem o fulgor físico descrito no romance, agravado pelo silêncio que submergiu a conversa indiscreta e os tiques de “grandes exagerações” (Ibid.: 20), e por um vestuário conservador, pouco audacioso, esteticamente contagiado pela tendência dos anos vinte.

De facto, sem a legenda informativa, não poderíamos alcançar estar na presença de uma *femme fatale* desejada por todos os homens e receada por Jorge. A figura que vemos, sem o reforço fundamental do diálogo queirosiano, não nos concede uma leitura ampla sobre a ação corruptiva direta que esta tem sobre Luísa, mais evidenciando um estatuto de figurante, tirando importância à personagem. A figura de Deolinda Sayal é demasiado juvenil, prejudicada por uma caracterização muito pouco convincente e por impulsos libidinosos e risos contínuos adornados por uma desordenada pantomima, apesar de a crítica, a época, a ter considerado, a par de Ângela Pinto e António Pinheiro, as melhores prestações no filme, sendo que João Bénard da Costa alerta para uma performance bastante “airada e comedida” (1998: 349). Na verdade, nenhum dos cineastas expandiu de forma evidente a sugestão de atração sexual que Leopoldina suscita em Luísa.

Não obstante, as duas transposições fílmicas situam a personagem Leopoldina em dois momentos cruciais para o desenvolvimento do enredo: a visita a Luísa nas vésperas da partida de Jorge para o Alentejo, e a mediação do encontro de Luísa com o Banqueiro Castro, colocando esta numa condição de iminente prostituição. Nesta última cena, quando Luísa agride Castro com o chicote, ambos os realizadores esforçam-se por resgatar a solidariedade e a *vis comica* da personagem Leopoldina. Georges Pallu, no fim do filme, depois da morte de

Luísa, termina a película alternando o destino de cada uma das personagens com a imagem florida do jazigo de Luísa. Em relação a Leopoldina, o realizador francês amplifica extraordinariamente o perfil mundano e contraindicado da amiga de Luísa: Leopoldina diverte-se no que podemos aferir ser uma orgia na sua residência, com uma nova aquisição amorosa, comendo, bebendo, fumando, rindo, numa postura de deleite desenfreado, uma espécie de dose mortal de todas as malefícios que estruturam o seu perfil, um sublinhado visivo, de forte colisão ética.



Fig.6. Deolinda Sayal no papel de Leopoldina (1923)

2.3.2. D. Felicidade

Regina Montenegro e Aura Abranches, as atrizes que viveram a personagem D. Felicidade, nas transposições de Georges Pallu e António Lopes Ribeiro, respetivamente, viram o seu trabalho descomplicado pelo confinamento das narrativas em torno do carácter ambíguo de Luísa, do conformismo de Jorge, do arrojo de Basílio e da insurreição de Juliana, um *topos* temático que acabou por esvaziar os filmes de sátira e retrato social, concentrando esforços no documentário de uma relação adúltera e incestuosa, que, como sugeriu Alves

Costa, se vai arrastando de forma interminável ao encontro da resolução conjecturada, sem nunca suscitar interesse e adesão emocional por parte do espectador (1988: 348).



Fig. 7. Regina Montenegro contracenando com António Pinheiro, na película de Georges Pallu (1923)

Fisicamente, a maleabilidade descritiva do romance diligenciou a adequação destas duas atrizes, desde que cumprissem as premissas relativas à meia-idade. No romance, o narrador apresenta D. Felicidade em duas vertentes essenciais: a amizade maternal conquistada depois da morte da mãe de Luísa e a configuração do seu *status* social. D. Felicidade é uma celibatária de idade avançada, proveniente da baixa aristocracia, que se esmera por manter o seu estatuto social, dividida entre o fanatismo religioso e uma sensualidade exacerbada, orientada especialmente para uma obsessão pela respeitável figura do Conselheiro Acácio. Esta duplicidade emocional é um dos pontos mais parodisticamente utilizado em toda a narrativa.

Nas adaptações fílmicas, esta velha solteirona que pactua com bruxarias para a prossecução dos seus objetivos amorosos, é retratada de forma muito superficial e a sua importância no percurso narrativo é praticamente inexistente, à semelhança do Conselheiro

Acácio, porventura a personagem mais negligentemente abreviada. Georges Pallu prescinde mesmo do passeio noturno que Luísa promove com D. Felicidade, já na ausência de Jorge, o primeiro pretexto para reencontrar Basílio. Já Lopes Ribeiro valoriza o momento narrativo, pois o conforto proporcionado por D. Felicidade, possibilita a Luísa uma tranquilidade junto da sociedade, principalmente em relação aos vizinhos sempre atentos e a Sebastião, o amigo encarregado da sua proteção moral. Apesar dos seus “pesadelos lascivos” (Queirós, 2010: 33) e de um erotismo tardio, D. Felicidade, ao contrário de Leopoldina, esforça-se por manter uma conduta socialmente aceitável, deixando a sua “mania”, o seu “vício” (Ibid.), escondido dos outros personagens, com exceção de Jorge e Luísa, que riam um pouco daquela “chama” (Ibid.: 32).



Fig. 8 Aura Abrantes contracenando com Virgílio Macieira e Danik Patisson (1959)

Esta postura de candidez falaciosa, muito semelhante à que Luísa enverga, é o porto seguro para o encontro entre os primos, permitindo afastar qualquer suspeita. Ingenuamente, D. Felicidade acredita no acaso do encontro, desconhecendo que exercera um papel fundamental na aproximação dos primos, colocando em risco a consideração de Jorge, porquanto tinha, sem saber, consumado uma traição. Ironicamente, D. Felicidade requereu a companhia de Luísa para o mesmo desígnio, ou seja, ambicionava encontrar no Passeio Público o seu Conselheiro Acácio. Na transposição muda, a subtração deste momento tão significativo para a construção narrativa e identidade das personagens, limita o aparecimento de D. Felicidade às cenas de interiores, quase sempre na sala de jantar e no sofá de sempre, agravada pela perda dos diálogos com Luísa, denunciadores dos elementos mais caracterizadores da personagem.

2.4. As Criadas

2.4.1. Juliana

É iniludível que no romance de Eça de Queirós, Juliana deixou de ser uma personagem secundária, para se tornar na grande rival de Luísa. Revelador da importância conferida à dimensão social e psicológica desta figura é, desde logo, o longo espaço que o texto original dedica à apresentação da criada de Luísa. Os primeiros capítulos do romance são denunciadores da saliência da personagem, dando-nos conta do seu perfil físico e psicológico, fornecendo elementos de avaliação em relação à sua fealdade, antipatia, enfermidade, ressentimento e ciúme. O narrador integra mesmo uma espécie de subcapítulo, no qual evoca o percurso de vida da criada de Luísa a partir do seu nascimento (Ibid.: 72-80). Seria conjeturável que este destaque, convertido em fotogramas, pudesse ser apresentado em retrospectiva, à semelhança da narração fílmica em torno das recordações de Luísa no início do romance, opção narrativa evidenciada por ambos os realizadores.

Nos dois filmes, tal como no romance, os cineastas sentiram igual necessidade de fazer uma ligação entre o carácter de Luísa e o meio social que consolidou a sua educação. Recordemos que Georges Pallu evidenciou este passado através das imagens, com a narração na terceira pessoa facilitada pelas legendas, e que António Lopes Ribeiro dirigiu o ónus da narração dos episódios passados à própria Luísa, recorrendo à *voz over* na primeira pessoa. Todavia, quer Georges Pallu, quer António Lopes Ribeiro, optam por omitir este relato prévio em relação a Juliana, evitando esclarecimentos sobre a origem do carácter e o comportamento da criada. Esta opção por silenciar o passado traumático de Juliana, como que retrai a possibilidade de uma certa ligação e uma eventual condescendência entre a personagem e os recetores da narrativa.

Por outro lado, o mistério da vida passada da criada de Luísa aprofunda ainda mais a intriga, sendo que, este mecanismo de tensão e suspense resulta melhor no segundo filme, em função da sonoridade que viabiliza o diálogo. No filme mudo de Pallu, a distinção entre Joana e Juliana reside fundamentalmente no comportamento presente e na distinção dos objetivos de ambas, Joana mais resignada e satisfeita pelo que o destino lhe reservou, Juliana, com inveja da patroa e mobilizada para o projeto de modificar o seu estatuto social. No visionamento deste filme não é possível a apreensão direta desta melancolia, conflito interior, recalçamento, e, sem os diálogos, seria claramente inexequível a missão.

Mas ainda assim, em ambos os filmes a presença desta personagem é constante, arriscando mesmo dizer que, no caso do filme mudo, Juliana preenche grande parte dos *takes*, tornando as restantes personagens meros destinatários da sua ação.

Na aproximação fisionômica entre as atrizes e a personagem, irei inevitavelmente reincidir na escassez das opções de Pallu e na superior capacidade de contratar atores de cinema por parte de Lopes Ribeiro. Antes de entrar na questão da interpretação *per se*, importa salientar que, se considerarmos que ambos os realizadores pretenderam seguir, tanto quanto possível, fielmente o texto original, neste capítulo, António Lopes Ribeiro foi mais bem-sucedido, independentemente da crítica considerar a prestação de Ângela Pinto a melhor de entre todas. Se nos reportarmos à descrição inicial do romance, inapelavelmente reconhecemos em Cecília Guimarães a melhor opção: “Devia ter quarenta anos, era muitíssimo magra. As feições, miúdas, espremidas, tinham a amarelidão de tons baços das doenças do coração. Os olhos grandes, encovados, rolavam numa inquietação, numa curiosidade, raiados de sangue, entre pálpebras sempre debruadas de vermelho” (Ibid.: 10).



Fig. 9 Cármen Mendes e Cecília Guimarães (1959)

Ângela Pinto detém uma figura salubre, vigorosa e a sua enfermidade é veiculada como um pretexto para a conquista de especiais prerrogativas coadjuvantes dos seus projetos, e não algo de que naturalmente padeça. Já Cecília Guimarães beneficia da sua magreza, o rosto fino, semblante carregado, olhos cavados e um vestuário sempre escuro, evidenciando uma constante predisposição para a debilidade física e para o transtorno emocional.

