



Biblioteca Breve
SÉRIE LITERATURA

ROMANTISMO E REALISMO NA OBRA
DE JÚLIO DINIS

COMISSÃO CONSULTIVA

JACINTO DO PRADO COELHO

Prof. da Universidade de Lisboa

JOÃO DE FREITAS BRANCO

Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA

Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL

Escritor e Cientista

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO

ÁLVARO SALEMA

MARIA LÚCIA LEPECKI

Romantismo e realismo
na obra
de Júlio Dinis



PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

Título

Romantismo e realismo na obra de Júlio Dinis

Biblioteca Breve / Volume 39

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Secretaria de Estado da Cultura
Presidência do Conselho de Ministros

© *Instituto de Cultura Portuguesa*
Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

1.ª edição — 1979

Composto e impresso
nas Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand
Venda Nova - Amadora — Portugal

Setembro de 1979

ÍNDICE

	Pág.
NOTA PRÉVIA.....	7
DO ROMÂNTICO AO REALISTA.....	11
1 — Júlio Dinis: as persistências românticas ...	15
1.1 — A excepcionalidade das personagens	17
1.2 — O passado e a infância.....	30
1.3 — Do tema da perda à origem da família	35
AS OSCILAÇÕES DO NARRADOR.....	44
1— O significado das internizações.....	52
DA PROBLEMÁTICA ESPACIAL À PRODUÇÃO ANTROPONÓMICA	58
1 — Generalidades.....	58
2 — Distribuição dos espaços	61
2.1 — Oposição de espaços	65
2.1.1 — Os espaços físicos.....	70
BIBLIOGRAFIA	120

*Para a Geralda
em troca (pouca)
de uma amizade
da vida inteira.*

NOTA PRÉVIA

Integrado na *Biblioteca Breve* do Instituto de Cultura Portuguesa, este livro pretende realizar satisfatoriamente as características da colecção: apresentar de modo tão abrangente como eficaz os aspectos fundamentais do assunto sobre que se debruça.

Ora, o «assunto sobre que se debruça», sendo a obra de um ficcionista, é por força complexo, problemático, susceptível de ser considerado sob perspectivas muito variadas. Em consequência disto, tive de fazer, para elaborar o trabalho, uma série de opções. Escolhi, por exemplo, ocupar-me apenas dos textos dos romances, abandonando, por um lado, as novelas de *Serões da Província*, bem como o Teatro e a Poesia do Autor. Optei, ainda, por uma análise textual e deixei de lado qualquer preocupação historicizante: não localizo Júlio Dinis na sua época, nada digo sobre Romantismo e Realismo, a não ser o estritamente necessário para a argumentação. Espero que o leitor eventualmente interessado se dê ao trabalho de, querendo-o, ir informar-

se em Dicionários e Histórias da Literatura Portuguesa sobre tais questões.

Reduzindo o *corpus* da minha análise apenas aos romances, tive um intento: o de conseguir — ou, pelo menos, tentar — demorar-me em aspectos da escrita dinisiana que considero de interesse ou porque constituem o típico do romancista, ou porque podem minimamente avançar uma hipótese mais rica de compreensão para quem o lê. Trato, assim, pontos já conhecidos da obra analisada, não deixando de, sobretudo no último capítulo, considerar aspectos em geral menos observados. Faço-o, é óbvio, sempre de maneira rápida: não fosse reduzida a dimensão do livro.

Tomado como fulcro de interesse o conjunto dos romances, uma última escolha foi necessária. Perguntei-me se haveria de perspectivar a minha análise em termos formais, analisando a estrutura da obra, ou em termos de conteúdo. Optei pela última hipótese, e procurei fazer substancialmente uma descrição da problemática ideológica em Júlio Dinis. Desejei entender e fazer compreensível o que considero a mensagem fundamental da obra aqui estudada. Coloco, todavia, algumas considerações de natureza mais formal, sobretudo no segundo capítulo. A minha preocupação básica nunca deixou de ser, porém, a perscrutação ideológica dos textos, mesmo quando à primeira vista tal não seja evidente.

O meu texto vai, creio, em linguagem acessível e aberta. Nem tecnicismos, nem citações de teóricos, nem especulações de alto nível. Tento, apenas, *explicar* para uma maioria de leitores não especializados ou que só agora iniciam uma aproximação com a Literatura, o que creio ter interesse na escrita dinisiana. O meu texto quer,

apenas, despertar vontade de ler e, eventualmente, ajudar o enriquecimento do já lido. Não tem outras pretensões. Dar-se-á, assim, por satisfeito se, através dele, alguém puder *encontrar* melhor a ficção de Júlio Dinis. Mais não espero, porque mais não desejei.

Abreviaturas utilizadas:

As Pupilas do Senhor Reitor, PSR
A Morgadinha dos Canaviais, MC
Uma Família Inglesa, FI
Os Fidalgos da Casa Mourisca, FCM

Para as citações utilizo a edição das *Obras de Júlio Dinis*, (2 vol.) Porto, Lello Ed., s.d.

I / DO ROMÂNTICO AO REALISTA

Qualquer leitor de Júlio Dinis, mesmo se, destituído de desejo ou necessidade analítico-crítica, ler *em ingenuidade* a sua obra (procurando contactar, em estado de lúdica pureza, com um imaginário, estar atento à sequência e às peripécias do narrado, buscando saber quem são as personagens e o que lhes acontece — e assim actua, convenhamos, a maioria absoluta dos leitores), qualquer leitor, entrando, inocente, em contacto com o Autor de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, notará ser a sua escrita tributária de dois tipos de sensibilidade: a romântica e a realista.

Faço notar não serem tais sensibilidades tão opostas como pode fazer pensar certa compartimentação reducionista dos movimentos, escolas e tendências literárias. Com efeito, o que conhecemos como Realismo surge, queiramo-lo ou não, da própria raiz romântica, suficientemente vital — e contraditória nos centros de interesse pelos quais se dispersa — para constituir, seguramente, uma figuração proteica. Como o mítico Proteu, não se pode negar, o Romantismo trouxe sempre,

no corpo, a virtualidade da transmutação. É eminentemente metamórfica a dinâmica da criação estética romântica, não respondesse ela às fundas metamorfoses do momento histórico em que surgiu. Facilmente verificável, a energia auto-transformadora do Romantismo: pense-se em Garrett, por exemplo, cuja capacidade discursiva divide-se por formulações extroversas (quando trata, no plano da narrativa ou do drama, um assunto de natureza concreta e exterior — social) e introversas (e falo, obviamente, do lirismo onde se reduz o conteúdo do dito, substancialmente, ao espaço do *eu*).

A inteligência romântica sempre oscilou entre dois espaços complementares sobre os quais fazia incidir, de modo consciente e total, a atenção voluntária. Um dos espaços, sabemo-lo de antemão, até por no-lo dizerem compêndios e manuais, é o da interioridade, da intimidade, espaço criado pela movimentação da matéria do ser no encontro de si mesmo. Aqui frutifica o lirismo, florescem os grandes temas do amor e da morte, do isolamento e da nostalgia. Aqui se delineiam pela primeira vez, na História da nossa Modernidade racional, afectiva e psicológica — e de forma com a qual já plenamente podemos comunicar, entendendo-a, compreendendo-a e penetrando-a — os modos contemporâneos dos conflitos interiores e *pessoalizados* do Homem. Aqui começam a escrever-se os vectores da nossa angústia, do nosso desencanto e das nossas esperanças, dentro dos correlatos vectores da nossa auto-investigação. Assume-se o *eu* como um dos objectos privilegiados do processo de conhecimento que é todo discurso lírico, narrativo ou dramático, toda ficção literária. Descobre-se o *eu* enquanto espaço da

contradição, da luta dos contrários. Não menos será ele o espaço onde se manifestam as energias construtoras e vitais até porque, quando mais não fosse, é no interior do *eu* que as forças em luta e antagonismo se resolvem na harmonia de uma forma existencial.

Dê-se, pois, o seu a seu dono: o Romantismo tem, é facto, num dos seus pólos, o que já se ousou chamar “culto do eu”. Não se limita, contudo, a isto. E reduzi-lo a tal seria empobrecer, definitiva e catastroficamente, a dimensão da sua realidade integral.

Enquanto analisa, observa e diz a interioridade do ser, o romântico observa, analisa e diz também a sua exterioridade. Fâ-lo quando atenta no modo concreto das relações entre os homens, quando se volta para o entendimento e a explicação do social, lugar geométrico onde o individual se inscreve para adquirir e produzir a especificidade humana.

Voltados para a condição do homem como ser *com* e *para* o outro, os românticos fatalmente tinham de eleger o *corpus* social como segundo e complementar objecto do seu *exercício de conhecer/discurso sobre o conhecido*. Perspectivam o social em diacronia — e eis a narrativa de carácter histórico, procura e encontro de raízes, de causas remotas e razões profundas. Sabem também vê-lo em sincronia. Inauguram, é bem de ver, a par do Historicismo, o que se chamaria Sociologismo. E, se entre nós, Herculano se deixa cativar mais pela ficção pesquisadora e criadora do diacrónico, Camilo volta-se, sem dúvida (mesmo nos textos onde com maior força pesa a sensibilidade — e não raro a retórica — romântica) para o sociológico.

Atraída, em princípio, por dois planos do real (o interior e o exterior), a inteligência romântica do mundo, por eminentemente dialéctica, é complexa. Entretecem-na (e entretecem aos textos) fios de diferentes proveniências. Enriquece-se a análise das subjectividades (sejam elas o *eu* lírico, sujeito e objecto do discurso ou o *eu* da personagem de romance, vista ‘exteriormente’ pelo Narrador) pela consideração das relações inter-subjectivas e da objectividade social ‘exterior’. Conhece-se o indivíduo em si, no grupo e na sociedade em geral. O diálogo entre *eus* e *outros*, a troca sistemática de acções, a repercussão em cada um do que no todo se passa (e sobre isto é elucidativa a leitura de *Viagens na Minha Terra*) vai, lentamente, aprendendo a fazer-se. Já treinada e depurada, a vocação romântica para o entendimento da inteireza do homem — ser social e individual — transmuta-se, novo Proteu, no modo Realista de escrever a ficção.

Opostos em muitos aspectos, sem dúvida, Romantismo e Realismo encontram-se, contudo, no mesmo *desejo de conhecer* e na mesma noção da complexidade do *a conhecer-se*.

A convergência entre modo romântico e realista de conhecer/descrever/ficcionar a realidade demonstra-se, cristalinamente, por força da frequente presença, num mesmo Autor, de caracteres considerados como mais típicos de um ou de outro destes movimentos. Em Camilo, convivem sentimentalismo e o tema do amor impossível, por exemplo, com a perspicácia de observação e o extremo cuidado na reprodução de certos pormenores. Em Eça, e mesmo em textos indiscutivelmente realistas, emergem elementos localizáveis na área da produção estética ou ideológica

do Romantismo. Mesmo em Abel Botelha, cuja escrita se considera naturalista, a sensibilidade romântica surge cá e lá, e marca o clima dos textos.

As considerações acima, necessariamente rápidas e sintéticas, permitem-me, creio, avançar uma tese ou, pelo menos, uma hipótese: a presença de traços românticos na escrita realista, e *vice-versa*, é não apenas um facto mas um *facto natural*, pois Romantismo e Realismo surgem de um tronco comum, que entenderei aqui como uma única forma substancial de percepção da realidade. Podem variar, em maior ou menor grau, as *expressões* do percebido. O processo mental é, contudo, muito semelhante nos dois momentos — do que decorre, naturalmente, a analogia de processos e formas de expressão. Elementos de um e outro modo de sentir, entender e dizer ocorrem, claramente, na ficção de Júlio Dinis.

1— JÚLIO DINIS: AS PERSISTÊNCIAS ROMÂNTICAS

No Autor que agora me ocupa, parece inegável a imbricação de caracteres românticos e realistas. Na fusão dos dois modos de ver, entender, sentir e escrever o mundo explica-se muito do seu *clima* narrativo e da especificidade do seu imaginário.

Não creio possível distinguir entre traços românticos *mais* ou *menos* importantes no Autor de *A Morgadinha dos Canaviais*: todos os elementos românticos nele presentes parecem igualmente necessários à expressão de um tipo de imaginário e à

consubstanciação de preocupações éticas e ideológicas. Do mesmo modo, parecem necessários à consecução das finalidades propostas os elementos de natureza mais próxima da escrita realista.

Muito embora creia ser uma evidência o que acabo de dizer — a necessidade da fusão romântico-realista em Júlio Dinis — não é menos verdade assumirem importância, no seu romance, determinadas componentes românticas cuja presença, se não é necessariamente mais produtora de sentido que quaisquer outras, parece ser, pelo menos, mais detectável — talvez por constituírem traços mais convencionalmente entendidos como de cariz romântico. Refiro-me a determinadas constantes narrativas, tais como a excepcionalidade das personagens (condição da idealização tão conseguida nas figuras de Jenny ou de Berta), o passado como construtor dos modos de ser (veja-se D. Luís), uma certa mitificação da infância (na relação amorosa Margarida/Daniel). Quero ainda aludir à oposição, tão frontal quanto susceptível de solução, entre *bons* e *maus*. (Aqui é preciso lembrar que os *maus* nunca o são totalmente em Júlio Dinis. O facto, de resto, está na origem das soluções felizes para os conflitos. A isto voltarei depois.) Elemento romântico é ainda o tema da *perda*, tónica da *biografia interior* de não poucas personagens e, no plano da estrutura formal da narrativa, romântica será, talvez, a presença de um Narrador que, colocado fundamentalmente em posição exterior ao narrado, em omnisciência, com frequência desconcertante se interniza, assumindo-se como *eu* que interfere, explica, dialoga com o leitor, conduzindo-o na compreensão do contado e na sua correlação, muitas vezes, com a realidade objectiva do

referente histórico a que se reporta. Creio ser a internização do Narrador onisciente o meio pelo qual mais claramente se ligam, em Júlio Dinis, sensibilidades romântica e realista. A este assunto dedico o segundo capítulo deste livro.

1.1 — *A EXCEPCIONALIDADE DAS PERSONAGENS*

Desde *As Pupilas do Senhor Reitor* até *Os Fidalgos da Casa Mourisca* as personagens dinisianas transportam, por sistema, em si mesmas, os sinais do *diferente*, do *excepcional*, do exemplar. Isto é verdadeiro tanto para as figuras principais como para as secundárias de qualquer das narrativas. Excepcionais, no geral, pela bondade de coração e rectidão de carácter, pelas acções empreendidas sempre com recta intenção, as personagens de Júlio Dinis podem também actualizar certas formas do mal e da maldade, actualização que serve, é óbvio, à verosímil criação de conflitos. Não raro, certos princípios do mal habitam personagens de substância positiva: é o caso de D. Luís, em *FCM* ou de Henrique, em *MC*. Contudo, mesmo parcialmente marcadas por princípios negativos, D. Luís, Henrique (e com eles Carlos [*FI*] ou Daniel [*PSR*]) apresentam facetas positivas mais ou menos desenvolvidas, mais ou menos embrionárias, que lhes permitirão transitar, na altura necessária, para o espaço moral semantizado pelo valor do bem. A ‘conversão’ dos ‘maus’ torna-se, assim, uma constante: por este processo passa até o insensível e interesseiro Morgado das Perdizes, quando

se deixa sensibilizar, mesmo no final da narrativa, pela fala do ervanário por ocasião do acto eleitoral (MC).