Se na caracterização será difícil não estabelecer uma afinidade intuitiva entre a descrição constante no texto literário e a figura de Cecília Guimarães, em termos de

representação, mesmo consciente da possibilidade de contrariar alguns dos mais destacados críticos que subsidiaram a passagem deste estudo pela história do cinema português, ousou não conferir linearidade à predileção pela *performance* de Ângela Pinto. Esta atriz beneficiou sobretudo de alguma mediania do restante elenco e, dentro dessa leitura, partilho despretensiosamente da opinião de Alves Costa, na medida em que, perante a superficialidade do desempenho de Amélia Rey Colaço, já evidenciada por João Bénard da Costa, e a disfuncional participação de Robles Monteiro, coube a Ângela Pinto segurar o elenco e a narrativa⁵² (1978: 34). De facto, a personagem Juliana neste filme congestiona o *platô*, e George Pallu concede a Ângela Pinto grandes planos de liberdade na representação, sequências de súbitos apartes, não legendados, aproximando a interpretação da câmara e alimentando uma cumplicidade com o público, praticamente teatral⁵³. A Juliana de Cecília Guimarães tem som, tem os diálogos, tem a expressão física, para além de encontrar-se rodeada de atores e atrizes com grande experiência de cinema. Cecília Guimarães raramente olha para a câmara, mas mantém o protagonismo sem obscurecer o restante elenco.

2.4.2. Joana

No filme de Georges Pallu, a cozinheira Joana localiza a sua ação na cozinha da casa de Luísa e Jorge. António Lopes Ribeiro não alonga muito mais a intervenção desta personagem, dando-lhe apenas mais algum destaque nas cenas subsequentes à morte de Juliana, mostrando-a a suceder à colega perecida nas funções da casa e instruindo a nova empregada Mariana. Os filmes evidenciam especialmente a instintiva aceitação do lugar de Joana na sociedade, para além de constituir a oposição à deslealdade de Juliana em relação à patroa. A relação amorosa entre Joana e o carpinteiro Pedro, que no romance se reveste de uma tez sarcástica, muito própria do texto queirosiano, nos filmes é integralmente suprimida.

Desta vez Georges Pallu, através de Maria Campos, consegue retratar com fidelidade o aspeto rude e humilde de Joana, características que possibilitam a associação ao trabalho e ao tipo de mulheres que na época vinham dos campos para a cidade em busca de emprego. Joana provinha de Avindes, de uma família de agricultores e era uma “rapariga muito forte, com peitos de ama, o cabelo como azeviche, todo lustroso do óleo de amêndoas doces” (Queirós,

⁵² Recordemos que Ângela Pinto, como todo o restante elenco, provinha do teatro declamado, e para lá retornou, tendo esta sido a sua única experiência cinematográfica, à semelhança de Amélia Rey Colaço.

⁵³ Ainda no âmbito do específico filmico, Emílio Garroni recorda a controvérsia ocorrida nos primeiros anos da sonoridade no cinema, entre o cinema e o que se classificava de *teatro cinematografado*, debate que envolveu nomes como Armhein e o crítico húngaro Bèla Balázs (Garroni, 1972: 327-329).

2010: 56), perfil que Cármen Mendes, no filme de António Lopes Ribeiro, estava longe de proporcionar.



Fig. 10. Ángela Pinto (1923)

Fig. 11. Maria Campos e Ángela Pinto (1923)

Todavia, estas personagens femininas ficam dissolvidas na intriga principal e não encerram a mesma importância diegética que possuem no romance, porquanto perdem o propósito de enfatizar a dimensão parodística e reveladora da sociedade burguesa que preside ao texto de Eça de Queirós. Joana surge sumariamente para contrabalançar o fel de Juliana. Ambos os cineastas dão grande importância narrativa à cena em que Joana se insurge contra Juliana para defender Luísa. Esta cena é filmada com grande aparato por ambos os realizadores: Pallu opta por colocar Joana a agarrar Juliana pelos cabelos, fazendo-a recuar e sair da cozinha. O filme de 1959 mostra Joana a derrubar Juliana depois de a esbofetear. Porém, as consequências deste ato diferem. Na realização de Georges Pallu não vemos nenhuma reação vingativa por parte de Juliana. A narrativa prossegue com um vazio, ou seja, sem ser possível perceber como é que, depois do incidente, as duas criadas vão coabitar. António Lopes Ribeiro, mais seguro, acompanha o texto original e mostra Juliana a reivindicar junto de Luísa o despedimento da cozinheira. Luísa cede e despede Joana, não sem antes se ajoelhar perante a fiel criada pedindo-lhe perdão pelo ato que acaba de cometer.

2.5. As mães implícitas

O romance *O Primo Basílio* é paradigmático no que respeita à renúncia da maternidade evidenciada pelas figuras femininas queirosianas. Nenhuma mãe surge destacada no texto original, e as poucas referências maternas derivam das analepses sobre o passado das personagens, com destaque para a mãe de Luísa, presença tácita em função do

papel que terá desempenhado na educação da filha, a progenitora de Jorge – que se vai revelando durante toda a narrativa através da casa – e as alusões às mães de Juliana e de Sebastião, todas falecidas. Nas transposições fílmicas, o peso destas figuras é ainda mais residual. Na adaptação de Georges Pallu, nenhuma mãe é lembrada, e mesmo na revisitação que o narrador promove à adolescência de Luísa não vislumbramos a presença materna, sendo o momento reminiscente preenchido apenas com cenas dos passeios nos jardins dos arredores de Cintra.

António Lopes Ribeiro, mais uma vez, esforça-se por fidelizar a sua realização ao texto original e resgata os momentos em que Basílio visita a mãe de Luísa, chamando-a de Tia Jójó e ofertando cartuchos de doces. Em duas outras cenas evidencia a liberdade que ela e o primo tinham, revelador da sua permissividade moral e a ânsia de casar a filha: na primeira, a mãe de Luísa encontra-se sentada na poltrona, com os pés embrulhados numa manta, um livro sobre o colo, dormindo, ressonando. Logo a seguir, revela Basílio e Luísa no sofá, conversando. Basílio era rico e primo, o que o tornava duplamente interessante para a mãe de Luísa, insegura e fragilizada pela sua condição de viúva, exemplo perfeito da mãe que pretende casar a filha, como Eça criticava em *As Farpas*.

2.6. As amantes da diáspora

Nas transposições fílmicas, Alphonsine permanece revestida de abstração, porquanto não lhe conhecemos a existência efetiva. Mas a segunda adaptação fílmica concede-nos uma outra versão de Alphonsine, proveniente do hemisfério sul, igualmente disponível e de fácil conquista, realizando a *mise-en-scène* da miscigenação cultural. António Lopes Ribeiro introduz na anteposição da narrativa a cabocla brasileira, portadora de um misto de sensualidade e mistério. Este modelo feminino, que constitui uma figura recorrente das literaturas brasileira e africanas de língua portuguesa, é indissociável do exotismo sexual, de pulsão lasciva, por vezes conotado com uma certa imoralidade.

A mulata aparece com a origem em relações inter-raciais e extraconjugais, marcadas por uma perspetiva de dominação colonial, estereótipo que, a partir do século XIX, conquistou o cânone literário brasileiro, com especial distinção para a mítica personagem Gabriela, de Jorge Amado. O chamamento da bela mulata, que o guião de Lopes Ribeiro concretiza, expõe um comportamento de certa indolência e inação, que permite Basílio manter a mulher no papel clássico de objeto domesticado.

De certa forma, é possível convocar aqui uma certa analogia com a própria Luísa, que terá caído identicamente perante a forte determinação do primo Basílio. Mas porventura, de

forma subliminar, identificamos também como que um alerta para o perigo que a sensualidade da cabocla representava para as famílias portuguesas no final do século XIX, época de enorme intercâmbio económico com o Brasil.

Convém salientar que na primeira metade do século XX, a política colonial portuguesa mantinha reminiscências de uma ideia de “raças contaminadas”, própria da realidade de seiscentos, um autêntico preconceito de cor que as hierarquias sociais e governamentais subscreveram (Stoler, 1995: 51).

Todavia, o imperialismo europeu propagou um sentimento contraditório de masculinidade, entre a exponencial atração pelas mulheres das colónias e a luta pela manutenção da conduta patriótica, edificada em torno da convicção de que um homem permaneceria verdadeiramente homem enquanto estivesse ligado a uma mulher da sua raça. Nesse pressuposto, o colonizador tendeu, quase sempre, para a utilização das esposas enquanto portadoras de uma redefinição da moralidade colonial, fazendo crescer o índice de emigração da mulher portuguesa para territórios colonizados (Rothwell, 2004: 134). Tal movimento foi impulsionado pelo fenómeno do desejo do homem branco pela mulher nativa, o que Robert Young denominou de “The Darkness Fantasy” (1995: 98), um desejo combinado de mistério e perigo, decorrente de uniões contranaturais.

O colono opressor passou a expor-se ao perigo das relações físicas com os indígenas, com a beleza selvagem, manifestando, como Edward Said propõe, a transição de um ponto em que o ocidente criou uma visão distorcida do oriente como o "outro", acentuando as diferenças profícuas para o colonialismo, através da representação dos habitantes não europeus como bárbaros, para um outro momento, em que a dicotomia colonizador/colonizado se dilui nas relações de cumplicidade e de intimidade.

Este passo arriscado suscitou grandes controvérsias e significativas mutações nas relações familiares durante os regressos, porquanto esta aproximação contrariava a proeminência histórica do colonizador. Said recai na memória de que todos os povos subjugados tinham em comum o facto de terem sido considerados naturalmente subservientes perante uma Europa moralmente superior, avançada, desenvolvida, cuja função no mundo não europeu foi o de instruir e legislar (2001: 72).

Contudo, a verdade é que a dinâmica colonial apesar da perceptível distinção de classes, género ou raça, acabou por conceder espaço para a articulação das diferenças culturais, reconhecendo espaços de ligação e de encontro que potenciaram a edificação de novos signos de identidade, palcos que validaram o aparecimento de hibridismos culturais e da miscigenação e a subsequente passagem de um sentimento de repulsa para outro em que se quebraram todas as fronteiras físicas e psicológicas (Bhaba, 1994:2, Young, 1995: 96).



Fig. 12. Antônio Vilar como Basílio (1959)

A cabocla sem nome representa um caráter livre, malicioso, que potencia o comportamento imponderado de Basílio. Porém, surge igualmente como elemento condescendente para os atos de Luísa, corroborando a máxima de Sebastião: “Não há más mulheres, minha rica senhora, há maus homens, é o que há!” (Queirós, 2010: 394).

Luísa foi ludibriada da mesma forma que Alphonsine e todas as mulheres que tropeçaram em Basílio. Na verdade, a realização de Lopes Ribeiro, por diversas vezes, mostra a imagem de uma Luísa sensual, ociosamente estendida, a ler, a contemplar, espelho da figura da Cabocla Brasileira, que preguiçosamente surge estendida na rede, numa atmosfera tropical, revelando a mesma indolência, sensualidade e uma predisposição para a aventura amorosa.

3. O desejo feminino e o erotismo

No que ao erotismo diz respeito, o que João Bénard da Costa concluiu para a realização de Georges Pallu pode-se adiantar para a produção de Antônio Lopes Ribeiro. Se em 1923 não era possível fazer um filme “de cama” (1998: 348), em pleno Estado Novo dificilmente Antônio Lopes Ribeiro se sentiria confortável em ir mais longe do que o seu congênere francês. Aliás, a legenda de introdução ao filme refere uma certa imoralidade de que o romance seria acusado, na presunção de que Eça de Queirós propaga no seu romance um erotismo natural, pragmático, que lhe valeu profundas críticas de pendor moralizante, as

mesmas de que foi alvo a *Invicta Film* e a realização de Georges Pallu, mesmo que esta tenha sido manifestamente comedida na transposição do cariz erótico do texto literário.

Do texto de Eça de Queirós extraímos a convicção de que a exaltação arrebatada de Luísa nasce da sua obsessão pelas leituras românticas, cuja fonte de ignição acaba por ser a sua condição no casamento, caracterizada pela desocupação, pelo tédio, construindo uma maior predisposição para a fantasia que vai sendo agravada pela ausência de Jorge. Grande parte da crítica queirosiana remete para o tédio a causa motivadora do adultério. Mário Sacramento conclui mesmo que só o tédio explica a infidelidade em Luísa e que a personagem não convence em qualquer dos momentos amorosos (1945: 186).

As transposições fílmicas que analiso evidenciam de forma proeminente a solidão de Luísa que se torna alvo de uma agenda de sedução própria da rede social que a envolve e que se consubstancia nos elogios, nos olhares comprometedores de algumas das personagens, como Sebastião, o Banqueiro Castro e mesmo Julião. António Lopes Ribeiro segue Pallu na forma como filma a reaproximação de Basílio com Luísa, um período que serve de antecâmara para o esforço final de conquista. Ambos os cineastas cumprem o momento de preparação e investigação sobre a realidade quotidiana da sua presa, colocando Basílio numa conduta predeterminada que visa o aproveitamento da solidão e défice emocional evidenciados por Luísa e, o mais importante, o afastamento prolongado do marido, sinal evidente de caçada fácil.

Na primeira cena em que os primos se reencontram, os cumprimentos são efusivos e de grande cumplicidade, com profundos apertos de mão. Nas cenas subsequentes, ambos os realizadores mostram a insinuação do olhar de Basílio, avaliando os dotes físicos da prima. Quer Lopes Ribeiro, quer Pallu aprofundam cinematograficamente este caminho de sedução inicial. António Vilar representa esta evidência com olhares prenunciadores sobre Danik Patisson quando ela se vira, contorna o piano e abre as janelas, deixando entrar a claridade sobre os seus cabelos louros. A cena segue com um grande plano de Basílio deslumbrado pela figura da parente. Na transposição de Pallu, a cena é mais estática, circunscrita ao sofá, com grandes sorrisos e com Robles Monteiro olhando disfarçadamente para Amélia Rey Colaço, tirando e recolocando múltiplas vezes o monóculo.

Nas primeiras cenas em que Basílio invade o espaço íntimo de Luísa, António Lopes Ribeiro demora-se mais nos preliminares e acompanha Eça de Queirós no passeio que Luísa promove com Basílio e com D. Felicidade a servir de propugnáculo moralizador. A meio do passeio, Lopes Ribeiro resgata igualmente do romance o homem alto e magro que olha fixamente para Luísa, afagando a pera, sugerindo a sua presença. Depois de longa conversa a três, Luísa apercebe-se novamente dos olhares insistentes do transeunte e, reagindo, boceja,

provocando a ira do homem que se retira enfurecido. Com a exceção do gesto do bocejo, que no texto original se resume a voltar o rosto, identifico uma leitura muito fiel ao texto original (Queirós, 2010: 90 - 91).

Nesta fase inicial do reencontro entre Basílio e Luísa, o primo procura restabelecer a proximidade que tinha com a parente, provocando a revisitação de um passado comum, procurando comove-la. Uma vez insinuado, enquanto talentoso douto da psicologia feminina, como um caçador exímio na perseguição de presas desprotegidas, o primo procura fundamentar a sua intimidade com Luísa através da consanguinidade, criticando o contexto social que o casamento com Jorge a terá sujeitado.

Neste campo, Georges Pallu filma com grande minúcia o desleixo de Julião, consumado com um grande plano dos seus sapatos sujos e gastos, mudando a seguir para um plano de Basílio, de perna traçada, mostrando o seu calçado lustroso e meias de seda. Logo a seguir a esta cena, surge a visita do Conselheiro Acácio que, apesar de causar melhor impressão, provoca a cáustica legenda: “Este pelo menos é limpo” (OPB, 1923). Daqui para a frente, as incursões de Basílio tornam-se mais diretas em ambos os filmes, num processo de sedução primário, no qual a componente erótica detém papel preponderante. Na transposição de Georges Pallu, Basílio insinua-se crescente e fisicamente, com tentativas de abraços sucessivas, apertos de mãos, puxando Luísa contra si, tentando consumir o beijo. António Lopes Ribeiro adota uma cena mais inesperada, na qual Basílio simula tropeçar e lança-se na conquista da desejada osculação.

Para além das recordações e da intimidade familiar, António Lopes Ribeiro, com o recurso ao sonoro, faz sobressair o outro mecanismo de fascinação em Luísa: a música que Basílio lhe dedica. Não é que Pallu tenha efetivamente negligenciado este aspeto, mas com o condicionalismo sonoro que já analisámos, apenas nos concede uma cena em que Basílio canta, mas na qual está também o Conselheiro Acácio. Esta cena é extremamente curta: Luísa toca piano, Basílio simula o canto e o Conselheiro Acácio escuta sentado no sofá, culminando a performance segundos depois com o aplauso e o cumprimento efusivo do Conselheiro, seguindo-se a lapidar legenda “Como o melhor órgão da nossa cidade” (OPB, 1923).

Lopes Ribeiro modifica também um pouco o texto original, preferindo colocar Basílio ao piano em vez de Luísa. Esta ouve, na cauda do instrumento, o primo a cantarolar uma modinha brasileira com uma carga sensual, num tom jocosos e insinuado. Ambos os filmes coincidem na opção de filmar as primeiras e mais diretas declarações de amor de Basílio precisamente depois destas sessões de canto, que seriam as únicas em todo o curso narrativo das duas fitas. Os beijos ocorrem sucedidos de um gesto de repulsa e defesa de Luísa,

provocando a saída prematura de Basílio, deixando a prima perturbada e preparada para as ações seguintes.

Tendendo a convergir com a decepção evidenciada por João Bénard da Costa, direi que a sensualidade no filme de Georges Pallu quase que se limita à voluptuosidade de Leopoldina, demonstrada na cena em que recebe Luísa para preparar o encontro da amiga com o Banqueiro Castro, e no quadro final, já depois da morte de Luísa, na já referida *orgia*, uma raríssima fuga à literalidade da adaptação, porquanto no resto do alinhamento narrativo e citando Bénard da Costa, “até o pecado de Luísa ficou sem sal e pimenta, elididas todas as cenas eróticas do romance” (Costa, 1998: 348). Portanto, para além do primeiro beijo entre Basílio e Luísa e do par de cenas nas *manhãs do Paraíso*, compostas por Luísa a terminar de se vestir e Basílio fumando deitado, sem o casaco, o filme acelera para a decepção de Luísa em torno do comportamento do primo, “esvaziando-o de sátira social” (Ibid.).



Fig. 13. Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro (1923) **Fig. 14.** Danik Patisson e António Vilar (1959)

O filme de António Lopes Ribeiro tem Danik Patisson e esse pormenor é o ponto de partida para a obtenção de maior proximidade com o romance em termos do desejo que a figura de Luísa suscita no meio social em que está inserida. Já aqui referi a preponderância que o realizador português concedeu aos assédios que perseguem a heroína queirosiana, bem como à importância do vestuário sumptuoso e sensual com que vestiu a atriz francesa, evidenciando uma preocupação estética em torno do perfil erótico da personagem principal.

Nesta transposição, presenciamos uma maior procura de equivalências em relação aos momentos que revelam maior lubricidade por parte de Luísa. No início do filme, quando ela se encosta a Jorge na *voltaire* detetamos os botões do seu roupão desapertados, evidenciando o começo do seio. Jorge atento abotoa-o. E nos momentos que relatam os encontros no *Paraíso*, o guião torna a seguir o texto original, enunciando as indicações sobre

a consternação de Luísa e descrevendo o que esta vê e a sua postura diluída em decepção e resignação.

António Lopes Ribeiro não abdica de filmar a fotografia de “um indivíduo atarracado, de aspeto hílare e alvar, com a barba em colar, o feitio de um piloto ao domingo: sentado de calças brancas, com as pernas muito afastadas, pousava uma das mãos sobre o joelho, e a outra muito estendida assentava sobre uma coluna truncada” (Queirós, 2010: 201). De seguida, a câmara volta-se para o casal que se encontra sentado na cama: Basílio destapa os ombros de Luísa, beijando-a no pescoço, e, nesse momento, a imagem é interpolada com o retrato do piloto e vemos Basílio a deitar Luísa e a câmara a levantar e afastar-se do plano, terminando a cena que o romance expõe assim: “E Luísa, sentido um arrepio de frio nos seus ombros nus, abandonava-se com uma vaga resignação, entre os joelhos de Basílio – vendo constantemente voltada para si a face alvar do piloto” (Ibid.:202).