A possibilidade de trânsito de pessoas do espaço do mal para o do bem e a impossibilidade do trânsito inverso instituem os valores da bondade, da solidariedade e da amizade como dominantes nas narrativas. Por seu turno, tais valores relacionam-se, é bem de ver, com a proposição ideológica básica da ficção dinisiana: a solução positiva e optimista dos conflitos por força da *essência de bondade* presente em todos os seres humanos. Buscando a esta, chamemo-lhe assim, *finalidade ideológica*, os vários Narradores, apontando traços negativos em determinadas personagens não deixam de informar ao leitor (e fazem-no reiterada e insistentemente) que às ‘maldades’ inegáveis correspondem, sempre, e predominantemente, um estado e uma essência fundamentais de bondade. Veiculando tal tipo de informações, os Narradores dizem repetidas vezes ao leitor que a solução final das oposições dramáticas é possível, sendo, mais que isto, *possível de modo a atingir o bem de todos*.

O valor moral do *bem* domina, pois, a obra de Júlio Dinis. E por *bem* deve entender-se a compassividade do coração, a quase heróica dedicação à felicidade alheia (veja-se Jenny em relação ao pai e ao irmão, ou Cecília em relação a Manuel Quintino, [FI]), a capacidade de renúncia a um objecto (pessoa) que, naturalmente, se poderá recuperar nos finais felizes. Margarida (PSR) renuncia a Daniel, reencontrando-o e recuperando-o no final do texto: a cena introduz o valor do *prémio ao sacrifício* e prefigura aquelas onde Augusto recuperará a

Morgadinha e Jorge e Berta mutuamente se possuirão pelo casamento.

Se a grande maioria das personagens de Júlio Dinis se semantiza pelo valor do bem, a pouquíssimas delas é de considerar-se como semantizadas em mal. O caso talvez ocorra apenas com os Fidalgos do Cruzeiro (*FCM*), possuidores de mais que anódina e improdutiva perversidade.

Da predominância absoluta dos valores morais positivos resulta poder ler-se como pertencentes ao espaço do bem mesmo duas personagens profundamente opostas no plano ideológico: tão bom será o coração de D. Luís, o fidalgo miguelista, como o da Baronesa de Babelos, a sua liberalíssima e ligeiramente oportunista sobrinha. Bom é Jorge, que conhece o valor do trabalho e trabalhando regenera a casa ancestral, como bom é Maurício, muito embora fútil e irresponsável. A uns e outros dá-se o prémio da felicidade conseguida, mas não antes de os ‘maus’ (de forma não raro relativamente arbitrária e rápida no que concerne à vivência interior susceptível de provocar ao *longo do tempo* uma mutação moral) se terem de todo ou em parte convertido aos valores contrários.

Construindo os conflitos à volta da oposição *bem/mal*, construindo o entrecho de modo a fazer dominar a qualidade moral positiva, o romance de Júlio Dinis necessita de personagens excepcionais por dois motivos. Em primeiro lugar, para nelas — figuras exemplares — escrever a mensagem de optimismo quase conatural desta escrita. Em segundo (para o primeiro convergente) porque à actuação das figuras excepcionais se deve a conversão final dos que se semantizaram na área do mal. Um mal, convenha-se, muito relativo e não

raro sentido pelo leitor como arbitrário e, mesmo, postiço.

De excepcional craveira moral, de bondade fora do vulgar tanto podem ser, no romance dinisiano, as personagens masculinas como as femininas. O carácter de excepção pode estar em qualquer idade, em qualquer classe social, em qualquer espaço geográfico. É exemplar Cristina, como o é sua velha mãe; é excepcional Manuel Quintino, o contabilista, como o é Mr. Whitestone, o grande comerciante. De extrema bondade é Jenny, a cidadina, ou Margarida, a rural. Uma ficção da bondade e da esperança, sem dúvida, a de Júlio Dinis. Nela, ingénuas lutas escatológicas se delineiam, nos fechos dos romances, entre forças opostas (veja-se a cena entre Tomé e D. Luís, quase no final de *FCM*, ou a que se passa entre Mr. Whitestone e Manuel Quintino no término de *Uma Família Inglesa*). Do confronto final, sai vitorioso o bem. Não apenas porque são premiadas as virtudes mas porque a partir desta altura, as forças e a *simples existência* do mal foram de todo eliminadas.

Sempre excepcionais, as personagens de Júlio Dinis em assumir este estatuto por força de superiores qualidades morais, psicológicas ou intelectuais. Não raro, mais de uma destas qualidades, ou todas elas, convivem numa única 'personalidade'. Nas figuras femininas, as qualidades físicas (beleza, formosura, encanto) têm também importância no criar excepcionalidade.

A beleza física de alguma forma *exemplar* pela pureza e harmonia de traços, elegância de figura ou pelo difuso encanto a que hoje se chama *charme*, caracteriza toda a galeria das jovens mulheres de Júlio Dinis, desde *As Pupilas do Senhor Reitor* até *Os Fidalgos da*

Casa Mourisca. Esta beleza não é, contudo, decisiva para a criação da excepcionalidade — nem o poderia ser, num discurso de desejo moralizador e preocupação pedagógica da natureza do que me ocupa. Tal não impede serem, todavia, a formosura de fisionomias e de corpos, a harmonia de gestos e atitudes em Clara e Margarida, Cecília e Jenny, Madalena e Cristina, Berta e a Baronesa, os *complementos* lógicos e naturais da formosura, da harmonia e do encanto dos respectivos caracteres. Dentro de vector acentuadamente romântico, Júlio Dinis faz corresponder beleza moral e beleza física. A segunda é tanto *senal* quanto *reflexo* da primeira. Complementares e mutuamente referentes se fazem, desta forma, os corpos físico e moral de cada figura feminina.

Muito embora o aspecto físico coadjuve a criação da excepcionalidade, é no foro interior, no mundo moral, psicológico, afectivo e intelectual da personagem que se alicerçam, realmente, os modos da *excepção* e da *diferença*.

Qualidades morais excepcionais caracterizam personagens por vezes contraditórias. É o caso do Conselheiro (*MC*), dilacerado (tanto quanto é possível alguém *dilacerar-se* na ficção dinisiana) entre o político dedicado aos outros e o político interessado em si mesmo e nos assuntos da sua família. Ele é capaz de destruir a pequena propriedade do seu velho amigo, o ervanário, mas fá-lo para preservar a herança do filho, o que, dentro do pensamento da época sobre a transmissão de bens, até se explica. Em D. Luís (*FCM*), convivem o miguelista convicto, o fidalgo orgulhoso e cheio de prosápia, com o pai amoroso e o homem justo que tem em casa, como empregado, o

antigo soldado do Mindelo. A excepcionalidade de qualidades morais permite a D. Luís fazer tábua rasa do orgulho ancestral para pedir «por favor» (é textual) a Tomé da Póvoa a mão de Berta para Jorge. Analogamente, a bondade e rectidão de carácter do Conselheiro lhe fazem aceitar (não sem certa luta) o desigual casamento da Morgadinha com Augusto.

No plano das qualidades psicológicas e afectivas, a excepcionalidade também constitui tónica. Dotados de psicologia *exemplar* e admirável são tantos homens (veja-se, em *FCM*, como Jorge e Clemente reagem, de perspectivas opostas mas sempre em *capacidade de compreensão integral* do outro, aos problemas postos a ambos ao longo dos respectivos conflitos amorosos com Berta) como mulheres. Nestas, a *diferença* da estrutura psicológica e afectiva permite a criação de um tipo *ideal*, síntese das figuras da mãe, da irmã e da esposa. Mãe e irmã são sempre, na ficção de Júlio Dinis, e muito dentro dos vectores românticos, as matérias-primas de que se fabricarão as criaturas susceptíveis de exercer as complexas funções de esposa.

[Talvez venha a propósito assinalar que a idealização em mãe/filha/irmã/esposa é o elemento básico da *deserotização* da mulher no romance dinisiano. Antes de ser *pessoa*, a mulher é aqui uma função social, de largas componentes morais e moralizantes. Comprovam-no, entre outras, cenas como aquela onde Henrique de Souselas vê pela primeira vez a Morgadinha, no exercício da virtude cristã de “socorrer os aflitos” — e o

socorro é, no caso, ler aos aldeões analfabetos as cartas acabadas de receber.

Em *FCM*, no início do seu amor por Berta, Jorge vê-a à porta do quarto dos irmãos pequeninos. É uma figura de *mãe* que ali está e o “cabelo meio despenteado e solto” (p. 981), que em *Eça* seguramente indicaria erotismo ou mera sexualidade, mais não é, em Berta, que o sinal do trabalho materno exercido, naquele momento, em relação aos irmãos.

Em *As Pupilas do Senhor Reitor*, Margarida também é uma função social. Desde pequena trabalhou, pelo trabalho “merecendo” viver na casa da madrasta. Mais tarde, substitui para Clara a mãe desaparecida além de em dimensão social mais ampla garantir, na cena dramática do encontro no quintal, o bom nome da irmã. Para além disto, ela é, ainda, uma função moral: figura, ao lado do velho Reitor, as virtudes cristãs da Prudência, da Fortaleza, da Esperança e da Humildade.

Enquanto funções morais e sociais, em romance de doutrinação também moral e social, as mulheres excepcionais em Júlio Dinis são fontes irradiadoras das energias susceptíveis de harmonizar o cosmos, de solucionar, em bem, os conflitos.

Não admira, pois, que seja Jenny (*FI*) a ‘promover’ o casamento de Carlos e Cecília; que seja a Baronesa (*FCM*) quem, por vias travessas, conduz Berta para ao pé de D. Luís, assim tornando possível o casamento entre a

filha de Tomé e Jorge. Dentro da mesma ordem de ideias (e digo ordem de *ideias* porque a mulher-função social é um dos núcleos ideológicos mais evidentes em Júlio Dinis), a Morgadinha aproxima Cristina de Henrique e é ainda a jovem proprietária da quinta dos Canaviais quem, estendendo o poder do seu braço para além do espaço familiar, ocultamente ajuda à formação intelectual de Augusto, assim reduzindo uma distância social que, a não sofrer modificações, a impediria de casar-se com o seu protegido.

A visualização da mulher como função social parece-me básica para a compreensão da estrutura e do conteúdo ideológico do romance de Júlio Dinis. A reduzida dimensão deste trabalho não me permite tratar o assunto do modo como gostaria. Retorno, entretanto, a ele, um pouco adiante, no capítulo III, ao falar de problemática da produção antroponómica. De qualquer modo, remeto o leitor para um texto que poderá ajudar muitíssimo a compreensão do estatuto da mulher na ficção de Júlio Dinis. Trata-se de *Destinos Pessoais e Estrutura de Classe*, de Daniel Bertaux (Lisboa, Moraes, 1978)].

Uma psicologia-afectividade feminina excepcional pode, no romance dinisiano, revelar-se em traços aparentemente contraditórios. Algumas vezes, a contradição reside de facto no *interior* da personagem. Outras vezes, toma forma a partir de quando nos

apercebemos de que duas personagens de caracteres ou manifestações psíquico-afectivas contraditórias são complementares na sua proposta de significação, quer dizer, funcionam textualmente como uma só pessoa, por constituírem uma só unidade de sentido. Tal tipo de complementaridade interpessoal ocorre em Ana do Vedor e seu filho Clemente, aparecendo, sempre e fatalmente, ainda, em todos os pares pela narrativa conduzidos ao matrimónio. Complementares porque opostos, unificados porque casados ou noivos são Berta e Jorge, Margarida e Daniel, Clara e Pedro, Cristina e Henrique, Madalena e Augusto, Cecília e Carlos. Unidos, suas qualidades se complementam e, potencialmente transformados em pais e mães de família, entende o leitor que exercerão, a meias, uma mesma função social.

No plano da individualidade de cada personagem ocorrem, também, fenómenos de contradição interna. Em Clara (*PSR*) a sanidade de espírito revelada na constante alegria, a plena capacidade de amar (ao noivo, à irmã, ao velho doente), o apego ao trabalho, coexistem com princípios de irreflexão e de irresponsabilidade. Os dois conjuntos (um positivo, outro negativo) de traços psicológicos e afectivos criam, pelo próprio facto de serem antagónicos, uma personalidade *diferente*, porque fora dos parâmetros normalmente aceites como de maturidade. De *diferente*, Clara transita para excepcional à medida que nela se vão constituindo, como dominantes, os traços de carácter típicos da área do bem.

Fenómeno análogo ocorre com Cecília (*FI*) e com a Baronesa de Bachelos (*FCM*). Nesta, um acentuado espírito iconoclasta aliado a desenvolvido senso de

humor claramente desrespeitador das convenções e, mais, uma relativamente desenvolvida veia oportunista — aspectos de temperamento e carácter vistos como subversivos pelo conservador D. Luís — são modos de ser e de estar claramente antagónicos da bondade de alma e do aguçado sentido prático. Em Cecília, a irresponsabilidade e ligeireza reveladas na ida ao baile de carnaval compensam-se pelo carinho com o pai, pela dedicação à amiga e pela capacidade de autocrítica.

Por força da dinâmica provocada pelas próprias contradições internas, Clara, Cecília e a Baronesa se afirmam como personalidades diante do leitor. Contraditórias embora, a sua excepcionalidade na linha do bem é incontestável. Para que de tal não duvidemos, os Narradores, frequentemente, lembram as qualidades positivas de qualquer delas.

Um outro tipo de psicologia/afectividade excepcional, este não-contraditório, aparece também, e creio que com mais frequência, em personagens femininas. Recorde-se, por exemplo, a precoce maturidade de Jenny (*FI*), de Ermelinda (*MC*) e de Margarida (*PSR*). Ou, então, a sensibilidade refinada que, oculta em palavras rudes, tem a Ana do Vedor (*FCM*). Finalmente, na área das personagens femininas, a excepcionalidade pode abranger também os dotes intelectuais. O caso ocorre com Berta, Margarida e Madalena.

Qualidades morais, psicológico-afectivas e intelectuais fora da norma corrente permitem serem as mulheres, na ficção de Júlio Dinis, *eficazes produtoras do bem* e *agressivamente actuantes* (neste sentido são, diria, *masculinas*) na solução dos antagonismos e na construção dos finais harmonizadores.

Tal como as mulheres, também os homens — quase todos — possuem caracteres de excepção, susceptíveis de os tornar *exemplos*. Pleno de qualidades morais é Tomé ou Jorge (*FCM*), Manuel Quintino ou Mr. Whitestone (*FI*), José das Dornas, Pedro, o Prior ou João Semana (*PSR*). Contrariamente, e obedecendo à necessidade de conflitualidade inerente à forma romanesca, imaturidade, infantilidade, irresponsabilidade definem, até certa altura (mas sempre em contraponto com uma substância *boa*) os modos de ser de Daniel (*PSR*), Maurício (*FCM*), Carlos (*FI*) e Henrique de Souselas (*MC*).

Frequentemente, as personagens excepcionais masculinas, mesmo muito jovens, são figuras paternas, *reflexos e complementações das muitas figuras maternas*. Isto acontece, já, com Pedro, em *As Pupilas do Senhor Reitor*, repete-se em Augusto, o mestre-escola, em certa medida pai intelectual e moral de Ângelo (*MC*), retorna, com absoluta nitidez em Jorge, o rapaz sisudo, compenetrado, para quem as raparigas não ousavam olhar...

Uma única e muito significativa vez, a personagem masculina patenteia a sua diferença e exemplaridade por antagonismo frontal (atitude crítica e lúcida e marcada) em relação à classe a que pertence e aos seus valores tradicionais. Falo de Jorge, ao assumir, em plena consciência, e contra a vontade do pai, os valores burgueses do trabalho e da produção de riqueza. Com frequência relativamente baixa, mas sempre necessária à criação de uma completa galeria de tipos, a personagem masculina pode caracterizar-se por humildade profunda: e temos Augusto e o ervanário, em *A Morgadinha dos Canaviais*.

Ponderadas as finalidades a que servem as qualidades de excepção tão sistematicamente presentes na área masculina e feminina das pessoas dramáticas do romance dinisiano, é de considerá-las como o modo mais pedagógico, por mais apreensível pelo leitor, pelo qual o Autor exterior escreve o conteúdo ideológico dos textos. Todos os romances de Júlio Dinis contam e propõem a construção de um mundo renovado: suficientemente *novo* para aceitar realidades diferentes, suficientemente *conservador* para manter traços — e não despidendos — do que já existia. A ideia de “revolução”, mais de uma vez aludida em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, corresponde, de facto, e com a mais cristalina clareza, ao conceito de *regeneração*. De onde decorre a necessidade de personagens excepcionais *nas duas classes* sociais cujo *encontro vivificador de todo o corpo social* os romances retratam e “receitam”. Só os seres excepcionais serão capazes de realizar o *desideratum* ideológico dos textos, um tipo especial de livre circulação de pessoas mutuamente complementares, entre a decadente fidalguia rural e a ascendente burguesia terratenente.

A conciliação de valores de classes diversas, entendida nitidamente como revolucionária por Maurício e pelo capelão em *Os Fidalgos da Casa Mourisca* — regeneração desejada e conseguida em todos os textos — põe uma componente utópica e idealista na obra do Autor, típica de certo pensamento progressista burguês da época. Por outro lado, a conciliação dos opostos socioeconómicos parece ter outra consequência, a nível da caracterização das personagens. Penso no fenómeno a que já rapidamente aludi: a presença de atributos típicos da masculinidade

em todas as mulheres excepcionais do romance dinisiano. Tanto homens como mulheres excepcionais, nesta obra, manifestam certas *capacidades* redutíveis, nos seus significados mais fundos, aos valores da *coragem* e da *agressão*. Agressiva e corajosa é Jenny, quando toma nas próprias mãos a harmonização permanente dos antagonismos entre o pai e o irmão e quando conduz os acontecimentos de modo a conseguir a realização do casamento de Carlos com Cecília. Coragem e agressividade tem Margarida, quando assume junto de Clara uma atitude protectora e condutora, muito semelhante à que seria exercida pelas complementares figuras de um pai e uma mãe, pela convergência sistemática da autoridade e da ternura. Em *A Morgadinha dos Canaviais*, Madalena tem os mesmos atributos: sabe terçar as armas da ironia com Henrique, sabe levar a bom fim, por força de actuação consciente, o amor de Cristina pelo jovem «primo». Corajosas e agressivas são ainda, cada uma a seu modo, Berta e a Baronesa, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*.

Não terão traços masculinos *todas* as personagens femininas do romance dinisiano. Parecem, todavia, tê-los sempre as que, colocadas no fulcro da acção dramática, no centro dos conflitos amorosos ou no núcleo de onde dimanará a harmonização final, escrevem, pelos casamentos interclasses (de que são protagonistas ou organizadoras) a mensagem da regeneração.

À primeira vista parecendo que não (pois se centra na problemática amorosa quase sempre vista na perspectiva da mulher), o romance de Júlio Dinis organiza-se fundamentalmente dentro de valores masculinos. Facto talvez susceptível de explicação, no

plano das relações entre conteúdo ideológico dos textos e caracterização das personagens, pela necessidade mais que evidente de exercer pedagogia sobre o valor do trabalho produtor e reprodutor de riquezas. Produção e reprodução de riquezas eram, no século passado como no nosso, tarefas atribuídas prioritariamente, pela organização social e familiar, aos homens, não às mulheres. A estas competia, em contrapartida, fornecer àqueles as condições domésticas propícias tanto à produção quanto à reprodução dos bens. A complementaridade de funções de homens e mulheres terá condicionado, nestas, a aquisição de certas características psicológicas convencionalmente tidas como masculinas.

1.2 — O PASSADO E A INFÂNCIA

No tema do passado e na sua variante, o tema da infância, encontra-se outro elemento de sabor romântico em Júlio Dinis.

Em muitos romances, é o passado o construtor básico do modo de ser individual e social das personagens. Tomé (*FCM*) mantém, para com D. Luís, um respeito e uma consideração — uma paciência, apetece dizer — só explicáveis pelo facto de ter sido seu empregado. Regressada da cidade, já uma ‘senhora’ no comportamento, na educação e na cultura adquiridas, Berta retoma a sua *natureza* de rapariga do campo (reassume o modelo apreendido no passado, na infância) quando se decide a ajudar a mãe nos cuidados com os irmãos. Em outro plano e em outro texto, a actuação benéfica de Jenny (*FI*), busca orientação no

tempo remoto e perdido, representado no *retrato* (presentificação de uma ausência) da mãe morta. Por causa de uma relação criada na infância, Margarida faz-se, perante Clara, guia e protectora. Do passado traz o hortelão de *Os Fidalgos da Casa Mourisca* uma profunda convicção liberal e revolucionária, do passado — pela lembrança da mulher já falecida — traz D. Luís a inesperada benevolência com que acolhe, ele, miguelista, ao velho lutador pelas ideias liberais. Ainda no passado, na figura da filha perdida, D. Luís encontra um primeiro ponto de contacto profundo com Berta, “reflexo” e refiguração da fidalguinha.

Poucos laços com o tempo remoto (rompem-se) em Júlio Dinis. Quando tal ocorre — por exemplo, o aburguesamento de Jorge por virtude da adesão ao valor burguês do trabalho — é fatal existir uma recuperação ou justificação do *novo* para se fazer permanecer, revitalizado, o *modelo antigo*. E Jorge *recupera e justifica*, trabalhando, a nobreza — o direito de ocupar um lugar na sociedade — que por pouco a família, empenhada e decadente, perderia.

Da construção quase mítica do passado — e digo *mítica* porque o tempo remoto tem, em Júlio Dinis, valor de exemplaridade susceptível de ser retomada e reproduzida em qualquer instante da vida das personagens — decorre a construção, também mítica, da infância.

Com efeito, a infância não apenas é lembrada, não só condiciona determinadas maneiras de sentir e dadas relações interpessoais (vejam-se as origens infantis dos amores de Margarida/Daniel e de Madalena/Augusto), como, para algumas figuras tanto masculinas quanto femininas, a infância é uma *permanência*. São acriançados

Clara e Cristina, acriançado é Maurício, de «criancinças» classifica D. Luís algumas atitudes da Baronesa e, em Tomé da Póvoa, a ‘vingança’ contra o fidalgo apresenta certos traços de infantilidade. É ver o critério com que o dono da Herdade começa a sua intervenção directa na recuperação da Casa Mourisca pela limpeza dos jardins... Deste modo, embora a presença de personagens em idade infantil seja reduzida no romance dinisiano (elas até podem existir, mas não actuam), a infância assoma com frequência nas manifestações psicológicas dos adultos, não raro de forma surpreendente: não se pode deixar de considerar esta componente nas sucessivas *birras* de D. Luís com o padre procurador.

Colocando uma das tónicas da caracterização de personagens na permanência de certas qualidades infantis (por esta via significando e reiterando, parece, uma ideia de pureza substancial), Júlio Dinis não deixa, por outro lado, de se referir a outros segmentos míticos da idade humana: a adolescência e a velhice. Muitas vezes personagens que revelam, no desempenho do papel *regenerador* a elas atribuído pelos romances, uma maturidade indubitável, são chamadas “adolescentes” pelos Narradores (Jorge, Augusto). A adolescência, em tais casos, não condiciona, sequer em dimensão mínima, as manifestações da psicologia e do carácter. A pouca idade de Jorge não o impede de ser o esteio da Casa Mourisca e a fonte da sua reabilitação, tal como em Augusto não obsta à siseudez de carácter e ao extremo *savoir faire* em ocasiões críticas.

A ‘mitificação’ da adolescência, o entender a idade anterior à juventude como tempo da sabedoria, da maturidade e da actuação eficaz parecem atender a mais

de uma finalidade. Refiro, entretanto, apenas uma: ela faz *confrontarem-se* adolescência e senectude esta presente nas variadas personagens-pais — Tomé e D. Luís, por exemplo — cuja qualificação em velhos não raro pode raiar o inverosímil. De facto, a energia e capacidade de trabalho de Tomé, o ter filhos muito pequenos, não nos permitem facilmente aceitar como natural o epíteto de *velho* com que o Narrador o qualifica. Parece que os textos de Júlio Dinis *envelhecem* sempre, de forma mais ou menos arbitrária, a todos os pais: D. Luís, Manuel Quintino, José das Dornas, entre outros. Digo «de forma arbitrária» por não ser de esperar-se que pais de filhos tão jovens fossem já tão idosos. Isto, se atendermos aos dados, pelos próprios romances fornecidos, sobre a idade núbil: não poucos adolescentes ou muito jovens casam-se, no romance dinisiano. Carlos Whitestone, Augusto, Maurício e Jorge. Isto sugere uma muito precoce idade da paternidade, o que, de resto, é norma na época. Se o que digo é verdade, ou pelo menos uma hipótese lógica, a idealização dos *pais* em *velhos* poderá revelar desejo ou necessidade de significação por *contrastes*.

Dizer por contrastes é, sabemo-lo, um traço romântico, por Júlio Dinis retomado de variadas formas: contrastam espaços socioeconómicos, contrastam temperamentos e caracteres, contrastam modos de ver e entender a vida.

Que sentido se pode procurar no antagonismo frontal e reiterado das idades juvenil e senil na narrativa dinisiana constitui, creio, um problema interessante. A oposição juvenil-senectude cria área potencial ou real de conflitos susceptíveis de esclarecer o leitor sobre a verdade interior das personagens,

aquilo que elas são e os motivos pelos quais agem. Lembro, a propósito, os conflitos reais entre Mr. Whitestone e o filho, o conflito potencial entre Manuel Quintino e a filha, quando desconfia da verticalidade das acções e intenções dela.

Para além disto, a oposição frontal juventude/velhice em Júlio Dinis parece servir à criação do tema da esperança. Todos os romances dinisianos são virados para o futuro, para a construção do mundo novo. Não importa, para o ponto actual da minha análise, ser tal mundo novo utópico, ideal atingível por força de uma historicamente irrealizável e irrealizada conciliação de classes. Importa a existência da esperança e o considerar que o futuro desejado em certa medida *já é, agora*, dentro de um cosmos reduzido, o ficcional.

Voltados para o que há-de vir, os romances dinisianos necessitam de presença marcante tanto da juventude quanto da senectude. Esta serve para mostrar o que é preciso mudar (D. Luís), servindo ainda, em função das contradições presentes dentro do próprio grupo de personagens idosas, para fazer ver que *o que será* é avalizado pela experiência dos mais velhos. Tomé responsabiliza-se pela actuação de Jorge e apoia-o, Mr. Whitestone aceita a introdução de Cecília na família, o Conselheiro compreende o amor e o casamento da Morgadinha e de Augusto. As personagens de idade avançada *garantem*, assim, pelo duplo tipo de actuação que podem ter, que as transformações não serão radicais, devendo fazer-se, pelo contrário, por sucessivas adaptações, lentas modificações. Se na juventude compreensiva (Jenny), empreendedora e “revolucionária” (Jorge) se escreve o que há-de ser, no beneplácito voluntário ou relativamente forçado dos mais velhos se

diz o apoio que a experiência e a sabedoria podem dar aos processos de modificação. No confronto entre as duas idades da vida terçam armas, em batalha incruenta, duas Idades Históricas: a do Portugal Velho e a do Portugal Novo, este desejado e ficcionado à imagem e semelhança do modelo económico-social inglês, tão bem aceite pelo Narrador de *Uma Família Inglesa* e por Jorge, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*.

1.3 — DO TEMA DA PERDA À “ORIGEM DA FAMILIA”

O último elemento por mim apontado como introdutor de sabor romântico na narrativa dinisiana é o tema da *perda* de objecto (pessoa) necessário ao equilíbrio afectivo ou social da personagem. A área de falência assim criada, se introduz o *sofrimento* como traço definidor de muitas vivências, introduz também, por virtude do esforço de superação da falta, a possibilidade (sempre concretizada) de criação da excepcionalidade na personagem.

Em geral, a perda modificadora do percurso afectivo ou ameaçadora do estatuto social da personagem dá-se antes do início do tempo narrado, sendo aludida em analepses. Numa única circunstância, creio, a *perda* ocorre no tempo actual do narrado, e é precedida de ambiente de ameaça, por um lado, e por sensação de profunda insegurança (*sofrimento*), por outro. Isto passa-se com o velho ervanário, em *A Morgadinha dos Canaviais* que, sacrificado ao progresso da região, vê destruída a casa onde mora, derrubadas as velhas árvores em cuja companhia sempre viveu. O episódio é

esclarecedor quanto ao significado da perda como provocadora da excepcionalidade, em toda a obra dinisiana. Com efeito, tendo ficado sem o lar por cruel intervenção do Conselheiro, o ervanário — figura por excelência da bondade ideal em todos os romances — não permite que a circunstância nova da sua vida modifique a ligação afectiva e política com o Conselheiro. Uma das últimas cenas do livro mostramos o velho espoliado e doente, já à beira da morte, não apenas *votando* nas eleições como ainda, em violento discurso, exortando os eleitores a darem o seu voto ao candidato liberal, o mesmo homem a quem os sentimentos democráticos não impediram de cometer acto de profunda injustiça humana. Aqui o ervanário se revela *figura maior* da excepcionalidade em Júlio Dinis, pela apurada sensibilidade, pela dedicação indestrutível, pela capacidade de distinguir o *pessoal* do político e do ideológico. E na sua relação com o amigo deputado pode ler-se — talvez malgrado o desejo do Autor — o modo típico da expansão económica e do progresso no capitalismo do século XIX: expansão e progresso feitos e planeados, em última análise e contra eventuais aparências contrárias, com o sacrifício dos pequenos e o benefício dos grandes proprietários.

Disse que a perda de um objecto ou pessoa provoca certo desequilíbrio social ou afectivo na personagem. Desequilíbrio social (e económico) verifica-se em Jorge, a partir do instante em que toma consciência de que, num momento ou numa série de momentos anteriores, a família perdeu a pujança económica. A percepção disto condiciona, no filho do Fidalgo, uma forma de desequilíbrio, embora resulte, no que concerne a escrita de uma proposta ideológica

no texto, em forma superior de equilíbrio. Com efeito, Jorge, já de si dotado de certas características de introversão e de capacidade de análise, consciencializada a situação real da Casa Mourisca, pende rapidamente para uma introversão maior e um sistemático exercício de reflexão e ponderação dos factos que o rodeiam. Desequilibra-se-lhe a personalidade ainda adolescente por rapidamente se transmutar em adulta. Deste *desequilíbrio* (de que se apercebem as raparigas da aldeia, não ousando sequer olhar o jovem fidalgo) dependerá, em última análise, o equilíbrio final de todo o mundo que gira, vive, se antagoniza e se harmoniza, finalmente, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*.

É, porém, sobretudo na área da afectividade familiar que o mecanismo da falência e da perda se manifesta com frequência a considerar-se absoluta. Verifica-se, outrossim, incidir sempre a perda na área das figuras biológicas e sociais de *mães*, cujo valor simbólico permite a emersão do correlato tema do *abandono* não raro trabalhado sob a forma de sensação total de isolamento.