Para além de Luísa e Leopoldina, as transposições fílmicas não atribuem grande relevo às exaltações libidinosas das restantes personagens femininas. Os suspiros de D. Felicidade não passam do sofá, porquanto nenhum dos realizadores exhibe as suas manifestações amorosas e os recursos pouco ortodoxos para a conquista do Conselheiro Acácio. A “violência abrasada” (Ibid.:56) que a paixão pelo marceneiro Pedro provocava em Joana foi completamente subtraída do enredo e os “fogachos, flatos” (Ibid.: 77) de Juliana não estão sequer implícitos em nenhum momento de ambas as narrativas.

4. O Lugar da mulher

4.1. A reclusão doméstica

Nos filmes, a circunstância de o âmago narrativo se concentrar na história de Basílio e Luísa retirou importância diegética à galeria das suas figuras secundárias, entre as quais a criada de Sebastião, a Adelaide, a Carvoeira ou a Tia Vitória, a inculcadeira de criadas. Estas personagens, que no romance surgem vinculadas à caracterização parodística da sociedade burguesa finissecular, nas adaptações cinematográficas nem sequer surgem visíveis, com a exceção da inculcadeira, que na realização de Georges Pallu surge numa cena, interpretada pela atriz Regina Montenegro, exageradamente caracterizada, de verosimilhança questionável. Apesar do afastamento da narrativa destas mulheres provenientes da classe baixa, a cozinha de Luísa é um dos lugares mais filmados, servindo especialmente de refúgio para as queixas constantes de Juliana. Em ambos os filmes, surge também a convocação da resignação de Joana, quase sempre ocupada, quase sempre bem-disposta, no polo oposto de

Juliana, em representação das muitas mulheres que na época se exilavam na cidade em busca de melhores condições de vida. Ambos os cineastas mantêm uma apreciável lealdade ao texto original na demonstração da instintiva resignação da cozinheira ao seu lugar social.

Para além da história de Luísa e Basílio, as duas peças fílmicas preenchem a narrativa com o conflito entre Luísa e Juliana, numa clara predileção pelo tratamento da relação patrão/empregado. Esta relação sofre um rápido desenvolvimento até ao momento em que Juliana ascende à condição social de Luísa, pelo menos nas rotinas quotidianas, e Luísa, por sua vez, de lenço na cabeça e roupas de serviço, transforma-se na criada da casa, perante a suspeita e agastamento de Jorge. Georges Pallu é bem mais moderado no tratamento desta ascensão de Juliana, filmando sobretudo as suas saídas de casa perante a impotência e subserviência de Luísa. António Lopes Ribeiro é mais expansivo nas reivindicações de Juliana, cinematografando todo o processo de exigências que culmina na mudança de Juliana para o quarto das malas. Nas pequenas oferendas, os dois realizadores diferem e, se Georges Pallu inova com a atribuição de um par de brincos, já Lopes Ribeiro segue o texto original e mantém o vestido como o primeiro donativo para silenciar Juliana.

Na representação desta relação entre Luísa e as suas criadas, existem diferenças significativas, quer em relação aos recursos cénicos, quer nas equivalências que António Lopes Ribeiro procura sempre garantir. A cozinha no filme de Georges Pallu é rude, próxima das características rurais de Joana, congestionada de tachos e panelas, servindo para cozinhar, lavar e passar a ferro. Este *décor* afigura-se adequado às origens modestas das criadas, ao contrário do cenário idealizado pela produção de 1959, que nos mostra uma cozinha de uma família burguesa de classe média, no segundo andar, independente do “quarto dos engomados” (Ibid.: 27). Tinha “duas janelas de sacada para as traseiras, larga, ladrilhada de tijolo diante do fogão” (Ibid.: 55).

António Lopes Ribeiro concede também mais tempo de interação entre Luísa e Juliana, dando espaço aos diálogos entre a patroa e a criada, com especial destaque para os momentos em que Juliana inicia conversas agradáveis com Luísa, ou nos momentos em que Luísa exprime alguns cuidados com a condição física de Juliana ou com a sua apresentação (Ibid.).

Os dois filmes cumprem a focalização do romance no que concerne aos espaços destinados às mulheres, fixando-as de acordo com a sua classe. Joana nunca saiu da cozinha e da sala, exceto no final do filme de António Lopes Ribeiro, já com Juliana morta, deslocação espacial que evidencia a sua nova condição na casa, anunciada aos vizinhos numa cena no exterior que culmina com um apontamento de humor, no qual a amortalhadeira, depois dos preparativos fúnebres de Juliana, que lhe provocaram repugnância, vê nas “linhas robustas”

(Ibid.: 425) de Joana um trabalho mais desejável. Como no romance, Georges Pallu e Lopes Ribeiro destacam igualmente o desejo de Juliana de transgredir a regra social que a confinava ao espaço doméstico, revisitando nos filmes as célebres saídas da criada de Luísa, cada vez mais bem trajada com os proveitos da chantagem, contrastando com a submissão da patroa às obrigações de limpeza e demais atividades domésticas.

Esta transgressão é demoradamente filmada, quer por Pallu, quer por Lopes Ribeiro, fazendo os dois culminar a ousadia com a mesma cena: Joana serve o almoço perante a indignação de Jorge que, à chegada de Juliana da rua, reage violentamente, perante o dilema de Luísa, que se divide entre a solidariedade necessária e previsível para com Jorge e a mediação do conflito, por forma a não suscitar as revelações de Juliana.

A permanência no espaço doméstico também assola Luísa que é controlada por Jorge. Como já referi, os filmes estudados revelam um congestionamento de cenas interiores, sendo a residência de Jorge e Luísa o espaço maior de toda a narrativa. Luísa surge com uma mulher doméstica, ou domesticada, cumpridora das suas tarefas de casa num aparente conformismo. Não será desadequado estabelecer uma dicotomia entre a realidade de Luísa e o quotidiano de Leopoldina, que usufrui de maior independência, acedendo com muita espontaneidade ao espaço público, para com isso conquistar uma animosidade generalizada da comunidade, particularmente de Jorge, que está decidido a terminar com esta relação de amizade entre a sua esposa e a “pão e queijo” (Ibid.: 26), epítetos com evidente conotação sexual, impondo com convicção a sua vontade transformada numa ordem direta a Luísa (Ibid.: 26-27). Luísa está presa ao matrimónio, à dependência económica, impedida de estar com a sua amiga, não podendo sair, com a agravante de que perderá brevemente a companhia do seu marido que partirá para o Alentejo. Georges Pallu, no início do filme, concede-nos um grande plano de Luísa a olhar uma gaiola com um canário, sugerindo confinamento, o enclausuramento da heroína em relação ao mundo exterior.

Ambos os realizadores adotam como primeiro espaço da narrativa fílmica precisamente a casa de Luísa, vagueando entre a sala, o quarto e a cozinha. No romance, o narrador esclarece a influência que a mãe de Jorge terá tido na decoração e organização da casa. Nos filmes, nenhum dos cineastas indicia claramente esse aspeto, mostrando apenas que Luísa não controla a sua casa. Pallu e Lopes Ribeiro utilizam as mesmas perspetivas para evidenciar a autoridade de Jorge, demonstrada na cena em que este não consente que Luísa pense na possibilidade de despedir Juliana, na imposição de proibir Luísa de ver Leopoldina e a cena em que Jorge se opõe energicamente às falhas e ausências sucessivas da criada.

Depois do primeiro confronto com Juliana, ambas as realizações focam a narrativa no espaço central da casa. Georges Pallu, pelos condicionalismos técnicos já evidenciados, e com

a narrativa a abdicar cedo do espaço do *Paraíso*, retém a câmara entre a cozinha, o quarto e a sala de Luísa. A exceção é mesmo as casas de Leopoldina e de Sebastião. Mesmo a ida à ópera é anunciada através de uma legenda e o espaço operático não se torna visível. Por sua vez, António Lopes Ribeiro filma S. Carlos de forma alternada com os planos que mostram Sebastião a concretizar o plano de resgate das cartas.



Figura 15. As criadas Joana e Juliana na cozinha de Luísa, no filme de Georges Pallu (1923)

Os dois filmes continuam essencialmente no espaço doméstico, mostrando a revelação da carta de Basílio, o desmaio de Luísa, com grandes cenas no leito do casal Brito, as visitas dos amigos e as consultas de Julião, anunciando o prognóstico reservado. Após a morte de Luísa, António Lopes Ribeiro termina o filme com o regresso de Basílio a casa da protagonista, onde é confrontado com o trágico acontecimento. Georges Pallu distancia-se deste final e intercala o jazigo de Luísa com a previsão do futuro das principais personagens, que seguem a vida, incólumes, em alguns casos, divertidas, cada uma na continuação dos seus projetos de vida, em contraponto com o destino de Luísa, cuja morte aparentemente não é retratada como libertadora, mas como outro estado de reclusão. O derradeiro cárcere.

4.1.1. O espaço público

No romance de Eça de Queirós, os primeiros momentos de desobediência de Luísa não se prendem com um impulso exacerbado para o adultério, mas sim uma necessidade de

expansão do seu espaço, que se encontra asfiziado pela solidão e pelo tédio. Georges Pallu não filma estes momentos de isolamento arreliado de Luísa, resolvendo a questão com uma legenda que sumariza os quinze dias que já contam desde a viagem de Jorge, introduzindo de seguida Basílio na narrativa. António Lopes Ribeiro, não sendo muito exaustivo nesta demonstração, confere ainda alguma leitura à condição de abandono de Luísa, filmando várias cenas antes da concretização da visita inaugural do primo, nomeadamente a receção de uma carta de Jorge e de um diálogo com Juliana, evidenciando um olhar plangente, nutrindo saudades do seu marido.