Todas as personagens fulcrais para o emergir de conflitos e o conformar-se da mensagem dinisiana sofrem de ausência materna. As únicas excepções são Berta e Cristina cujas mães, todavia, embora presentes no narrado, são figuras extremamente apagadas, em nada influenciando ou conduzindo o modo de ser das filhas. Excluídas estas duas personagens, verifica-se ser a orfandade linha de força que vai desde *As Pupilas do Senhor Reitor* até *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. São órfãs Margarida e Clara, Jenny e Cecília, Madalena. Órfãos são Pedro e Daniel, Carlos Whitestone, Augusto, Jorge e

Maurício. A ausência da mãe provoca uma falência na área afectiva, perfeitamente nítida em Margarida ou Jenny, mas não menos marcante em Clara e Cecília. Dela decorre, em primeiro lugar — um primeiro lugar cronológico, pois o facto surge n' *As Pupilas do Senhor Reitor* para, creio, não mais retornar — uma espécie de gosto e culto do sofrimento, uma forma incipiente de autodestruição, um revolver da própria dor, susceptíveis de considerar-se muito próximos da auto-comiseração. Passa-se isto com Margarida, e é em função dela — diria para acentuar-lhe isolamento e sofrimento — que pela primeira e última vez surge, na narrativa dinisiana, a figura da madrasta.

Se em *As Pupilas do Senhor Reitor* a perda da mãe é origem e causa de um sofrimento erigido em vector temático, não menos será condicionante, em linha a manter-se e desenvolver-se nos romances subsequentes, da maturação precoce da órfã. Veja-se o fenómeno em Jenny, em Madalena, até em Cecília ou Clara as quais aprendem, na orfandade, a servir aos outros (Cecília serve ao pai) e a serem compassivas e generosas (atitudes dominantes de Clara em relação à irmã), malgrado as manifestações de imaturidade ou irresponsabilidade que possam ter. Na maturidade precoce localiza-se o embrião de onde virão à luz as qualidades excepcionais das figuras femininas.

Faltando-lhes a mãe, as jovens mulheres de *PSR*, *FI* e *MC* ascendem fatalmente às 'responsabilidades do lar', aprendendo a agir, desde sempre, em dedicação total, compreensão, solidariedade. Erguem-se — caso óbvio de Margarida e Jenny e, num modo particular, da Morgadinha —, às posições de agentes de educação e de consolo. Alargam a área de *influência materna* ao

espaço dos irmãos (eventualmente primos: é o caso de Madalena) e — o que é essencial para a proposição ideológica dos textos sobre a função feminina — para o espaço dos pais. Jenny «compõe» a vida de Carlos, compondo do mesmo passo a de Mr. Whitestone. Cecília ocupa-se, ‘maternalmente’, do pai enfermo e Madalena ajuda a construir a felicidade de Cristina ao mesmo tempo que se afoita a ponderar com o Conselheiro sobre a pertinência ou não da sua actuação política.

Erguida, por fatalidade, da posição de filha para a função voluntariamente assumida de mãe, a órfã sublimiza-se. Faz-se, porque produtora de um certo tipo de *efeitos* no lar doméstico, a mulher ideal, ‘anjo’, princípio feminino, mítico e mitificado, da manutenção da vida e da ordem, da preservação da harmonia cósmica.

A falta da figura materna pode surgir, ainda, na ‘biografia’ das personagens masculinas. Aos muitos órfãos da ficção dinisiana correspondem numerosos viúvos: D. Luís, o Conselheiro e José das Dornas. Junto de uns e outros, vela uma mulher. No caso de D. Luís, dá-se mesmo uma reduplicação da figura materna: acarinham-no tanto Berta quanto a Baronesa — e esta última condu-lo nos caminhos da renovação de ideias sobre a vida.

Mudado o modo de ser da personagem feminina solteira e órfã, que transita de uma potencial e explicável irresponsabilidade social para a assunção do pesado encargo de uma maternidade *sui-generis*, formulam-se de modo especial as relações amorosas conducentes ao casamento. Já aponteí, algures, a deserotização da mulher — logo, do homem e do amor

— em Júlio Dinis. Tal ausência de *eros* tem, como correlato, a ausência de qualquer manifestação da sexualidade: na narrativa dinisiana tanto homens como mulheres se sexualizam primordialmente em função de uma psicologia adquirida e de uma tarefa social a executar. Não será engano, creio, considerar que em todos os romances do Autor há uma evidentíssima divisão do trabalho pelos sexos, uma demarcação nítida do modo como homens e mulheres devem movimentar-se, para conseguir determinada finalidade, seja ela consciente ou não. A divisão sexual do trabalho liga-se, com a maior clareza, ao problema da produção antroponómica a que me referirei, com mais vagar, no último capítulo.

Deserotizado o amor, dessexualizados homem e mulher, o casamento em Júlio Dinis, muito embora largamente eufemizado por uma situação amorosa indiscutível, é, também, em grande medida, um contrato, um ajuste ou um ajustamento pelo qual se harmonizam opostos e se colmatam necessidades de vária ordem: sobretudo sócio-económicas e afectivas.

Porque tem de suprir determinadas carências afectivas no futuro marido, tendo ainda de complementá-lo, quando mais não seja pela maior afabilidade e maior capacidade de expressão de ternura, é natural que a esposa-modelo seja uma encarnação da mãe e, a seguir, da irmã. Por seu turno, o marido-modelo terá fatalmente caracteres de pai e irmã. O casamento faz-se, pois, para reproduzir as relações familiares completas da maternidade-paternidade-filiação, já prefiguradas na forma idealizada como os noivos contactam e convivem. Nunca será o matrimónio o encontro de dois seres, ou

principalmente isto. Ele é e tem de ser a *reconstituição* do núcleo familiar, lugar mítico da produção do mundo, lugar económico da criação, do aumento e da transmissão da riqueza.

A esta concepção do casamento como acto económico, o texto eufemiza, sublimando-a na complexa relação pai-irmão (esposo) /mãe-irmã (esposa). O mais típico exemplo de amor com tais características (e as implícitas, correlativas e eufemizadas finalidades) encontrámo-lo no par Berta-Jorge. A ele faltou a mãe — e Jorge é particularmente sensibilizado pelos atributos maternos da futura noiva, quando a vê à porta do quarto dos irmãos pequeninos. Antes disto, já fora receptivo à sensatez e maturidade (atributos maternos), à humildade reveladas pela filha de Tomé nas cartas à família. A partir do despertar do amor em Jorge e Berta, complexificam-se as relações entre os dois.

Berta será para ele a irmã, e por dois motivos: primeiro por, em certo sentido «substituir» Beatriz, tornando-se a revivificação dela junto de D. Luís. Depois porque Tomé, pai de Berta, é também «pai» de Jorge, seu condutor e mestre nos caminhos novos do trabalho. Mais tarde, no auge do conflito amoroso, Berta evidencia ainda, perante o noivo, as qualidades de equilíbrio e espírito de sacrifício (as mesmas encontráveis em Margarida e Jenny), também típicas da figura materna. E, como se não bastasse, ainda a vemos como enfermeira de D. Luís, mais uma função feminina, mais uma figuração da mãe.

Perspectivado o par amoroso a partir de Jorge, o mesmo relacionamento vem à tona. Ele não é apenas o namorado, mas um *tipo especial de namorado*, contraponto

de Berta porque figura paterna. Frequentes vezes o Narrador assinala a sisudez deste jovem de cujos lábios nunca saíram galanteios; precocemente amadurecido, ele compreende o estouvado irmão, preocupa-se com o seu futuro: neste aspecto, é a contra-face de Jenny, de *Uma Família Inglesa*. Estende os seus cuidados paternais mesmo ao pai biológico, ao tomar as rédeas dos negócios familiares.

Pelo casamento de Jorge e Berta não se unem duas pessoas: conjugam-se duas funções sociais — e uma progénie se inicia. No instante do noivado, o jovem par é já um curioso misto de amantes e de alicerces do novo — e rejuvenescido economicamente — agregado familiar. Para crescimento e manutenção deste novo núcleo, ele trabalhará de modo extroverso (actuando no plano da produção objectiva de riqueza, agindo sobre o meio), e ela na função imediatamente introversa (embora mediata e fatalmente tendo de transitar para o espaço exterior), da criação de condições psicológicas, afectivas — ideológicas — susceptíveis de permitir ao marido e aos filhos a continuidade no exercício de uma função: criar e acumular bens.

Da *falência* na vida afectiva das personagens surge, assim, em Júlio Dinis, uma intrincada teia de relações conducentes à reiterada reinvenção da figura materna, esteio económico tão essencial quanto a pessoa do pai para a vitalidade da família burguesa típica. Parecendo que não, todas as mães verdadeiras, presentes ou ausentes nesta ficção, são funções sociais: motivo pelo qual são substituíveis, pois uma sociedade e, em especial, uma classe dominante, é sempre capaz, em determinados momentos históricos, de re-produzir,

embora com matéria-prima diferente, o objecto (função) que lhe faz falta.

Tal capacidade de regeneração sociológica contamina todos os romances dinisianos, e de modo particular *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. E o tema, romântico em si mesmo, da *perda*, também se «regenera» para exercer nova função, realista. Aquela mesma a que Lukács se refere, quando diz ser típico do grande romance realista mostrar a direcção para a qual a sociedade se movimenta.

Em Júlio Dinis, ela movimenta-se (embora utopicamente, a História no-lo diz) na direcção do crescimento e da pujança de um determinado tipo de burguesia rural portuguesa, cujo acesso aos poderes económico e político não implicava a luta com a aristocracia. Pelo contrário, pressupunha uma aliança: o casamento de classes, desejo e finalidade de todos os casamentos inter-classes da ficção dinisiana.

II / AS OSCILAÇÕES DO NARRADOR

No que concerne à perspectiva narrativa (ponto de vista), a escrita romanesca dinisiana organiza-se, sempre, em *omnisciência*. N' *As Pupilas do Senhor Reitor* e *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, o Narrador 'domina' por completo os acontecimentos, conhece por dentro e por fora as personagens, podendo perscrutar-lhes com maior ou menor profundidade os pensamentos. Em algumas — não poucas — circunstâncias, os Narradores manifestam ter «ciência menor» sobre o contato. Todavia, tal *ficção* de sabedoria *menos abrangente* não corresponde, ao fim e ao cabo, a qualquer posição de insciência de qualquer ordem: quem narra, em Júlio Dinis, conhece à perfeição o narrado e conhece-o mesmo quando finge o contrário. Desta forma, as emersões frequentes de um Narrador *internizado* nada têm a ver com variação de ponto de vista, antes com um traço, eventualmente até a chamar-se estilístico, cujo valor e significado se deve, creio, procurar para além da simples problemática da maior ou menor omnisciência.

Sendo a alternância de posição um dos caracteres dos Narradores dinisianos, tal não impede o leitor de receber, no acto de leitura — e malgrado as múltiplas transições do sujeito de narração para dentro do texto — um corpo coerente e completo de informações que lhe permite não duvidar, em qualquer proporção, do conteúdo objectivo do contado, do mesmo passo sendo impedido de problematizar o texto para além dos limites relativamente restritos dentro dos quais toda a ficção tradicional pode ser recriada.

Em si mesma, a omnisciência narrativa não pode considerar-se típica ou atípica do Romantismo ou do Realismo. Em ambos os momentos a criação narrativa pode assumir, no plano do saber do Narrador, formas de conhecimento total do *corpus* narrado ou formas mais ou menos acentuadas de conhecimento menor, ‘deficiente’, do objecto apresentado e representado. É ver a obra de Eça, onde alternam Narradores exteriores ao contado (e dele perfeitamente conhecedores) com outros, internos, cujo domínio do conteúdo do que contam é relativo e, mesmo, em alguns casos, francamente deficiente. No último caso, encontra-se o conto «José Matias».

Não sendo omnisciência ou insciência traços tipificadores do Romantismo ou do Realismo, pode, todavia, considerar-se como dado corrente no discurso narrativo desenvolvido a partir do primeiro daqueles momentos, a alternância, num mesmo Narrador e num mesmo texto, de posição exterior e interior ao narrado. O facto não implica necessariamente modificação maior ou menor da quantidade e da qualidade do saber do sujeito de narração. Com efeito, o que vou chamar de *internização intermitente de um Narrador substancialmente*

exterior é um fenómeno do discurso, com implicações ideológicas e pedagógicas muito claras no âmbito da *comunicação com o leitor* e não no plano da comunicação de um *saber e sabido* (o narrado) *para o leitor*. Quero com isto dizer que, internizando-se, o Narrador opta por criar um espaço textual quase *outro*, paralelo ao específico espaço do narrado. Neste *outro* estabelece, com finalidades tão múltiplas quanto convergentes, um diálogo interpessoal com o leitor instituído (já definitivamente, porque designado e assumido em *tu*) como nova e oposta instância do mesmo discurso.

O fenómeno da internização do Narrador, com o fito de criar diálogo paralelo e pedagógico com o leitor, ocorre em textos omniscientes de Herculano, por exemplo em determinadas novelas de *Lendas e Narrativas* («A Dama Pé-de-Cabra» está neste caso), onde o trânsito para primeira pessoa de um sujeito omnisciente e exterior de narração pode perseguir efeito irónico e não raro humorístico, mas sempre de valor pedagógico, pois ensina a ler, com redobrada atenção, a escrita.

Em Júlio Dinis, a internização intermitente do Narrador omnisciente parece procurar produzir os dois efeitos a que já me referi. Por um lado, cria para o texto — e com absoluta evidência — uma dimensão pedagógica muito explícita. O *Eu* condutor da leitura, emergindo em discurso *paralelo ao* (e sempre *convergente no*) contado, assume-se e aponta-se como sujeito concreto e presente da sabedoria sobre o narrado, desta forma condicionando imperceptivelmente no leitor a aceitação não apenas dos factos mas das teses (políticas, ideológicas, económicas ou psicológicas) propostas pela ficção. A tal presença do Eu-Narrador e a correlata

‘aceitação de propostas’ pelo leitor, seria de considerar-se como o espaço onde se movimentam necessidade e desejo pedagógicos do texto, percurso susceptível de fazer transitar o *Tu* (que ‘ouve’ e ‘lê’) de estado de ignorância ou indiferença para o novo estado de sabedoria e comprometimento com as ‘verdades’ veiculadas pelo texto ficcional. Para além do diálogo pedagógico, a internização do Narrador redundava em tipo especial de *efeito de real*. Aliás, a especificidade do efeito de real não se pode separar da função e do desejo pedagógicos no romance de Júlio Dinis.

Uma primeira finalidade da internização do Narrador onisciente em *As Pupilas do Senhor Reitor*, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca* ou em qualquer dos outros romances do Autor parece ser mostrar a aproximação de quem narra com o objecto narrado. Tal *vizinhaça* pode ser de origem ideológica ou afectiva, e sempre implica em aproximação complementar com o leitor, não raro indiciado no pronome *nós*, fusão do *eu* e do *tu*. Exemplo de situação do género encontra-se em *A Morgadinha dos Canaviais*, quando se descrevem as reacções do Conselheiro perante o acto eleitoral. Diz o Narrador, *próximo* da sua criatura:

«Esta ideia lançava o Conselheiro em um daqueles estados febris, *que só pode conceber quem já alguma vez soube* o que é ter a sorte dependente de uma votação, e aguardar a cada momento a notícia do resultado dela.