Com a visita de Basílio, Luísa começa a ter cada vez mais mobilidade, assumindo contudo o risco que essa transgressão origina. O espaço público requer escrutínio apertado e ambos os realizadores não abdicam dessa demonstração. Luísa quando sai tem a atenção constante de Juliana e dos vizinhos, o policiamento regular de Sebastião, coadjuvado de perto por Julião no filme de Pallu – os dois permanecem juntos na esplanada a cogitar sobre Basílio e a frequência das suas visitas – bem como os encontros com o Conselheiro Acácio e Ernesto, acidentais mas dificultadores. António Lopes Ribeiro, em sintonia com o texto literário, aprofunda melhor a questão do controlo do espaço público quando pisado por Luísa, filmando uma cena em que Sebastião se vê forçado a desmontar um boato que crescia. Com o pretexto de realizar uma compra no Paula, lança uma nova versão sobre as saídas de Luísa, associando-as às visitas cordiais à acidentada D. Felicidade. A campanha resulta e Sebastião consegue prorrogar o prazo de tranquilidade de Luísa, adiando o inevitável.

Lopes Ribeiro filma o passeio noturno que Luísa, D. Felicidade e Basílio realizam ao jardim, mas exclui a “volta” (Ibid.: 49) pela cidade que D. Felicidade propôs. Georges Pallu não filma este momento e ambos omitem o passeio de *coche* e todos os sustos e tensões que esta ousadia da protagonista provoca, ao aventurar-se no espaço público citadino, à noite, ingredientes que, conjugados, põem em perigo perigam a sua respeitabilidade. António Lopes Ribeiro sintetiza a inadequação destas incursões sobretudo com os olhares insistentes do sujeito alto “que revirou para Luísa dois grandes olhos langorosos e prateados (...)” (Ibid.: 90).

Numa leitura muito centrada no adultério, os dois realizadores amplificam a importância da expansão do espaço de Luísa e do controlo que constantemente é exercido por todo o contexto social. Na verdade, a única personagem que não exerce este escrutínio é precisamente Leopoldina, que de, certa forma, representa o único veículo de liberdade que Luísa pode alcançar: o espaço da sua fantasia, da imaginação romântica como escape à realidade da sua vida de mulher casada e da classe média lisboeta, sem movimento e excitação.

4.1.2. O *Paraíso*: lugar de decepção

Na impossibilidade de ambos os realizadores mergulharem na temerária luxúria constante no romance, o lugar de encontro entre Luísa e Basílio acaba por se tornar num elemento de rejeição. O *Paraíso* concentra as características de lugar periférico, sobre o qual Eça tece considerações marginais em relação à Lisboa urbana, através da descrição dos espaços como provincianos, mesquinhos e vulgares. Georges Pallu é o realizador que mostra esta realidade de forma mais crua. Na cena que exhibe a chegada de Luísa, ela sim de *coche*, vemos uma rua com casas degradadas, com as roupas estendidas junto ao passeio, uma criança sentada na calçada, porventura indigente, um cenário de pobreza muito diferente do contexto social de Luísa.

Este espaço que acolhe o ato de infidelidade da heroína queirosiana, nas películas assinadas por Pallu e António Lopes Ribeiro, é sobretudo tratado como um lugar de ampla decepção para Luísa, o sítio portador de um contraste cruel entre o que tinha imaginado e o que a realidade lhe propôs. O impacto dessa confrontação encontra-se bem patente na desilusão da protagonista ao chegar ao *Paraíso*. George Pallu define grandes planos de alusão aos aspetos decorativos que caracterizam o sítio que Basílio escolheu para consumir a sua conquista: um lugar lúgubre, sem classe, “o que se pôde arranjar” (Ibid.: 201).



Fig. 16. A entrada do *Paraíso* (OPB, 1923)



Fig. 17. Os detalhes do quarto (OPB, 1923)

Os dois realizadores são muito parcios nas cenas do quarto de Juliana. Georges Pallu apenas apresenta uma vez este sítio, no momento em que a criada esconde as cartas retiradas a Luísa. António Lopes Ribeiro, em virtude de narrar com maior destaque as negociações de Juliana pelo quarto dos baús, filma de forma bastante mais esclarecedora os aposentos das

criadas. É evidente a diferença entre os quartos e as restantes divisões da casa, existindo mesmo uma semelhança com o *Paraíso*, identificando uma interessante proximidade da personagem Luísa, de uma esfera social superior, com as condições precárias que sempre rodearam a vida de ambas as criadas, ou seja, estabelece uma sentença moral em torno da condição feminina na sociedade, pois, independentemente do estrato social e económico que ocupe, estará sempre sobre o domínio patriarcal.



Fig. 18. O Plano geral do *Paraíso* (OPB, 1959)

A decadência do ambiente do quarto como que aniquila as expectativas de Luísa, e o *Paraíso* torna-se um verdadeiro inferno, ampliado com as cenas subsequentes que evidenciam uma saturação de Basílio. Aliás, ambos os realizadores circunscrevem as cenas do *Paraíso* a três: a desilusão de Luísa com o espaço e a decepção com a conduta de Basílio que reage mal às hesitações e receios que Luísa evidencia em relação à clandestinidade em que se encontram. Basílio reage contrariado: “Se queres, não venhas” (Ibid.:225). A última cena é a da recusa de Basílio em fugir com a prima.

É praticamente inexistente a conotação romântica e sexual que o *Paraíso* exerce nas duas narrações fílmicas, porquanto surge como o espaço que, por excelência, resume ou sumariza a crítica ao adultério e que melhor caracteriza a decepção de Luísa, impelida pela curiosidade e pela vontade de expansão do seu espaço, mas caída agora num lugar ainda mais exíguo, apertado não só pela decadência do sítio, mas pela mentira, pela traição e logo a seguir pela chantagem exercida por Juliana. Ambos os realizadores concentram as suas lentes no pormenor da escada de acesso ao *Paraíso*, íngreme e apertada, indiciando que o desejo de Luísa pela conquista de um espaço maior falhou. Luísa, que se supunha mais livre, apercebe-se de que o *Paraíso* é uma extensão do casamento, com discussões, contragostos, tédio.

Simbolicamente, a subida das escadas que, tradicionalmente se afigura como um percurso ao encontro da espiritualidade, um estágio de vida transcendental, representa, para Luísa, o início do seu declínio, a queda de um “Anjo”. (Ibid.: 46).



Fig. 19. A chegada de Luísa ao *Paraíso* (OPB, 1923)



Fig. 20. O beijo no *Paraíso* (OPB, 1923)

4.1.3. O *Grémio* interdito

No romance, o *Grémio Literário* é um espaço onde se pratica a proibição da presença física da mulher, ou pelo menos das socialmente respeitáveis. O *Grémio* é o local preferido de Basílio. É no *Grémio* que ambos os realizadores nos dão a conhecer o verdadeiro caráter da personagem interpretada por Robles Monteiro e António Vilar, o D. Juan que procura a aventura amorosa sem limites espaciais. Basílio circula livremente e tem a possibilidade de fuga, vantagem insistentemente lembrada pelo Visconde Reinaldo, privilégio que Luísa não tem e que Basílio se recusa a conceder-lhe. Através das cenas do *Grémio*, os dois cineastas servem-se dos diálogos entre Basílio e Reinaldo para consolidarem o conhecimento da personagem de Basílio e evidenciarem as reais intenções e o fascínio sexual que alimenta pela prima. Georges Pallu opta mesmo por acabar o filme com uma cena no *Grémio*, na qual Basílio profere a frase lapidar: “- Que ferro! Podia ter trazido a Alphonsine!”. (Ibid.:470) António Lopes Ribeiro escolhe a solução do texto original, mantendo o encontro de Basílio e Reinaldo “descendo a rua, de braço dado, até ao aterro” (Ibid.).

No momento da morte de Luísa ambos os cineastas projetam Basílio em atos de diversão. O realizador francês opta por filmar o primo de Luísa a jogar cartas, enquanto António Lopes Ribeiro, dotado de condições técnicas e de um *platô* mais ambicioso, filma uma verdadeira cena de *cabaret*, com várias dançarinas e Basílio juntando-se a elas, integrando a coreografia.

VI. CONCLUSÃO

Ultimada a análise das duas obras cinematográficas, cumpre-me agora recapitular os aspetos principais que recolhi deste estudo.

Na primeira parte do trabalho, detive a minha atenção no período da história do cinema em Portugal de onde foram extraídos os dois filmes, por forma a podermos identificar alguns importantes e decisivos condicionalismos subjacentes a ambas as produções. Tive a oportunidade de realçar que a história do cinema português revelou a assiduidade firme de transposições de conteúdos diegéticos de obras de grandes autores da literatura portuguesa para narrativas visuais, dando origem a produtos artísticos completamente novos, ainda que grande parte das adaptações para cinema tivesse origem nos clássicos da literatura do século XIX, que ainda hoje continuam a ser fonte de inspiração para a sétima arte.

Vimos que esta propensão para transpor autores canónicos para o cinema, durante a primeira metade do século XX, esteve associada à inexistência de guiões originais e a subsequente impreparação para o estabelecimento de escrita criativa pensada exclusivamente para o cinema, ocasionando um natural aproveitamento das narrativas literárias mais conhecidas. Consequentemente, tornou-se imperativo para a realização desta análise o enquadramento histórico de ambas as peças fílmicas, com o propósito de revermos a forma como decorreu esta evolução e conhecer os seus protagonistas.

Neste percurso, tornou-se inevitável a menção aos pioneiros do cinema nacional, entusiastas dos fotogramas moventes, com especial destaque para Aurélio Paz dos Reis, mas acima de tudo a referência à *Invicta Film*, a primeira empresa portuguesa de produção cinematográfica que fez uso, com regularidade e com competência, desta extensa fonte de conteúdo.

Mas também constatamos que, no caso particular de Portugal, esta dependência da literatura adveio naturalmente da legitimação cultural que estas obras conseguiram facultar à ficção adaptada, vinculando a essa relação conteúdos melodramáticos com uma grande pluralidade temática e figuras muito ambicionadas para a representação em linguagem audiovisual.

Quanto às atrizes portuguesas, evidenciei a evolução ocorrida entre as duas produções. Nos anos vinte, o teatro fornecia a totalidade dos atores para o cinema, sem preparação prévia, emprestados pelas companhias de teatro de Lisboa, cada um tentando adaptar o seu conhecimento e experiência de palco à realidade do cinema. No filme de Pallu são inúmeros os exemplos de atrizes que tiveram nesta produção a única experiência cinematográfica, como os casos exemplares de Amélia Rey Colaço e Ângela Pinto.

Com a revolução sonora, os anos trinta estimularam a indústria cinematográfica e os elencos saídos das companhias de teatro de Lisboa mantinham-se cada vez mais tempo no cinema. Paulatinamente emergiram grandes vedetas do cinema como Beatriz Costa, Maria Matos, Carmen Dolores ou Maria Eugénia. As escolhas de António Lopes Ribeiro tiveram por isso menos constrangimentos que as de Pallu, podendo o realizador português contar com um elenco por si escolhido, no qual surgiram nomes como Cecília Guimarães e Ribeirinho, atores com assinalável experiência na sétima arte.

Na segunda parte do trabalho, revisei a temática da condição feminina em Portugal de oitocentos, estendendo essa análise para o século XX, e complementando com o olhar de Eça de Queirós sobre a mulher, através, sobretudo, das suas opiniões fora do âmbito ficcional, nos quais dirige uma vigorosa censura à mulher portuguesa, com particular incidência no universo burguês e urbano.

Os filmes escolhidos tiveram manifestas dificuldades em manter a atmosfera irónica e humorística que caracteriza a obra de Eça de Queirós. Estas transposições fílmicas propiciaram uma cadência narrativa mais curta e densa, tendo ambos os realizadores concentrado a história na relação incestuosa e adúltera de Luísa e Basílio, existindo porém um inegável esforço para a obtenção de equivalências explícitas com o texto original. Neste processo complexo de analisar uma adaptação fílmica, vários aspetos tiveram de ser considerados, pois a transcodificação da linguagem literária para a linguagem cinematográfica resulta em inevitáveis transformações para além das renovadas leituras que cada realizador evidenciou. Cada obra tornou-se assim autónoma, sujeita a comparações e análises, mas mantendo o vínculo com o texto que lhe serviu de base, assumindo a noção de fidelidade ao texto-fonte, ou seja, admitindo as configurações fílmicas plurais que evidenciei através das posições de André Bazin e de Joy Boyum, que advogam que uma transcodificação consiste na busca criativa de equivalentes fílmicos do texto literário. Identifiquei, por isso, amplas afinidades entre os dois filmes, nomeadamente ao nível da seleção temporal, do tema nuclear, do enquadramento do plano da narrativa, da similaridade espacial, e do peso que é conferido às figuras femininas que aqui analisei. Pallu teve a desvantagem, ou vantagem – se considerarmos a defesa de um cinema puro anunciado por Armhein e cumprido por Chaplin – de filmar sem som, admitindo a abdicação do texto original, particularmente em relação aos diálogos. Apesar de uma aparente subordinação de Georges Pallu a pressões externas e de um hipotético afastamento da orientação estética da obra que assina, é verdade que os condicionalismos técnicos que impediam à partida de adaptar um romance *protocinematográfico*, impulsionaram-no para a obrigatoriedade de constituir alternativas originais, eminentemente criativas, que mantivessem contíguo ao texto original.

Neste sentido, a transposição de Georges Pallu assenta mais no conceito de transformação e menos de reprodução, desistindo do objetivo da reconstrução fiel do texto original, recriando, não tanto em função de uma leitura crítica do texto, mas em função dos condicionalismos genéticos do cinema que cria, porquanto sem som, é-lhe negada a verbalidade das personagens, limitando a sua verosimilhança. Pallu aposta principalmente nas duas principais atrizes do elenco, Amélia Rey Colaço e Ângela Pinto, remetendo as restantes figuras para uma intervenção quase acessória.

Encontrei no filme de António Lopes Ribeiro uma maior predisposição para tentar filmar o romance. Mais do que reelaborar criticamente a obra de Eça de Queirós, admito uma inclinação para atribuir ao “realizador do Regime” a pretensão de decalcar o significado do texto original, assumindo logo no início, na célebre legenda de introdução, a obrigatoriedade de cumprir escrupulosamente o enredo, aproximando-se mais do conceito de reprodução literal de um objeto literário.

De uma forma geral, António Lopes Ribeiro consegue um maior equilíbrio narrativo, cinematografando momentos cruciais para a diegese proposta pelo romance queirosiano, mostrando maior rigor nos aspetos cénicos e no cumprimento das características físicas das personagens, apresentando-as com maior verosimilhança. Todavia, tal como na primeira adaptação, faltou Eça.

Este estudo procurou apresentar e analisar as duas narrativas fílmicas portuguesas que se propuseram cinematografar *O Primo Basílio*, dando ênfase à leitura que ambos os autores realizaram do universo feminino que estrutura o romance. Também evidenciei a preocupação em salientar as condições que cada um dos realizadores apresentou para a transposição da narrativa da linguagem literária para a linguagem fílmica, explorando alguns conceitos de *fidelidade*, no sentido de afastar as transposições fílmicas do conceito de adaptação literal de um texto, lembrando que a relação intertextual se constrói, impreterivelmente, entre diversos textos e contextos sociais, individuais e coletivos, num constante fluxo de significações, manifestações e atos de criação, invenção, recriação.

VI. Bibliografia

1. Obras de Eça de Queirós

QUEIRÓS, Eça de (1878). *O Primo Basílio*. Braga: Livraria Internacional.

(1981). “No Moinho”. *Contos*. Porto: Lello & Irmão.

(1980). *Páginas da vida íntima e literária*. Lisboa: Livros do Brasil.

(2010). *O Primo Basílio*. Porto: Porto Editora.

(1969). *Uma Campanha Alegre de “As Farpas”*. Vol. I. Porto: Lello & Irmão – Editores.

2. Estudos sobre Eça de Queirós

ALVES, Manuel dos Santos (1992). *Eça de Queirós: sob o signo de Mnemósine*. Braga: Universidade do Minho.

BERRINI, Beatriz (1982). *Portugal de Eça de Queiroz*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

CEIA, Carlos (2003). *Sexualidade e Literatura – Ensaio sobre Eça de Queirós, Cesário Verde, Almada Negreiros e Alexandre O’Neil*. Lisboa: Edições Colibri.

COSTA, Maria Velho (1999). *Madame : sobre textos de Eça de Queirós (Os Maias) e Machado de Assis (Dom Casmurro)*. Lisboa : Publicações Dom Quixote.

CUNHA, Maria do Rosário (2004). *A Inscrição do livro e da leitura na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Almedina.

(2007). *O Livro e a Leitura em Eça de Queirós*. Florianópolis: Escritório do Livro.

D’OLIVEIRA, Lopes (1967). *Eça de Queiroz, a sua vida e a sua obra*. Lisboa: Edições Excelsior.

LINS, Álvaro de Barros. (1939). *História Literária de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio.

LISBOA, Maria Manuel (2000). *Teu Amor Fez de Mim Um Lago Triste - Ensaio sobre "Os Maias"*. Porto: Campo das Letras.

(2008). *Uma Mãe Desconhecida: Amor e perdição em Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

MARTINS, António Coimbra (1967). "Eça e Eva". *Bulletin des Études Portugaises, nouvelle série*, XXVIII-XXIX, 287-325.

MATOS, A. Campos (1928). *Imagens do Portugal Queirosiano*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

MENDES, João (1945). *Eça de Queiroz - tipos, estilo, moralidade*. Lisboa: Pro Domo.

MELLO, Allyrio de (1945). *Eça de Queirós. O exilado da Realidade*. Porto: Livraria Tavares Martins, 63-69.

MONTEIRO, Agostinho dos Reis (1976). *Ideologia Pequeno-Burguesa de Eça de Queirós*. Porto: A.R.M.

MOOG, Vianna (1939). *Eça de Queiroz e o século XIX*. Porto Alegre: Livraria da Globo.

OLIVEIRA, Maria Teresa Martins de (2000). *A Mulher e o adultério nos romances "O Primo Basílio", de Eça de Queirós e "Effi Briest", de Theodor Fontane*. Coimbra: Livraria Minerva.

SANTANA, Francisco (1987). *Dicionário das Personagens de Eça de Queirós*. Lisboa: O Livro.

SACRAMENTO, Mário (1945). *Eça de Queirós. Uma Estética da Ironia*. Coimbra: Coimbra Editora Limitada.

SARAIVA, António José (2000). *As ideias de Eça de Queirós: ensaio*. Lisboa: Gradiva.

SEQUEIRA, Maria do Carmo Castelo Branco Vilaça de (2000). *A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós*. Tese de Doutoramento. Braga: Universidade do Minho.

SIMÕES, Maria João Albuquerque Figueiredo (2000). *Ideias Estéticas em Eça de Queirós*. Tese de Doutoramento. Coimbra: Universidade de Coimbra.

SIMÕES, João Gaspar (1978). *Eça de Queirós: a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia.

(1980). *Vida e Obra de Eça de Queirós*. Lisboa Livraria Bertrand

REIS, Carlos (1975). *Estatuto e perspetivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Almedina.

(1980). *Vida e Obra de Eça de Queirós*. Lisboa: Livraria Bertrand.

(1989). *A Construção da Narrativa Queirosiana*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

(2009). *Cartas Públicas*. Coleção: Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

(2000). *O Essencial sobre Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

(2009). *Eça de Queirós*. Lisboa: Edições 70.

3. Teoria da Literatura

MACHADO, Álvaro Manuel (1979). *A Geração de 70: uma literatura de exílio. O Século XIX em Portugal*. Lisboa Editorial Presença, 413-426.

(1988). *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70.

SEIXO, Maria Alzira (1986). *A Palavra do Romance. Ensaio de Genologia e Análise*. Lisboa: Livros Horizonte.

(1977). *Discursos do Texto*. Lisboa: Bertrand.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e (1988). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina [8ª edição].

(1990). *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta.

4. Cinema

ANTÓNIO, Lauro (1978). *Cinema e Censura em Portugal*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 25-27.

(2001). «A paixão pelo Cinema num olhar enquadrante», in *FORUM MEDIA*, n.º 4. Viseu: Instituto Superior Politécnico de Viseu.