«Devora-nos uma impaciência insuportável; tudo o que *ouvimos nos* aflige; as conversas sobre assuntos diferentes irritam-nos; se *nos* tentam alentar com esperanças, *revoltamo-nos* contra elas; (...). (MC, p. 552, sublinhados meus).

Em outras ocasiões, a internização institui o Narrador quase como *entidade independente* dentro do texto. Talvez seja de considerar-se que, em casos do género, ocorre uma *assunção do estatuto de personagem pelo sujeito de narração*, colocado, agora, como centro único ou principal (embora passageiro) do interesse do discurso. A inserção de um *eu-quase-personagem* (que pode ser sujeito de recordação ou de ‘doutrinação’) afasta momentaneamente, para segundo plano, o espaço da narrativa-base. O texto oscila, rápido, na direcção de outro pólo de atracção que nasce e cresce para depois desaparecer, dando de novo primazia ao corpo fundamental do narrado. A mais típica e talvez mais longa internização desta ordem ocorre, parece, no capítulo III de «Justiça de Sua Majestade», em *Serões da Província*, no passo que vai desde «Eu não sei de nada mais triste...» até «cujo delicioso pungir todos me perdoarão». (pp. 24-25).

Internizar sistematicamente o Narrador onisciente em narrativa de desejo e carácter realista e pedagógico como é a de Júlio Dinis pode corresponder, disse-o, à necessidade de presentificar o *sujeito de conhecimento/narração*, sujeito de compreensão (modelo de um leitor que também se quer compreensivo) dos factos escritos/descritos. Que o Narrador dinisiano é sujeito de conhecimento de factos concretos, que o seu texto procura criar efeito de *vero* para além do de *verosímil* prová-lo-iam, se mais factores o não fizessem, os subtítulos acrescentados aos títulos dos romances. São «Crónicas da Aldeia» tanto *As Pupilas do Senhor Reitor* como *A Morgadinha dos Canaviais*. «Cenas da vida do Porto» é *Uma Família Inglesa*. Crónicas, todos estes textos se instituem em *históricos*, relatos da verdade mais

que da ficção. «Fingir» sob a aparência da verdade parece ser o objectivo sistemático do Autor — e tem a ver com a necessidade /desejo pedagógicos dos textos.

Com efeito, para que as várias histórias se realizem em *proveito e exemplo*, em moralização, ensinamento e clara proposta de valores novos, é preciso recobrir-se a ficção, reiteradamente, da protectora capa da *veracidade*. Por seu turno, a emersão do *vero* pode ter como consequência o voltar-se do leitor para a *memória* que tem do *referente*. Isto vê-se, mais de uma vez, em *Uma Família Inglesa*, quando o Narrador se escusa a inserir segmentos descritivos da cidade, alegando ser o Porto já conhecido de quem lê... («O leitor por certo conhece o recinto. As suas particularidades arquitectónicas não requerem, também, as fadigas da descrição.» *FI*, p. 605.)

Internizado o Narrador para afirmar-se como sujeito de conhecimento, *emerge a explicitação da narrativa enquanto processo de conhecimento*. Abundam as informações sobre o acto de conhecer e sobre o deslocar-se do Narrador na direcção do objecto que deseja compreender. Frequentemente, o Narrador ‘encontra’ a personagem, segue-a, cola-se-lhe quase como uma sombra para, depois, abandonando-a, ‘sair à procura’ de outra ou outras, a integrar no espaço da ficção-crónica. Encontro e acompanhamento dos objectos narrados constituem, creio, uma das tónicas da escrita de Júlio Dinis. Em *A Morgadinha dos Canaviais* o Narrador segue, desde o início, a Henrique de Souselas, um dos pólos conflituais do texto:

«Desde que fazia perfeito e consciente uso da razão, fora esta jornada, em que o *encontramos*, a primeira levada a efeito (...)

(...)

«No momento em que *nos associamos* ao cavaleiro (...).» (MC, pp. 237 e 239, sublinhados meus).

Acompanhando, em princípio, a Henrique de Souselas, o Narrador afasta-se, depois, dele, para se proporcionar ocasião de observar e narrar as outras personagens que — e creio ser apropriada a expressão — ‘entram em cena’.

«*Demoremo-nos no limiar* para informar o leitor sobre as pessoas em cuja casa se vai alojar Henrique de Souselas.» (MC, p. 248).

Em *Uma Família Inglesa*, aquando da apresentação de Carlos, o Narrador desloca-se para junto do sujeito e assunto do narrado:

«*Subamos* e, por entre os criados que *encontrarmos* na escada e corredores, *penetremos* na sala de onde provém o ruído da festa que *noticiamos*» (FI, p. 605).

Veja-se, ainda, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*: «Tal era a situação da família da Casa Mourisca na época em que vai *procurá-la* a nossa narração.» (FCM, p. 906. Todos os sublinhados são meus.)

Colocar o Narrador como evidente sujeito de conhecimento de um *objecto desafiador* por ele *encontrado* implica, necessariamente — pois que conhecer é processo, dinâmica e movimentação — a caracterização, como *sujeitos de deambulação*, de todos os *sujeitos de narração*. Em Júlio Dinis, quem *conta* desloca-se sempre, com maior ou menor frequência, em busca do *que contar*. Fazendo-o, desloca-se também em busca do leitor a quem quer trazer para a comunhão absoluta com o narrado.

A intermitente presença do Eu-Narrador em texto substancial e irrevogavelmente omnisciente origina

especial tratamento dos elementos criadores de efeito de real, *efeito de objectividade absoluta*. Ansioso por fazer *transitar* o leitor, por força da empatia com a personagem e da ‘participação’ nos conflitos, frequentes vezes os Narradores apoiam um dado importante do narrado na experiência de vida pessoal, concreta e histórica dos seus leitores. Não raro os textos descrevem uma qualquer personagem (talvez, com mais incidência, as femininas) não pela semelhança *consigo mesmas* (semelhança que, enquanto seres integrais, embora ficcionados, elas devem ter — e na realidade têm) mas por semelhança com «almas» (entenda-se: «tipos psicológicos») conhecidas, na vida real, tanto do Narrador quanto do leitor.

Um recurso de tal ordem, em Júlio Dinis, pode ter duplo significado. O primeiro deles é a diminuição da distância entre verosímil (ficção) e *vero* (experiência concreta e histórica de emissor e receptor da mensagem). Por esta via claramente se escreve o desejo de *cronicar*. Por outro lado, parece que o remeter para fora do espaço vital constituído pelo texto é recurso técnico (quase ‘vício’) tendente a minimizar determinadas falhas na construção da especificidade simbólica das personagens. É como se, remetendo o leitor para o espaço exterior ao texto, espaço do real, concreto, o Narrador lhe pedisse para agregar à escrita uma pessoal experiência, susceptível de desvincular o sujeito de narração da necessidade de realizar, para quem lê, a inteireza da personagem ou da situação. O apelo a um *referente vivencial* entendido como presente no leitor (e presente de modo idêntico ao referente vivencial do sujeito de narração) tem, assim, a mesma função do recurso ao comum referente geográfico de que já apontei um exemplo, em *Uma*

Família Inglesa. Serve, creio, para suprir a ausência de determinados dados ficcionais, serve para criar, no texto, uma *dupla proveniência de informações*.

1 — O SIGNIFICADO DAS INTERNIZAÇÕES

Quando um Narrador se interniza, qualquer que seja o momento histórico-cultural onde o texto é produzido, qualquer que seja a finalidade imediata pela qual se introduz um «produtor» no espaço do narrado, a escrita aponta — e isto é insusceptível de discussão, para o *testemunho*. Ligam-se, por força desse ‘recurso’, texto (criação/ficção) e contexto sócio-histórico: e o leitor aprende, conduzido pelo Eu-Narrador, não apenas uma *verdade*, mas uma necessidade de actuação. Quer isto dizer que não é possível desvincular a *internização-testemunho do sujeito de narração e o valor pedagógico do texto*. Menos ainda se poderá desligar o Narrador interno e o intermitentemente internizado de uma natureza doutrinadora (e frequentemente programática) pelo texto assumida. É caso para dizer: quando o Narrador omnisciente se transmuta em *eu que conta*, do mesmo passo se faz eu-moralizador, eu-mestre (do leitor).

Em Júlio Dinis, a internização do Narrador pode ter como sequência o surgimento de discurso moralizador, inserido com maior ou menor naturalidade. Quando a doutrinação é menos natural, menos casual, seria de falar-se em excursos doutrinários relativamente independentes do andamento da narração. Exemplo de doutrinação *naturalmente* inserida na sequência narrativa é o passo que se segue à chegada do Conselheiro à aldeia, para visitar a

família. Aqui se delineiam os contrastes entre o homem político e o chefe de família, em *intervenção* do sujeito de narração, cujo valor é, sem dúvida, moral e moralizante:

«Era um salutar descanso dos continuados esforços da sua vida de Lisboa; lá, a luta; aqui o repouso.

“Por isso ouvia com atenção e aplaudia com vontade as narrações da cunhada, de Madalena, de Cristina, e até da pequena Mariana.

“E, apesar de todo este encanto, em que parecia cair, o Conselheiro não poderia resignar-se a trocar por ele para sempre o vertiginoso movimento da sua vida política.

“Eram-lhe já necessidade aquela contenção, aquele esforço de espírito, aquelas desconfianças contínuas, aquele jogo de astúcias, que lhe tomavam em Lisboa todo o tempo.

“Quinze dias no campo bastavam para o fazerem suspirar por as lides e o afã da capital; nem os afectos da família o retinham.»

Depois deste segmento, de natureza ‘objectiva’ (espécie de *sumário* da psicologia e do modo de vida do pai de Madalena), depois desta *motivação* do leitor, o Narrador, *justificado* pela atenção dedicada à personagem e pela quantidade de informações sobre ela já fornecidas, transita insensivelmente para a primeira pessoa: passa a doutrinar e a emitir um juízo de valor, procura convencer a quem o lê da pertinência do seu ponto de vista:

«A política é uma embriaguês; nos intervalos em que o espírito se sente desanuviado dos vapores em que ela o envolve, *pesam-nos* os desacertos a que *fomos* arrastados; o desgosto do malfeito insinua-se-*nos* no coração; cedo, porém, a violência dos hábitos subjuga os remorsos da

consciência, e de novo *nos* arrasta.» (MC, p. 361, sublinhados meus.)

Em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, depois de descrever a personalidade de Jorge, o Narrador parece ‘preocupar-se’ com o destino da personagem, cuja tristeza acompanha de perto. Aqui, o texto específico de uma doutrinação a chamar-se *indirecta* (pois feita a partir dos exemplos que constituem, cada uma a seu modo, as casas de Tomé e dos fidalgos), propõe-se em terceira pessoa, sendo, contudo, precedido e seguido de internizações do sujeito de narração, o qual, por este meio, toma plenamente as responsabilidades do *dito* moral.

«Uma circunstância havia, a que mais que outras devia Jorge a aparição desse espectro que, à semelhança da sombra do rei da Dinamarca, em *Hamlet*, ia exercendo uma funda influência no ânimo do adolescente.

“Esta circunstância não era só para ele manifesta. Ao viajante, que já *supusemos* parado a contemplar o vulto denegrido da Casa Mourisca, não passaria ela também despercebida.» (É meu o último sublinhado).

No primeiro parágrafo transcrito completam-se informações sobre o conflito de Jorge e sobre a sua psicologia. A passagem prende-se, portanto, à *sequência narrativa* do texto, o que não a impede de também servir de motivação do trânsito do Narrador para a posição doutrinadora e pedagógica. O assumir ‘fala’ doutrinadora não pode dar-se, contudo, e a exemplo do que em outras alturas se passa, sem que o Narrador se internize (veja-se o «já supusemos»), plenamente assumindo a posição, a ser retomada no final, de senhor de um conhecimento genérico, tanto *intra*-quanto *extra*-textual, de indiscutível validade moral *dentro* e *fora* da escrita. Para o caso em questão, é de notar-se: a proposição ideológica e moral

vem eufemizada, quase dulcificada, numa construção exemplificativa de cariz antitético, recurso pelo qual o exemplo torna-se mais nítido e de mais eficácia junto do leitor, discípulo de um Narrador metamorfoseado em mestre.

Continua o texto:

«Na raíz da colina fronteira àquela, onde o solar dos Fidalgos erguia as suas torres ameaçadas, assentava o mais risonho e próspero casal dos arredores.

“O contraste entre a Herdade e o velho solar era perfeito. (...)”

“Este contraste, que *apontámos*, era a circunstância que evocava no espírito de Jorge o espectro que o entristecia.» (FCM, pp. 908-909, sublinhado meu).

Discreto, muito embora presente e responsável pelo que diz, o Narrador interniza-se no início e no fim da *descrição moralizadora*, assim fazendo com que o leitor, semi-independente e semi-conduzido, se sensibilize para a verdade moral presente, desde o início, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*: a superioridade do trabalho, a nobreza da actividade capaz de produzir e acumular riquezas novas. Fazendo-se *eu* nos dois momentos apontados, o sujeito de narração se cria como autoridade e guia.

Se, com maior frequência talvez, os Narradores dinisianos internizam-se para moralizar, para conferir aos textos o valor de testemunho e de crónica, para criar um espaço dialogal entre quem narra e quem lê, por outros motivos ainda e com finalidades diversas pode ocorrer a internização. Casos há em que a emersão do *eu* sujeito de produção da narrativa justifica-se (e o texto o diz) pela necessidade de

elucidar o significado de um aspecto qualquer da personagem ou do conflito:

«Para os leitores, alheios a certas noções de ciência e que se sintam tentados, como o Sr. João da Esquina, a duvidar da veracidade de quanto José das Dornas referia, *devo eu*, em bem do carácter do honrado lavrador, acrescentar aqui à maneira de *nota elucidativa (...)*» (PSR, p. 53, sublinhados meus).

Em algumas circunstâncias, o Narrador pode internizar-se com enorme subtileza, sobretudo pelo uso do deíctico, recurso que, de resto, também aponta para a denúncia da narrativa e da escrita como *espaços*: «Pequenos estorvos, os quais será inútil referir *aqui (...)*» (PSR, p. 135, sublinhado meu).

O trânsito sistemático do Narrador onisciente para o interior do narrado complexifica o texto dinisiano, pois torna explícitos todos os elementos do circuito da comunicação: o produtor, o ‘consumidor’ e o ‘produto’. Complexifica-o, ainda, por tornar indiscutível o desejo dialogal dos textos, traço a ser levado em conta, seja na análise da estrutura formal seja na consideração da estrutura do conteúdo dos romances e contos do Autor de *A Morgadinha dos Canaviais*. Mais ainda do que isto, a internização dos narradores dinisianos parece ser um artifício susceptível de veicular o posicionamento ideológico do Autor exterior sobre o texto enquanto produção e consumo. Posicionamento que se poderia sintetizar, em princípio e em tese, como profundo comprometimento em todo o circuito da comunicação. Compromisso com o emissor, a quem a internização «obriga a dizer o que pensa»; com o receptor, em quem ela condiciona a tomada de consciência ou, pelo

menos, de conhecimento; com a mensagem, que Autor e narradores organizam de modo a poder significar, em plenitude, a vontade e o desejo de um mundo modificado.