ARNHEIM, Rudolf (1957). *A Arte do Cinema*. Lisboa: Edições 70.

AUMONT, Jacques e outros (1994). *A Estética do Filme*. São Paulo: Papyrus Editora.

BARROS, Júlia Leitão de (2009). *Fotobiografias Século XX - Amélia Rey Colaço*. Rio de Mouro: Círculo de Leitores.

BATISTA-BASTOS (1959). *O Cinema na polémica do tempo*. Lisboa: Gomes & Rodrigues.

(1965). *O Filme e o Realismo*. Lisboa: Arcádia.

BAZIN, André (1992). *O que é o Cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.

BALÁZS, Bela (1931). *Estética do Filme*. Rio de Janeiro: Edições Verbum.

BETTON, Gérard (1987). *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes.

BORGES, Jorge Luís e COZARINSKY, Edgardo (1983). *Do Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte.

BOYUM, Joy Gould (1985). *Double Exposure: Fiction into Film*. Nova Iorque: Universe Books.

Cine-Jornal (1935). "Entrevista com António Lopes Ribeiro". *Cine-Jornal*, Ano I, nº 18, 17 fevereiro.

COSTA, Alves (1978). *Breve História do Cinema Português (1896 – 1962)*. Biblioteca Breve, Série Artes Visuais. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, Secretaria de Estado de Investigação Científica.

COSTA, João Bénard da (1982). *Anos 40. Ciclo de Cinema Português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

COSTA, João Bénard da (1990). *Os Filmes da Minha Vida; Os meus filmes da vida*. Lisboa: Assírio & Alvim.

COSTA, João Bénard da (1991). *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

(1991). *O Cinema Português Nunca Existiu*. Lisboa: CTT.

(1993). "Os últimos ou os primeiros cem anos do cinema?", In *Senso: Revista de Estudos Fílmicos*, edição da Sala de Estudos Cinematográficos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, outubro de 1995.

(1996). *Beatriz Costa*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

(1998). "O Primo Basílio/1923". In *Textos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Pasta 59, 347-349.

COMPARATO, Doc (1998). *Da Criação ao Guião – A Arte de Escrever para Cinema e Televisão*. Lisboa: Editorial Pergaminho.

DUARTE, Fernando (1983). *João Tavares e o Primitivo Cinema Português*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

ECO, Umberto (1981). "Cinema e Literatura – A Estrutura do Enredo", in *A Definição de Arte*. Tradução de José Ferreira, col. "Arte e Comunicação". Lisboa: Edições 70, 189-195.

EISENSTEIN, Sergei (1968). *Film Essays*. London: Dobson.

FERREIRA, António J. (1986). *Fotografia Animada em Portugal (1894-1897)*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

FERREIRA, Carolin Overhoff, coord. (2007). *O Cinema português através dos seus filmes*. Lisboa: Campo das Letras.

FERRO, António (1950). *Teatro e Cinema*. Lisboa: Secretariado Nacional da Informação, 43 - 78.

GALLEGOS, María Silvia López (2005). "El control político de Salazar sobre la industria cinematográfica portuguesa", in *Cine cambia la Historia*. Madrid: Ediciones Rialp, 177 - 195.

GRILO, João Mário (1997). *A Ordem no Cinema*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

MARQUES, A. H. Oliveira (1975). *300 Anos do Cartaz em Portugal*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

MARKS, Martin Miller (1997). *Music and the silent film, Contexts & Case Studies, 1895 - 1924*. Nova Iorque: Oxford University Press.

MATOS-CRUZ, José de. Coord. (1982). *J. Leitão de Barros*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

(1996). *Manoel de Oliveira e a Montra das Tentações*. Lisboa: SPA/Dom Quixote, 57.

(1999). *O cais do olhar. O cinema português de longa-metragem e a ficção muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

MÉDICIS, Alexandre de (1933). "Na Filmagem do Primo Bazílio - Evocação do trabalho da actriz no filme de Georges Pallu "O Primo Bazílio"". In *Movimento* nº 5. Lisboa, 7-8.

METZ, Christian (1968). *A significação do Cinema*. São Paulo: Editora Perspetiva.

(1971). *Linguagem e Cinema*. São Paulo. Editora Perspetiva.

NOBRE, Roberto (1969). *Singularidades do Cinema Português*. Lisboa: Portugália Editora.

PALMER, R. Barton (2007). *Nineteenth Century American Fiction on Screen*. Nova Iorque: Cambridge University Press.

PARKINSON, David (1997). *History of Film*. London: Thames and Hudson.

PASSEK, Jean-Loup (org.) (1982). *Le Cinéma Portugais*. Paris: Centre Georges Pompidou.

PELAYO, Jorge (1998). *Bibliografia Portuguesa de Cinema*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

PINA, Luís de (1977). *Documentarismo Português*. Lisboa: Instituto Português do Cinema.

(1977). *A aventura do Cinema português*. Lisboa: Vega.

(1978). *Panorama do Cinema Português*. Lisboa, Terra Livre.

(1986). *História do Cinema Português*. Lisboa: Europa-América.

(1983). "Um Perfil ao Retardador", In António Lopes Ribeiro. *Catálogo do Ciclo Retrospectivo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2-4.

RÁDIO & TELLEVISÃO (1960). *Emília Duque Adapta para o teatro "O Primo Basílio"*. Lisboa.

RAMOS, Jorge Leitão (1989). *Dicionário do Cinema Português – 1962-1988*. Lisboa: Caminho.

RIBEIRO, Manuel Félix (1973). *Invicta Film – uma organização modelar*. Lisboa: Cinemateca Nacional.

(1983). *Filmes, figuras e factos da História do Cinema Português (1896 – 1949)*. Lisboa: Cinemateca Nacional.

ROSA, Pedro (2000). *O cartaz de propaganda do Estado Novo: 1930-1940*. Lisboa: [s.n.] 4 vol.: il. Tese mestrado em Teorias da Arte: Universidade Lisboa.

ROSAS, Fernando, JANEIRO, Helena Pinto, SILVA, Isabel Alarcão (1988). *Cartazes de Propaganda Política do Estado Novo (1933-1949)*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

SANTOS, António Videira dos (1976). *Paz dos Reis, Cineasta, Comerciante, Revolucionário*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

TORGAL, Luís Reis (2000). *O Cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa: Círculo de Leitores.

UBICINEMA. Cinema Português. Base de dados. [Consultado em 15/04/2011]. Disponível em <http://www.cinemaportugues.ubi.pt/bd>

5. Literatura e Cinema

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (1990). "Literatura e Cinema". *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 178-179.

ANDREW, Dudley (2000). *Adaptation. The Sources of Films. Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 28-37.

BELLO, Maria do Rosário Lupi (2005). *Narrativa literária e narrativa fílmica. O caso de Amor de Perdição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BLUESTONE, George (1957). *Novels into Film*. Berkeley: University of California Press.

BOYUM, Joy Gould (1985). *Double Exposure: Fiction into Film*. Nova Iorque: Universe Books.

BRANIGAN, Edward (1992). *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge.

CARDOSO, Abílio Hernandez (1995). «Narrativas: Da letra no filme à imagem no texto», in *Senso*. Coimbra: Sala de Estudos Cinematográficos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

GIMFERRER, Pere (2000). *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral.

GRILO, João Mário (1995-95). «O cinema não filma livros...», in *Discursos*, 11-12. Universidade Aberta.

GOTTARDI, Ana Maria (2008). *Machado, Eça e o Cinema*. São Paulo Arte e Ciência Editora.

HUTCHEON, Linda (2006). *A Theory of Adaptation*. Nova Iorque: Routledge.

JIMÉNES, Jesús Garcia (1996). *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Ediciones Cátedra.

LES, Juan A. Hernandez (2003). *Cinema e Literatura. A Metáfora Visual*. Lisboa: Campo das Letras.

NAREMORE, James (2000). *Film Adaptation*. New Jersey: Rutger University Press.

PALMA, Glória Maria (2004). *Literatura e Cinema: A Demanda do Santo Graal & Matrix, Euríco, o Presbítero & A Mascara de Zorro*. São Paulo: EDUSC - Editora da Universidade do Sagrado Coração.

RIBEIRO, António Lopes, DUQUE, Amélia e COSTA, Eduardo (1959). *O Primo Bazílio - Argumento segundo o romance homónimo de Eça de Queirós. Adaptação, guião literário e técnico*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

SANTURBANO, Andrea (2010). "A Divina Comédia ou do Olhar "Tragirônico" sobre a condição humana". In *Manuel de Oliveira: Uma Presença*. São Paulo: Editora Perspetiva, 201-216.

SKLOVSKY, Victor (1971). *Cine y lenguaje*. Barcelona: Anagrama.

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

STAM, Robert (2008). *A Companion to Literature and Film*. Oxford: Blackwell Publishing.

(2008). *A Literatura através do cinema-Realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

(2005). *Literature and Film*. Oxford: Blackwell Publishing.

SCHOLES, Robert (1991). *Protocolos de Leitura*. Lisboa: Edições, 70 - 23.

6. Estudos sobre a condição sociojurídica feminina

ALBUQUERQUE, Luiz da Silva Mouzinho de (1823). *Ideias sobre o Estabelecimento da Instrução Pública*. Paris: A. Bobée - Impressor da Sociedade Real Academica das Sciencias de Paris.

ALMEIDA, Virgínia de Castro (1913). *A Mulher*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.

BEASLEY, Chris (1999). *What is Feminism?* London: SAGE Publications.

CARVALHO, Amália Vaz de Carvalho (1880). *Mulheres e Craenças*. Porto, Joaquim Antunes Leitão & Irmão.

(1888). *Alguns Homens do Meu Tempo*. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão.

(1891). *Cartas a uma Noiva*. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 167.

(1920). *A Arte de Viver na Sociedade*. Lisboa: Livraria Editora, 50-55.

COSTA, Emília de Sousa (1916). *A Mulher no Lar - A arte de viver com economia*. Lisboa, Livraria Clássica Editora: 77-156.

CASTILHO, António Feliciano de (1849). *Felicidade pela Agricultura*. Ponta Delgada: Tipografia da Rua das Artes 68.

COSTA, António da (1868). *Necessidade de Um Ministério de Instrução Pública*. Lisboa: Imprensa Nacional.

(1870). *A instrução nacional / António da Costa*. Lisboa: Imprensa Nacional.

(1892). *A Mulher em Portugal*. Obra póstuma - Publicada em Benefício de uma Creança. Lisboa: Companhia Nacional Editora: 465-469.

ESTEVES, João (1998). *As Origens do Sufragismo Português. A Primeira Organização de Propaganda Sufragista Portuguesa, a Associação de Propaganda Feminista (1911-1918)*. Lisboa: Editorial Bizâncio.

GARRETT, Almeida (1829). *Da Educação*. Londres: Biblioteca Nacional de Lisboa.

GOMES, J.A. Marques (1888). *A Mulher na Antiguidade*. Lisboa: David Corazzi.

GUIMARÃES, Elina (1989). *Mulheres Portuguesas Ontem e Hoje*. Lisboa: Comissão da Condição Feminina.

JESUS, Maria Saraiva de (1998). *Alguns estereótipos sobre a mulher na segunda metade do século XIX*. Porto: Fundação Eng^o. António de Almeida.

LOPES, Ana Maria Costa (2005). *Imagens da Mulher na imprensa feminina de oitocentos*. Lisboa: Quimera.

MARTINS, Oliveira (1924). "O Reino da Mulher". In *Dispensos*. Artigos prefaciados e anotados por António Sérgio. Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, Tomo II, 154.

ORTIGÃO, Ramalho (1878). "A Educação das Mulheres - Meninas examinadas no liceu - suas mestras". in *As Farpas*, ed. cit. Vol. VIII: 124.

OSÓRIO, Ana de Castro (1911). *A mulher no casamento e no divórcio*. Lisboa: Guimarães & C.^a Editores.

PINTO, Ercília (1959). *A Evolução Social e Política da Mulher*. Coimbra: Universidade de Coimbra.

SERRÃO, Joel (1987). *Da Situação da Mulher Portuguesa no Século XIX*. Lisboa: Livros Horizonte.

SOUZA, Maria Reynolds de (2006). *A Concessão do Voto às Portuguesas - breve apontamento*. Coleção Fio de Ariana. Lisboa: Comissão para a Igualdade e para os Direitos da Mulher, 23-53.

VERNEY, Luís António de (1746). *Verdadeiro Método de Estudar*. Valença: Oficina de Antonio Balle.

7. Outras Obras

AMADO, Jorge (1977). *Gabriela, cravo e canela*. Lisboa: Publicações Europa América.

As Farpas. Crónica mensal da política, das letras e dos costumes. maio 1871 – junho 1883. 42 Fascículos editados por Ramalho Ortigão e (até 1872) por Eça de Queirós. Lisboa.

ASSIS, Machado de (2004). “Memorial de Aires”. In *Machado de Assis: Obra Completa*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar.

BHABHA, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

Código civil portuguez (1867). Anotado por José Dias Ferreira. Lisboa: Imprensa Nacional.

GARRONI, E. (1980). *Projeto de semiótica*. Lisboa: Edições 70.

LOURENÇO, Eduardo (1991). *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva.

(1992) *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

(1994). *O Canto do Signo*. Lisboa: Presença.

GENETTE, Gérard (1995). *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega.

HENRIQUES, Raquel Pereira (1990). *António Ferro – Estudo e Antologia*. Lisboa, Alfa.

YOUNG, Robert J. C. (1995). *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*. New York: Routledge.

SAID, Edward W. (2001) "Yeats and Descolonization", in *Nationalism, Colonialism and Literature*. Minneapolis and London: University Minnesota Press.

STOLER, Ann Laura (1995). *Race and The Education of Desire. Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of Things*. Durham e London: Duke University Press.

O Primo Basílio (1923)

Invicta Films

Texto Original: Eça de Queirós

Amélia Rey Colaço, Raul de Carvalho, António Duarte, Arthur Duarte, Robles Monteiro, António Pinheiro, Ângela Pinto. Realização, Georges Pallu

O Primo Basílio (1959)

Eurindia Films e Fundo do Cinema Nacional

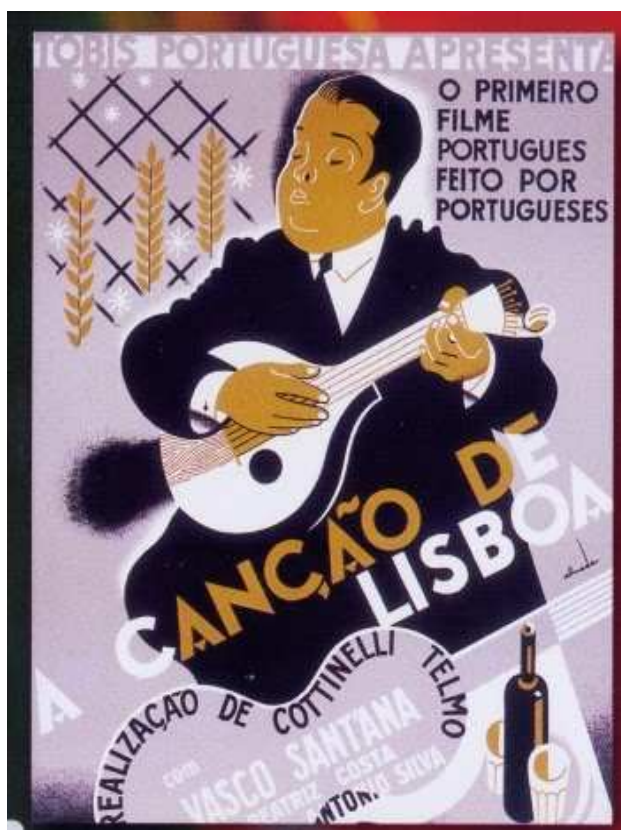
Texto Original: Eça de Queirós

Argumento Adaptado: Eduardo Costa, Emília Duque e António Lopes Ribeiro
António Vilar, Danik Patisson, Aura Abranches, Cecília Guimarães, Maria Domingas, Cármen Mendes, Elvira Velez, Luísa Durão, João Villaret, Francisco Ribeiro, Paiva Raposo, Fernando Gusmão, Costa Ferreira, Virgílio Macieira, Manuel Leren
Produção: Eduardo Costa, Realização, António Lopes Ribeiro

VII. ANEXOS



Cartaz do Filme *A Severa* (1931) - S/ autor. Versão editada em 1951. Coleção Cinemateca Portuguesa



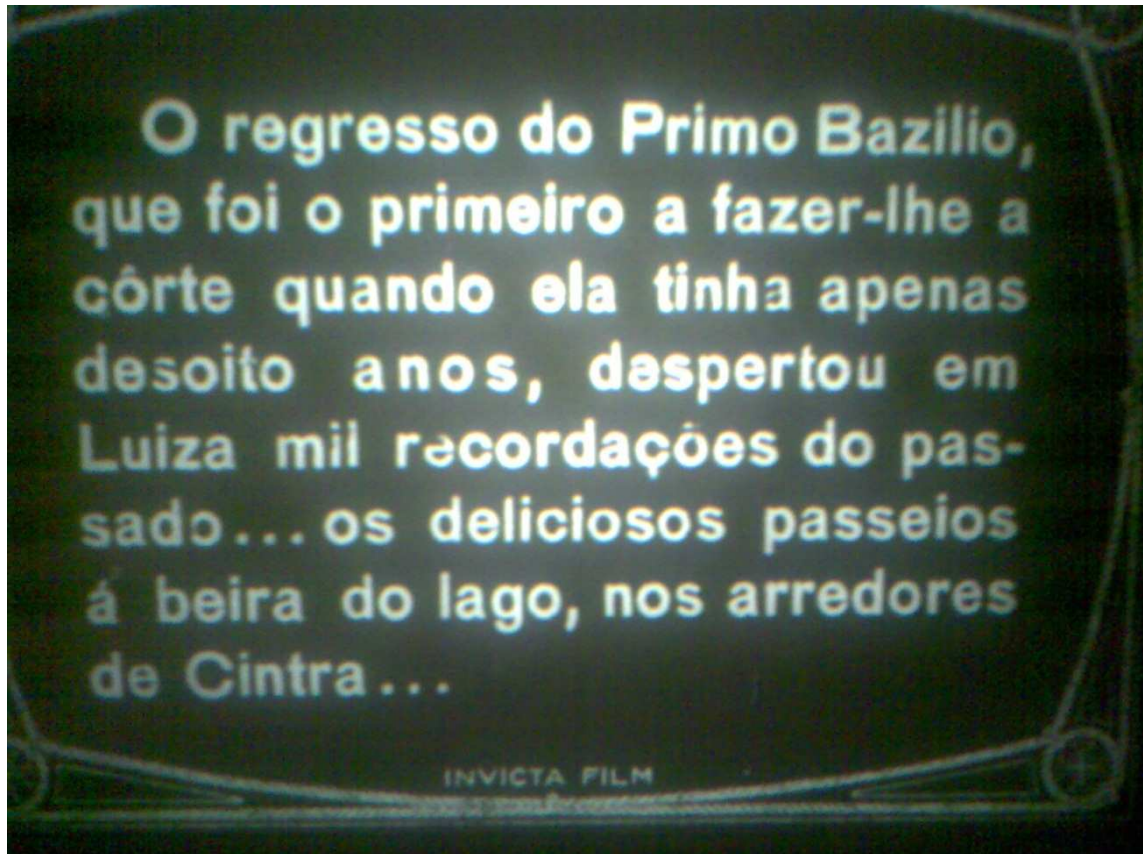
Cartazes do filme *A Canção de Lisboa* (1933) – Autoria de Almada Negreiros – Coleção da Cinemateca Portuguesa.



Cartaz do filme *O Pai Tirano* (1941)
 Autoria de Américo Leite Rosa
 Coleção da Cinemateca Portuguesa



Cartaz do filme *O Pátio das Cantigas*
 (1941) – Autoria de Américo Leite Rosa
 – Coleção da Cinemateca Portuguesa



Legenda extraída do filme *O Primo Basílio* (1923), de Georges Pallu