III / DA PROBLEMÁTICA ESPACIAL À PRODUÇÃO ANTROPONÓMICA

1 — GENERALIDADES

Até agora abordei aspectos susceptíveis de serem considerados, na ficção de Júlio Dinis, como comuns à escrita romântica e realista. Ocupei-me, no primeiro capítulo, da excepcionalidade das personagens, tentando mostrar que em *todos* os romances do Autor, *todas* as personagens, com raríssimas excepções, fogem ao que se poderia considerar norma corrente de psicologias e caracteres, para inscreverem-se, de pleno direito, embora por motivos diversos, na área do *extraordinário*. No segundo capítulo procurei determinar, sucintamente, o significado possível da intermitente internização dos Narradores, dado curioso (mas não novo, como se disse, nem exclusivo de Júlio Dinis) em textos cujo ponto de vista é omnisciente.

Tanto a excepcionalidade de personagens como a internização de Narradores oniscientes podem marcar textos românticos ou realistas. A presença de ambos ou de um dos caracteres não basta para circunscrever determinada escrita a um ou outro desses 'estilos'. Todavia, qualquer coisa a que agora chamarei de *clima*, de modo genérico da narrativa, impede-nos de *catalogar* o Autor de *Os Fidalgos da Casa Mourisca* como romântico. Há dados textuais que, pesando na 'intuição' leitora, obrigam-nos a emitir um único juízo crítico sobre Júlio Dinis. «É um realista», dirá ou pensará quem o ler. «É realista malgrado traços românticos ou romantizantes presentes na estrutura conteudística ou formal.»

Tentarei, neste terceiro capítulo, circunscrever os motivos em que se estribaria, por hipótese, uma tal intuição leitora e procurarei determinar as componentes fundamentais que nos fazem sentir em Júlio Dinis um «espírito», uma sensibilidade e um modo imaginante muito mais próximo de Eça e de determinado Camilo que de Herculano, por exemplo.

Tomem-se, de início, os aspectos mais visíveis pelos quais um texto se pode considerar realista, aqueles aspectos que aprendemos, em estudo mais ou menos organizado, serem típicos de uma escrita de tal natureza. É desde logo evidente que Júlio Dinis está francamente voltado para o estudo da *sociedade*, facto cuja consequência imediata na estrutura de contos e de novelas é a *irradiação* ou *plurificação* dos conflitos. Com efeito, muito embora todos os romances dinisianos tenham um *drama central* para cuja solução é substancialmente atraída a atenção do leitor, em nenhum deles falta uma série de conflitos secundários, que, sendo necessários à completa configuração do primeiro,

são em si mesmos significantes e dignos de atenção por muitos motivos, entre os quais avulta o da sua necessidade para o *alargamento do objecto de observação*.

A multiplicação de núcleos potencial ou efectivamente dramáticos permite à ficção dinisiana o *reflectir* da sociedade, o mostrar a direcção para a qual se move o grupo social retratado.

Desde *As Pupilas do Senhor Reitor* até *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, a totalidade do espaço narrativo é formada pela convivência, justaposição, contraposição e complementação de espaços diversificados mas sempre convergentes e interdependentes. Tal plurificação de espaços ao mesmo tempo *decorre e redundando em plurificação de objectos observados*: alargam-se os espaços humanos e sociais, conformados por especificidades e diversidades psicológicas, socioeconómicas, ideológicas e, até, geográficas. Implicando na diversificação de objectos, a plurificação do observado obriga à presença da *descrição*, traço característico de todo o texto de necessidade/desejo realista, pertença ele, ou não, à Escola do mesmo nome.

[No plano da correspondência entre estrutura do conteúdo e estrutura formal, a descrição sinaliza, sabemo-lo, o desejo/necessidade de análise, o qual, por seu turno, é inseparável de desejo/necessidade de ensinar/aprender. Descrever, parece ser, assim, *um dos traços naturais da escrita literária de natureza pedagógica e científica*, pois através do sistemático ‘desenhar’ dos caracteres,

espaços, tempos, acções e reacções o texto possibilita a compreensão *para além dos limites da narração propriamente dita*. Uma compreensão que terá efeitos no actuar do leitor sobre a realidade concreta onde se insere.]

Em Júlio Dinis, como em qualquer outro Autor com as mesmas características, a plurificação/diversificação de objectos condiciona a estrutura romanesca. Ao alargamento do objecto de análise/compreensão/escrita responde o alargar-se do tempo de leitura. Por seu turno, escrita e leitura longas permitem o cuidado no levantamento/percepção de todas as situações e, dentro obviamente da economia romanesca típica, a minúcia no caracterizar de praticamente todas as personagens.

Côncio da complexidade do mundo cujo ‘retrato’ quer traçar, o romance (e a mais justo título o romance realista) é necessariamente lento. Também o é o de Júlio Dinis. E a lentidão permite-lhe traçar, pela atenção suficiente a todos os objectos, o retrato em corpo inteiro da sociedade.

2 — DISTRIBUIÇÃO DOS ESPAÇOS

Não é em posição de isenção e distanciamento, em ‘cientificismo laboratorial’ que o autor de *As Pupilas do Senhor Reitor* descreve a sociedade. Fá-lo, pelo contrário — e como todo realista que se preze — dentro dos vectores da análise (espécie de *dissertação científica* sobre o objecto) mas enriquecidos e

complementados pelos da *crítica* e da *participação* doutrinária.

Para o levantamento completo (entenda-se: tão completo quanto possível dentro dos parâmetros ideológicos de Júlio Dinis, que o levam a considerar ser a totalidade social formada por aristocracia e certos estratos burgueses) do corpo social, a narrativa dinisiana trabalha *em* e *sobre* variados espaços semânticos. Todos eles se opõem e se complementam; na dinâmica da sua convivência (atritos, conflitos, convergências, oposições e justaposições) pode mostrar-se a dinâmica social e, dentro desta, o específico movimento de uma classe. Se se atenta para o pormenor, se se dá atenção à história, ao enredo e à intriga contados, vê-se que no interior de cada classe movimentam-se pessoas mais ou menos diferenciadas, cujos conflitos, principalmente no instante da sua resolução final, se repercutem no macro-espaço social. A ficção dinisiana ocupa-se, assim, e sempre, das *partes* e do *todo* de uma sociedade. A esta vê (ou tenta ver) como totalidade maior e plural, vendo a cada classe em si como parte do todo, e a cada personagem como parte do todo secundário definido *classe*.

Buscando evidenciar a complexidade do tecido social, Júlio Dinis opõe macro-espaços (classes ou estratos de classes) e micro-espaços (pessoas). E se os macro-espaços se opõem sempre de harmonia com o que sabemos ser os vectores da antagonização e luta das classes sociais ao longo da História, os micro-espaços podem contrapor-se, *diria*, em termos mais 'livres'. Com efeito, a personagem típica dinisiana (sempre *excepcional*, lembro) pode transitar, com maior ou menor dificuldade, para espaço sociológico ou económico diferente do seu. Mais que isto: a personagem

não só *pode transitar* como de facto *realiza o trânsito* — e na sua ‘viagem’ de uma classe para outra escreve-se o fundamental da mensagem dos textos em termos de desejo ideológico e político.

A passagem da personagem de um para outro espaço social (Augusto e Berta, quando se casam, respectivamente, com a Morgadinha e com Jorge) justifica-se em função do carácter moralizante — mesmo programático, pois *programa* um modo de actuação — dos romances. Porque moraliza, apontando uma solução para conflitos sociais que nunca chegam a eclodir violentamente nas narrativas, a obra de Júlio Dinis resolve, em harmonia, as oposições de *cuja existência se serve como pré-texto para criar história, drama, enredo e intriga*. Porque moraliza, o próprio romance, tal como as personagens, transita entre tempos: passa de um tempo inicial, onde os antagonismos existem, para um final, onde eles se resolvem, desaparecem. E todos os textos vão lentamente construindo as bases dos *finais felizes*, sinais indiscutíveis da homogeneização espacial, da anulação das diferenças básicas, agora substituídas pelas recém-criadas semelhanças fundamentais. Aproximam-se e assemelham-se aristocracia e burguesia, níveis burgueses diferentes quando Margarida e Clara, pequenas proprietárias, se casam com os filhos do grande lavrador; quando a Morgadinha desposa Augusto, fazendo-o transitar de desapossado para senhor de terras; quando Jorge assimila à fidalguia a jovem filha do grande proprietário plebeu; quando, pelo casamento de Maurício com a Baronesa, D. Luís aceita (por já não os repudiar violentamente), uma convivência liberal.

Claramente realizada nos finais felizes dos romances, a harmonização do cosmos pela homogeneização dos espaços opostos é sempre prefigurada, e reiteradas

vezes, no decorrer dos entrecchos. Nenhuma personagem de Júlio Dinis, com efeito, está circunscrita apenas à semântica de um espaço, seja ele psicológico ou social, económico ou ideológico. Excepcionais, todas elas têm potencialidades de trânsito entre um meio e outro, entre um e outro modo de ser ou de pensar. A excepcionalidade, em si mesma de natureza romântica, serve, aqui, à demonstração de uma tese e à criação de uma escrita muito típicas do *modus pensandi* do Realismo português, particularmente típicas do modo moralizante do romance dinisiano. Veja-se que, no plano moral, psicológico ou político-ideológico — e excepção feita dos jovens primos do Cruzeiro em *FCM* — não há em Júlio Dinis figuras definitivamente más. Qualquer personagem, ainda de dominância negativa, possui sempre aspecto positivo susceptível de lhe propiciar a ultrapassagem de si mesma e a entrada no espaço do bem. Tal ocorre com D. Luís, cuja prosápia não o impede, desde sempre, de ver em Berta uma continuação da própria filha, não o impedindo a ideologia absolutista de ter em casa o velho soldado liberal. Em Carlos Whitestone, o ponto mais alto do estouvamento (a venda do relógio oferecido pelo pai) revela-se, no momento justo, como sendo uma prática da virtude da caridade. De uma maneira ou de outra, as personagens de Júlio Dinis estão sempre abertas ao bem — e este traço permite falar de um visceral optimismo estruturador dos conteúdos, em toda a ficção dinisiana. Ela escreve, substancialmente, uma funda confiança na capacidade de auto-regeneração do homem.

2.1 — OPOSIÇÕES DE ESPAÇOS

Para descrever, analisar, moralizar e *programar*, os Narradores da obra dinisiana opõem, pois, espaços antagónicos, constroem uma oposição susceptível de lhes motivar movimentos de análise e de compreensão-explicação do corpo social.

Antes de passar adiante, talvez seja necessário esclarecer o sentido em que venho tomando o termo *espaço*. Sempre que o utilizo, quero referir-me a uma *propriedade essencial da matéria em movimento* única criadora tanto de tempo quanto de espacialidade. Em nenhuma circunstância (salvo, e ironizando, *lapsus calami*) considero espaço como *continente* de objectos e pessoas. Pelo contrário, ele é produzido, na realidade da Física como na da ficção, por *matéria* (objectos, coisas, pessoas). Na narrativa, as personagens ficcionais em movimento tomam existência em função do conteúdo semântico que possam ter. Visto nesta perspectiva o problema, haverá na obra de Júlio Dinis um espaço do bem e outro do mal, um do trabalho outro do não-trabalho, um do desejo e da vontade, outro da negação disto. Haverá infinitos espaços desde que infinitas sejam as matérias semânticas (personagens) de cuja movimentação se vai formando o macro-espaço textual.

Ao continente de pessoas e objectos chamo *lugar*. Para fazer-se espaço, um lugar tem de semantizar-se por *matéria em movimentação* (personagem). Passa, então, a também produzir significados susceptíveis de entrar em contacto, em comunicação, com outras significações presentes em espaços diversos ou complementares.

Na ficção de Júlio Dinis opõem-se espaços físicos (lugares geográficos portadores de carga semântica que lhes confere especial virtualidade significadora), socioeconómicos e psicológico-morais. Porque opostos, os espaços podem criar entre si conflitos: só o fazem quando à antagonização se segue uma aproximação, altura em que a narrativa nasce para realizar o próprio desejo de conhecer os contrários e, pela história que narra, aproximá-los definitivamente, harmonizando-os. Da oposição de múltiplos espaços decorre a plurificação dos *acontecimentos*, entendido o termo no sentido que lhe dá Lotman, em *La Structure du Texte Artistique*: o acontecimento é a ultrapassagem, pela personagem, dos limites do próprio campo semântico.

Para que os espaços se oponham, pela sua própria natureza se definindo em antagonização, é preciso a cada um deles corresponder conteúdo semântico susceptível de o tornar não só o mais específico possível, como ainda diverso, contrário, do outro. Em Júlio Dinis como em qualquer outro ficcionista, é necessário que, diversificando-se embora, e opondo-se, os espaços sejam também complementares. Só a virtual complementaridade de alguns ou de todos os conteúdos semânticos é susceptível de criar a narrativa, por um lado, e de, por outro lado, fazer com que ela *conte a harmonização dos contrários*, a criação de sentidos, (proposição de *mensagem*), meta de toda escrita, seja ela ficcional ou não.

Muitos indícios apontam, desde sempre, para o facto de em Júlio Dinis serem complementares os espaços opostos. Volto, de novo, ao problema da excepcionalidade das personagens. Vistas com certa

atenção, todas as figuras humanas da ficção dinisiana ultrapassam a norma *por se deixarem marcar, contraditoriamente, por duas semânticas*: a própria e a alheia, a sua e a das figuras opostas, portadoras de valores antagónicos e até a certa altura da narrativa vistos, pela personagem, como inconciliáveis com os seus. Presas, em maior ou menor grau de consciencialização, na teia da convergência de duas verdades, dois valores diversos, as personagens criam para si mesmas uma dupla espacialidade interior (dupla semantização ética, moral, psicológica) que se constitui em fonte única dos seus conflitos e do seu *pathos*.

Porque habita, tem e produz dois espaços interiores criados por força de uma duplicação de semânticas, a personagem dinisiana é matéria complexa cuja movimentação a torna, mesmo no âmbito exclusivo do *ser consigo* e independentemente de ‘viagens’ que possa realizar, uma figura da transição.

Vejam-se, a título de meros exemplos, e muito rapidamente, alguns casos de dupla espacialidade interior. Em *FCM*, D. Luís (a cuja problemática, nesta perspectiva, já aludi) define-se (não apenas na palavra descritivo-narrativa que sobre ele veicula o sujeito de narração mas no próprio modo como concretamente actua) como paradigmaticamente marcado pela ideologia reaccionária, condicionante das suas atitudes políticas e das exacerbadas manifestações de orgulho fidalgo. Secundária e complementarmente, a mentalidade fidalga (o espaço mental semantizado pelos valores aristocráticos) condu-lo, já no plano da psicologia individual, para o fechamento em si mesmo, para a dificuldade de comunicação até com os próprios filhos. Todavia o texto, desde o início, apresenta um

outro grupo de informações sobre D. Luís: e vemos ser o velho fidalgo também capaz de um mínimo de aceitação de valores opostos aos seus desde o instante em que concorda em ter consigo o soldado do Mindelo até aquele outro, mais importante para o desfecho feliz do romance, em que permite a Jorge dirigir os negócios da família, *trabalhar*, em suma. No plano da afetividade contrapõe o distanciamento, quase frieza, com que trata a Jorge e Maurício a uma profunda sensibilização pela lembrança da filha morta. Sensibilização que, crescendo pouco a pouco, pouco a pouco se transformando, lhe permitirá, no fecho do romance, aceitar e querer a Berta como nora.

Por força da movimentação da própria matéria fidalga, D. Luís apresenta, pois, um pólo negativo na personalidade. Mas muitas vezes o texto refere e sublinha a *honradez* do fidalgo: é este o seu pólo positivo, a outra fase que transitará de embrião a corpo completo e vivo, permitindo-lhe modificar definitivamente o modo de ser, na cena em que pede a mão de Berta para Jorge. Entre dois espaços interiores contrários (imagens da antagonização de outros tantos espaços exteriores, estes de natureza social) levantam-se os conflitos de D. Luís: pela oscilação entre o espaço semantizado (por Narrador, personagens ou leitor) em *bem* e o outro, semantizado em *mal*, ele pode, em momentos sucessivos, ser julgado positiva ou negativamente. Entretanto, moralista e esperançoso, otimista e propositor de uma verdade, o texto fecha-se mostrando D. Luís convertido a todos os valores entendidos como da área do bem. Da dupla movimentação interior da matéria-personagem, resultou a homogeneização positiva dos espaços psicológicos,

éticos e morais contraditórios. E a narrativa pode, agora, escrever o seu final feliz, polidas que foram todas as arestas, resolvidos todos os antagonismos.

Paralelamente a D. Luís, são sujeitos de contradições internas, de dupla movimentação do *eu*, também Berta e Jorge, Maurício e a Baronesa. Nem Tomé da Póvoa escapa ao *modelo* duplicador dos espaços interiores. Em Berta, ao conteúdo semântico ‘médio-burguesa rural’ agrega-se, contrapondo-se-lhe, um outro: ‘jovem sensível, inteligente, de educação esmerada e sólidos ‘princípios’. O primeiro pólo lhe permitirá, pela natureza e função económica, naquele momento histórico, da sua classe social, a entrada na família fidalga, a quem a experiência de Tomé ajudou a regenerar. O segundo pólo, relacionado com o grau de excepcionalidade da personagem, permitirá que o casamento Berta-Jorge não seja visto e sentido apenas como o símbolo de uma solução económica, mas que se possa verosimilmente interpretar como o encontro de duas almas.

Na ficção dinisiana, as duplas espacialidades interiores têm importância capital para a criação de conflitos internos e externos (conflitos *intra-e inter*-pessoais). Não fossem as contradições interiores das personagens, não se dariam muitos impedimentos de aproximação afectiva entre elas. Não fosse, por outro lado, a assunção, pelas estruturas mentais, das diferenças de classe como diferenças de substância, os impedimentos de aproximação não se prolongariam por tanto tempo. Augusto (*MC*) e Berta (*FCM*) parecem ser as personagens nas quais a diferença de classe mais claramente constrói diferença de substância. Cada um a seu modo, ambos estão dispostos a renunciar ao amor para não ultrapassar a barreira que socialmente os

separa do amado. Em Jorge, um sacrifício semelhante, mas não idêntico, prende-se não tanto à noção das diferenças, mas à *consciência de um dever de classe* e à pressão de uma psicologia adquirida, consubstanciada, esta, ao que parece, na absoluta necessidade de obedecer ao que *julga ser* a vontade paterna.

2.1.1 — OS ESPAÇOS FÍSICOS

Em cada romance de Júlio Dinis, a acção distribui-se por dois ou três lugares geográficos fundamentais, onde tudo se passa, os conflitos nascem, crescem e se resolvem.

Os lugares geográficos, ‘continentes’ de personagens e acontecimentos, transmutam-se em espaços desde que assumam conteúdo semântico suficientemente forte para definir um *carácter*. A definição do carácter dimana, por fim, da semantização das personagens habitantes do lugar-espaço: o que equivale a dizer que um lugar nunca poderá ser espaço, a menos que a presença de uma figura humana portadora de significado o transforme em tal.

N’*As Pupilas do Senhor Reitor* dois espaços principalmente se antagonizam: a casa de José das Dornas e a de Clara e Margarida. À harmonização dos dois opostos (por via, como sempre, em Júlio Dinis, do casamento, neste caso duplo: Pedro e Clara, Daniel e Margarida) visa toda a narrativa, cuja intriga toma forma a partir das oposições mais ou menos fortes, mais ou menos superáveis, à aproximação definitiva dos contrários. Para além das duas casas, outros lugares geográficos surgem: a casa de João Semana, a do

merceeiro, o campo (cenário dos amores infantis entre Daniel e Margarida), a casa do velho protegido das duas irmãs. Uma análise pormenorizada do romance mostraria serem *espaços* todos estes lugares, pois cada um deles tem conteúdo semântico e significado próprio necessário para o andamento da narrativa. A extensão deste estudo não me permite, todavia, levantar os aspectos pelos quais a plurificação de lugares corresponde à plurificação de espaços. Contentar-me-ei, assim, com algumas considerações sobre a semantização e a movimentação de matéria na casa de José das Dornas e na das duas irmãs.

Antes de o fazer, chamo a atenção para um pormenor: sob o ponto de vista da criação de um conteúdo semântico específico e diferenciado para cada lugar geográfico, *As Pupilas do Senhor Reitor* parecem ser o romance mais «fluido» de Júlio Dinis. Uma leitura que o compare, por exemplo, com *Uma Família Inglesa* e a mais justo título com *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, revela, nestes dois últimos, um crescimento de semantização e antagonização dos lugares-espaços geográficos, do que decorre um avolumar-se do dramatismo da acção.

De qualquer modo, *PSR* apresenta já claros indícios de semantização, por contraste, de lugares geográficos. Das duas *casas* principais pelo texto contrapostas, uma, a de Clara e Margarida, é fulcral para o nascer, crescer e resolver-se dos conflitos, sendo a de José das Dornas secundária, no sentido de que só esporadicamente, como lugar geográfico, aparece no texto. Tal não impede, porém, que enquanto *espaço portador de um sentido*, a casa do velho lavrador seja também essencial para a proposta ideológica do texto. Com efeito, ela

semantiza-se pelo valor do trabalho, da produção e da construção de uma riqueza que se *vai acumulando* e se transmite ao herdeiro. É na casa de José das Dornas que pela primeira vez se põe o problema da transmissão dos bens — o mesmo problema que condicionará a actuação do Conselheiro em relação ao ervanário em *MC*, pondo, ainda, pruridos em D. Luís, quanto à aceitação ou não de um dote para Berta. Porque lugar da produção de riqueza por via da dedicação ao trabalho, a casa dos Dornas prefigura, ainda, o escritório de Mr. Whitestone, em *FI* e a Herdade de Tomé, em *FCM*.

Lugar onde se trabalha e produz, espaço da riqueza criada e acumulada, a propriedade de José das Dornas é também o *habitat* natural da alegria, do bom-senso, do que apeteceria chamar exercício permanente de higiene mental, só esporadicamente perturbada, no plano interno, pelo temperamento instável de Daniel. Espaço por excelência semantizado pela burguesia rural já instalada e em processo de progressão de domínio, a casa do rico lavrador opõe-se à de Clara e Margarida. Opondo-se-lhe, pode complementá-la (num certo sentido *regenerá-la* pela integração no estrato burguês superior) a partir do contrato do duplo casamento.

Na casa de Clara e Margarida, embora os fenómenos da existência quotidiana sejam diversos dos da casa de José das Dornas, o conteúdo semântico de base é analogável ao do espaço oponente. Com efeito, a Clara e Margarida falta o desafogo financeiro, mas não faltam trabalho e alegria. Algumas diferenciações periféricas entre os dois espaços tornam, porém, verosímil a emersão de conflitos, formas de

actualização dramática dos contrastes. Tais conflitos parecem circunscrever-se basicamente à figura de Margarida, sendo o núcleo dramático referente a Clara sentido desde o início, pelo leitor, como inteiramente secundário — quase um *artifício* para complexificação do narrado. É Margarida quem, desde sempre, torna plurívoca, por ser órfã, a semantização da própria casa, nela introduzindo o vector do *infortúnio*, ausente do espaço de José das Dornas e só reflexamente retomado, neste romance, pela habitação do velho protegido das duas irmãs.

Inoculando no próprio espaço físico — a partir da movimentação psicológica e moral — o valor do sofrimento, Margarida, mais que qualquer outra personagem «estouvada» (leia-se «potencialmente má») ou cheia de qualidades positivas (Pedro, por exemplo, ou o Prior), constitui *o centro de interesse e a motivação principal da narrativa*, que assim é, fundamentalmente, a história de *uma* das pupilas do Senhor Reitor, daquela de quem mais se ocupa o Narrador e com quem mais se preocupa o leitor. Tendo-a como fulcral ponto de referência, pólo de atracção, o romance divide-se, a partir dos espaços geográficos, em dois espaços vivenciais também opostos: o do sofrimento e do mérito, de um lado, e o de onde virão, mais tarde, a felicidade e o prémio. Do espaço de José das Dornas provêm felicidade e prémio, não sem que para a *doação* de ambos seja necessária a interferência directa do reitor, que assim faz avançar o seu espaço para dentro da área fundamental dos conflitos. Por outro lado, se Margarida semantiza a própria casa em mérito e dor, Clara semantiza-a, antagonicamente, em demérito (na realidade, mérito menor) e alegria. À figura de Clara

compete, assim, também uma ‘tarefa’ de complexificação: ela, a um só tempo, é a *ameaça* que paira sobre a irmã e sobre a casa, e o *prelúdio* da alegria que há-de vir, no futuro, de forma estável e permanente.

Sujeito de semantização fundamental da sua própria casa, Margarida será, não menos, sujeito de homogeneização dos contrários. Nela reside a virtude de regenerar, a força do bem susceptível de exorcizar o perturbador princípio da maldade presente em Daniel. É ela a *pessoa moral* que garante a tranquilidade futura, a vitória do bem dentro de um novo e alargado espaço constituído pela fusão da própria casa com a dos Dornas. Que Margarida é capaz de harmonizar e garantir a harmonia, que ela pode criar o novo espaço da felicidade e evitar a permanência de antigos valores de desestabilização, sabe-o o futuro sogro e o diz, na cena do pedido de casamento:

«— É verdade; pois agora de duas uma, ou ele *Daniel* para remediar o mal que fez, lhe vem aqui pedir para a menina o aceitar por marido e, se a menina lhe quiser fazer este favor tudo se remedeia, (...) ou então, ao poder que eu possa, parte-me já o rapaz para o Brasil (...); porque já não estou para ver, por causa dele, alguma desgraça cá na terra.» (p. 227).

Semantizando em *bem* o lugar geográfico que ocupa, fazendo dele o espaço virtual (logo real) da harmonia, Margarida é o primeiro *anjo* da obra de Júlio Dinis. Inaugura uma linha de mulheres construtoras da felicidade de outros mais que da sua própria, que terá continuação em Jenny, Madalena e Berta. Qualquer destes ‘anjos’ figura a *providência* sendo, por isto, formas da divindade.

Também n' *A Morgadinha dos Canaviais* opõem-se vários lugares físicos, antagonicamente semantizados. Em termos de *casas*, temos a da madrinha de Henrique, a quinta do Mosteiro, a quinta dos Canaviais, as casas de Augusto e do ervanário. De todas elas, a mais anodinamente semantizada é a da madrinha de Henrique de Souselas, mera *estação* onde ele pára, por pouco tempo, durante o *trânsito* entre o seu *lugar de origem* (Lisboa) e aquele onde *mudará o modo de ser* (quinta do Mosteiro) sob a influencia pedagógica de Madalena e recebendo o carinho maternal (virtual carinho de esposa) que lhe dedica Cristina por ocasião da doença.

Por seu turno, a quinta do Mosteiro é o espaço principal do romance, pois marcada por significado positivo por força da presença de Madalena, evidentíssima imagem da maturidade, da bondade, da capacidade de actuação e de condução: ela 'ensina' não só aos primos pequenos, de cuja educação participa, mas também a Henrique, minado por um «mal do século» muito lisboeta e queirosiano... Não é sem motivo que a maior parte da acção de *A Morgadinha dos Canaviais* se passa na quinta do Mosteiro: nela podem dar-se as muitas transformações necessárias à harmonia final, pois nela reside Madalena, avatar de Margarida, sujeito fundamental da homogeneização dos contrários.

Opondo-se à casa da madrinha de Henrique, por um lado, às casas do ervanário e de Augusto, por outro, à aldeia onde se passam as eleições e a Lisboa onde se localiza o poder político, o Mosteiro é o elo de ligação entre os espaços do texto. Por suas salas, de um modo ou de outro, passam todos os conflitos, nelas se vivem pessoalmente ou por interpostas pessoas, os

dramas de cada um. Elo de ligação, o Mosteiro é fatalmente fonte da nova harmonia a criar-se: dali transitam para Augusto o amor e a ajuda de Madalena, dali se ‘rouba’ a uma Lisboa decadente um *filho do século* ainda recuperável, no Mosteiro recebe o Conselheiro a notícia da vitória política e o convite para ocupar um lugar de Ministro...

A mais importante oposição de espaços encontrada em *A Morgadinha dos Canaviais* parece levantar-se entre Lisboa e a aldeia. Contraditoriamente se semantiza Lisboa em *bem* e *mal*, marcando-se a aldeia apenas pelo primeiro destes valores. Da capital do país sai, para a regeneração no campo, Henrique de Souselas, vítima de todos os males da civilização, em particular do tédio e do desencanto, a mesma sintomatologia que mais tarde encontraremos no Jacinto de *A Cidade e as Serras*. Porém, e opostamente, foi na cidade que a Morgadinha se educou, lá adquirindo a forte personalidade e a presença de espírito que lhe permitem actuar de modo positivo não apenas *sobre Henrique*, mas *sobre o bom resultado* da paixão de Cristina pelo primo. Na cidade estudou Augusto, a personagem que, junto com o ervanário, é a mais excepcional do romance tanto pela cultura quanto pela força de carácter.

A alternada semantização em positivo e negativo do espaço citadino é constante em *MC*, e não raro aflora na palavra do Narrador. Sobre Augusto diz, por exemplo: «Ninguém adivinharia naquele tipo um mestre-escola de aldeia.» (p. 280). Compara, em outra altura, a beleza de Ermelinda à da «mais delicada criança da cidade.» (p. 303). Num dado momento, é a própria Morgadinha a problematizar a inferioridade da cidade em relação ao campo (cf. p. 284), o que não a impede de ajudar a

modelar Augusto dentro de um ideal muito cidadão e erudito de cultura: ajuda-o, incógnita, a comprar livros.

Contrapondo reiteradamente, numa espécie de pano de fundo do drama narrado, cidade e aldeia, semantizando a primeira numa espécie de equilíbrio entre *mal* e *bem* e à segunda em dominância de *bem*, Júlio Dinis faz uma proposta ideológica muito clara sobre a harmonização dos contrários e a criação do mundo novo. Moraliza claramente, quero dizer, no sentido de fundir as qualidades positivas de um e outro espaço (casam-se Henrique e Cristina, numa proposição imagística da solução dos problemas) o que não o impede, também, e em cena crucial (a da declaração de fidelidade eleitoral do ervanário ao Conselheiro) de escrever a supremacia — talvez final e definitiva — da cidade sobre a aldeia. Fusão de qualidades positivas urbanas e rurais, supremacia — repito: talvez final e definitiva — da cidade sobre o campo explicam-se, talvez, de forma relativamente simples dentro da ideologia do Autor. Crente no progresso Júlio Dinis, crentes no progresso os seus romances, é natural que, apesar de tudo, prevaleça no espaço cidadão um conteúdo positivo, pois dele dimanam as motivações susceptíveis de *transformar aldeia e campo em espaços mais ricos e mais modernos*. A semantização da cidade como fonte de progresso é que a propõe, em última análise, como espaço positivo — razão pela qual todas as personagens actantes e marcantes de *A Morgadinha dos Canaviais* se apresentam plenas de atributos cidadãos.

Da oposição básica cidade/campo decorre um *motivo* (no sentido técnico do termo) curioso em *MC*. Refiro-me à reiterada presença de *cartas* e do *correio*, veículos pelos quais a cidade se faz presente no meio rural.

Cartas, correio e jornais impedem que leitor e personagens se esqueçam da oposição de espaços. Ao que parece, uma única vez as cartas servem o avolumar-se dos conflitos: isto ocorre com a que, subtraída a Augusto por Pertunhas, será causa de acusações injustas ao jovem preceptor das crianças do Mosteiro.

Exceção feita desta circunstância, todas as outras cartas parecera ter apenas a função de recordar a existência dos opostos espaços rural e urbano, fazendo chegar, ao primeiro, o segundo, por esta via mantendo ligação sistemática e significativa entre ambos: uma ligação que não tem eco, nem paralelo, em nenhum dos outros romances de Júlio Dinis. A evolução de Henrique é acompanhada, de Lisboa, pelas cartas por ele enviadas a amigos ou deles recebidas (p. 391); o Conselheiro escreve à família, Ângelo a Ermelinda, a Morgadinha escreve não se sabe a quem (p. 469) — talvez ao ervanário, aquelas mesmas cartas de que Augusto, no final da narrativa, toma conhecimento (p. 567) e onde Madalena, ‘anjo’ e providência, cuidava para que nada faltasse ao amado. Quase no término do romance, uma última mensagem, desta vez telegráfica, transmite ao Conselheiro um convite para integrar o novo Ministério. Lembremo-nos de que, no início do texto, quando pela primeira vez Henrique vê a jovem Morgada, ela se encontra em pleno campo, a ler em voz alta, aos camponeses analfabetos, as cartas recebidas de familiares distantes.

Motivo importante em *MC*, a carta e o jornal — o correio e a *comunicação* — aproximam durante todo o tempo os espaços opostamente semantizados. Fazem-no para demonstrar serem estes dois pólos culturais profundamente interrelacionados e interdependentes.

E se Augusto, de nascimento aldeão pode casar-se com a Morgada porque subiu até ela pela instrução e educação citadina, se Cristina, a fidalguinha rural, casa-se com Henrique, o Conselheiro sobe a Ministro pela força política que lhe é transmitida pela aldeia.

Cidade e campo complementam-se, assim, pelo próprio facto de serem diferentes. E um mundo harmónico e feliz só poderá existir, di-lo *A Morgadinha dos Canaviais*, pela fusão dos atributos positivos de um e outro destes dois espaços.

A dimensão deste trabalho não me permite analisar em pormenor, ainda que relativo, os aspectos essenciais da simbólica da oposição de espaços físicos em todo o romance de Júlio Dinis. Antes de passar à consideração de outras manifestações da problemática espacial no Autor, chamo a atenção para alguns pontos merecedores de referência em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*.

Neste romance, opõem-se principalmente dois lugares físicos marcados por conteúdos semânticos de todo antagónicos: a Herdade de Tomé e a casa fidalga. Naquela, escrevem-se os sinais do trabalho, da criação e aumento de riqueza, do *progresso*, em suma. Na segunda se consubstanciam os sinais negativos da tradição, da manutenção do passado, da perda lenta da capacidade e do poder económico. A Herdade de Tomé é espaço voltado para o futuro; nela se escrevem a esperança e a construção, nela se propõe outro modelo económico, social e, até, psicológico, dado que, tal como em *PSR*, também em *FCM* a alegria mora lá onde pode ter como companheira o trabalho.

A estes dois pólos, contraditórios em função de produzirem ou não produzirem riqueza, deve-se a criação do núcleo dramático principal do romance. Vendo na Herdade o seu *diferente e contrário*, D. Luís desenvolve para com ela um antagonismo fundo, misto de inveja, despeito e preconceito. A florescente herdade é fonte constante de insulto para o dono da Casa Mourisca. É origem, talvez, da *recusa* que nele se inscreve de toda a pessoa ou facto ligado ao espaço da produção.

Partindo da figura de D. Luís — nunca da de Tomé, definitiva e idealmente delimitada em bondade absoluta — o texto consubstancia uma situação conflituosa específica, a ser contrabalançada por outra, de sinal contrário e francamente positivo, a surgir entre Jorge e a Herdade.

O primogénito de D. Luís, apercebendo-se das naturezas diversas e opostas da própria casa e da propriedade de Tomé, apercebe-se, do mesmo passo, serem os dois pólos complementares: erige o espaço do trabalho como objecto de *desejo* e de *imitação*, como *proposição modelar cujas qualidades devem ser repetidas*. Vendo a herdade, Jorge observa, analisa e escolhe. Deixa-se semantizar pelo valor do trabalho, aproxima-se de Tomé, em quem vê o Mestre e, fatalmente, embora de modo reversível, antagoniza-se com o pai.

Durante toda a narrativa, alternam-se, diante do leitor, os lugares geográficos (espaços, pois, plenos de sentido e movimento) da herdade e da casa fidalga. Acção, enredo e intriga tecem-se de modo a criar uma série de tensões; ao longo delas a homogeneização dos contrários pode apresentar-se ora como possível ora como impossível. Vence, como sempre, a forma típica

do optimismo histórico dinisiano. E *Os Fidalgos da Casa Mourisca* realizam, no termo da narrativa, a fusão dos opostos, a síntese de valores tão antagónicos como complementares: ressalta, então, com a maior clareza — clareza superior à de todos os outros romances do Autor — a visão e o desejo político, social e ideológico de Júlio Dinis. Encontra-se, é bem de ver, a *resposta* mais completa para os complexos e concretos problemas postos à sociedade portuguesa.

Se o antagonismo espacial de base colocado em *FCM* contrapõe Casa Fidalga e Herdade Burguesa, outros antagonismos secundários, mas também *necessários para o retrato da totalidade do objecto social* ‘observado’ e descrito também se erguem. Para D. Luís, são contrários a própria casa e a quinta da Baronesa de Bacelos, lugar em certa medida *ameaçador* para o fidalgo, pois semantizado pela ideologia liberal da futura esposa de Maurício. Por outro lado, opõem-se também, e a exemplo do que acontece em *MC*, aldeia e Lisboa. Na capital estudou Berta, adquirindo as ‘prendas’ culturais — e aperfeiçoando as morais — que lhe permitirão ser o elemento principal de homogeneização espacial. De Lisboa, capital de um Reino agora conspurcado — na perspectiva de D. Luís — pelo famigerado liberalismo, chega a jovem baronesa, força providencial capaz de contribuir para a resolução do problema de Jorge e Berta, e de fazer enveredar Maurício por caminho minimamente produtivo.

Tal como aconteceu em *As Pupilas do Senhor Reitor*, em *Uma Família Inglesa* e em *A Morgadinha dos Canaviais*, os espaços opostos, depois de ‘lutarem’, harmonizam-se. Da ‘guerra’, nem vencedores nem vencidos restam. Tudo se recompõe e reencontra, os

contrários reúnem-se, por via da herança os filhos de Berta e Jorge receberão bens provenientes de duas classes diversas e serão, por isto mesmo, a figuração humana da plurificação da origem de uma economia.

Casando-se com Jorge, Berta se enobrece, do mesmo passo que o marido se aburguesa. Realizou-se a ‘receita’, propôs-se a solução.

2.2 — ESPAÇO E PRODUÇÃO ANTROPONÓMICA

Pretendo ocupar-me aqui da antagonização de espaços não-físicos, do que se costuma chamar o espaço-tempo interior da personagem ou de grupos delas.

A descrição e a análise sumárias das contradições de *lugares físicos* em Júlio Dinis terão, espero, conseguido mostrar que eles se constituem em *espaços* (produto de matéria em movimento) por causa das personagens cuja dinâmica psicológica e afectiva, moral, ética ou ideológica permite a criação de um *significado* preciso e diferente para cada *lugar*. Por outro lado, as personagens dinisianas só na aparência podem manifestar-se como *seres individuais*. Na realidade, elas carregam sempre consigo, na estrutura básica do modo de ser, a carga da classe social de onde provêm. Possuindo uma estrutura mental conformada no meio da classe, elas são *tipos*, sempre, de resto, *exemplares*. D. Luís é o típico aristocrata rural como a sobrinha é típica fidalga da corte. Jorge e Maurício, malgrado as diferenças de carácter e de maturidade que os contrapõem, não são menos típicos, pela *nobreza*, em maior ou menor grau

revelada, de sentimentos. Tão típica é Berta como Cecília, típicos Augusto e o ervanário, o Conselheiro e a Morgadinha. Sobre traços marcantes de uma estrutura mental correspondente ao *lugar ocupado na sociedade* se estriba, creio, a criação de todos os caracteres. Personagens e figurantes tornam-se manifestações exemplares de um modo de ser, viver e pensar *comum a muitos* e, portanto, só compreensível e explicável dentro de uma consideração do *conjunto* criado pela classe de cada um.

Como todo texto de intenção realista, como qualquer escrita comprometida, o romance dinisiano organiza, em forma ficcional, os elementos da realidade objectiva, histórica, concreta. Organiza-os mesmo quando centraliza conflitos em indivíduos: em cada *pessoa romanesca* reflecte-se a exterioridade, o meio, o momento histórico. Cabe, ainda, uma ressalva: não importa que Júlio Dinis, buscando «reflectir» a concretude histórica, o faça, sempre, de forma *moral*, isto é, abstendo-se de mostrar só a *direcção do movimento social* (Lukács) para expressar, nos finais *pedagógicos* o *desejo de que o movimento se delineie numa direcção única e específica: a fusão de classes*. Importante é aperceber-se de que, sendo utópica na solução encontrada, a narrativa dinisiana não o é no modo como circunscreve determinada problemática. Neste aspecto, ela está atenta às manifestações concretas da realidade portuguesa, sabe onde se encontram os antagonismos, onde se levantam as oposições. 'Receitar' determinadas soluções é direito de todos e de cada um. Muito mais o será de uma personalidade como a de Júlio Dinis, marcada pelo optimismo histórico de certo pensamento burguês do século passado.

Vista para além das aparências imediatas, a semantização dos espaços não-físicos faz-se em termos socioeconómicos, de que os contraditórios conteúdos psicológicos, afectivos, morais e éticos das personagens são mais sintomas que substância. Diferenciando socioeconomicamente a ‘população’ das narrativas, Júlio Dinis persegue, querendo-o ou não, duas finalidades, de resto perfeitamente conseguidas: descrever a complexidade do corpo social, pela presença das diversificações e demonstrar a supremacia, a atingir-se, pelos novos valores da burguesia.

Sendo Júlio Dinis, no plano ideológico, um liberal e não um revolucionário, a sua proposta de solução não pode, em nenhuma circunstância, apontar para a substituição integral de valores, para a construção do inteiramente novo. Pelo contrário, procura absorver, dentro da novidade (vectores burgueses de comportamento, valores da nova classe ascendente), determinados elementos, considerados obviamente como válidos, tomados ao decadente espaço aristocrático e dados como positivos. Aponta-se, com este recurso, a permanente regeneração do *corpus* social; afastam-se situações de ruptura e quaisquer formas de violência. Uma «revolução» incruenta, jogo tão ambíguo quanto idealizado de *manutenção* e *transformação* ocorre em todos os textos. Na economia do romance dinisiano parece ter certa força o princípio de que na Cultura como na Natureza, tudo se pode transformar. Transmuta-se o pequeno em alto-burguês, este em fidalgo. O aristocrata assimila valores da burguesia. Tal mecanismo de metamorfose implica, naturalmente, na perda de determinados caracteres, mas o que é mais importante, implica na *manutenção de caracteres*. Jorge só se

apercebe de que se pode enobrecer pelo trabalho porque já nasceu nobre. Manuel Quintino só transita para a alta burguesia estabilizada porque para ela traz o precioso contributo da capacidade de trabalho e da seriedade. As modificações de estatuto, necessárias à mensagem da obra, não implicam em subversão, de qualquer tipo, da ordem social. Ao contrário, *elas garantem a continuação da mesma distribuição de pessoas, dentro de um mesmo quadro de valores.* As personagens com ‘destino ascendente’ na obra de Júlio Dinis, embora transitem definitivamente para a classe ou o estrato superior ao seu, *em nenhuma circunstância organizam, em outra forma material, o corpo da sociedade.* A pirâmide permanece igual a si mesma. Na sua parte mais alta, no vértice, estará agora a fidalguia rejuvenescida e revigorada pelo sangue burguês ou a alta burguesia fortalecida pela absorção da pequena.

O facto de homogeneizar os espaços contrários sempre pelo nível do mais alto não impede que os textos se deixem habitar, de forma marcante para criação de conflitos e mensagem, por opostos conteúdos socioeconómicos. Esta presença de opostos é absolutamente necessária pois permite o exercício de análise social e descrição sociológica típicas da escrita realista, permitindo, ainda, e novamente, a complexificação do cosmos representado. Permite, no fundamental, a criação da especificidade romanesca, assente na abrangência maior possível dos conteúdos do narrado.

No plano económico, os espaços do romance dinisiano — e em contraste com o que se passa nos planos psicológico, afectivo, ético e moral — semantizam-se univocamente, isto é, cada um deles só se deixa habitar por um *conteúdo* básico, embora admita

variantes. Assim, a significação em termos económicos faz-se pela presença explícita ou não do trabalho produtivo: dividem-se os espaços entre aqueles susceptíveis de criar riquezas e os outros, opostos, incapazes de o fazer.

Trabalham produtivamente as personagens — ou figurantes: os empregados de José das Dornas, por exemplo — nitidamente pobres, as que, não dispondo de meios de produção têm de vender a força de trabalho. Capaz de produzir é também a burguesia terratenente, ainda em fase inicial de posse da terra, isto é, em período que a não dispensa de *colaborar* na produção física da riqueza. Estão no primeiro caso João Semana e Margarida, em *PSR*, Augusto e o ervanário, em *MC*, Manuel Quintino, em *Fl*. Destes, Augusto e Manuel Quintino são típicos assalariados, sendo João Semana, o ervanário e Margarida (esta pelo facto de trabalhar mais por *querer* que por *necessidade*) uma espécie de profissionais liberais, que vendem serviços não a um patrão mas a vários tipos de *clientes*.

[É de assinalar-se o facto, raro, da ocorrência de dupla semantização no espaço do trabalho, quando executado por personagem destituída de qualquer fortuna. O caso surge, logo, com Margarida e Clara. Esta, *berdeira* dos bens da mãe (informação que tem de ser importante para a compreensão do significado total do texto, pois é frequentemente reiterada), não precisa de vender a própria força de trabalho, como, contrariamente, e um pouco *moto suo*, faz Margarida. Note-se, *en*

passant, que, bondosa de coração, Clara mais de uma vez demonstra achar *desnecessárias* e *humilhantes* as lições dadas por Margarida para ‘viver’... O dado, se aprofundado, pode contribuir para uma melhor percepção da problemática — mais complexa do que se poderia, à primeira vista, crer — de trabalho/trabalhador em Júlio Dinis.

Em *FI* uma outra dupla semantização ocorre, e com Manuel Quintino. Ele é assalariado, mas começa uma relativa ascensão quanto à capacidade de consumo. Sua casa tem um conforto e um tipo de refinamento que o Narrador não parece considerar — pois o assinala — como típicos da pequena burguesia. A capacidade de consumo de Manuel Quintino (índice de desafogo financeiro) aliada a outros dados de natureza psicológica e moral, como que ajuda a limar as arestas interpostas entre a sua família e a dos Whitestones.]

Ao grupo de personagens produtivas localizadas na área da burguesia terratenente pertencem José das Dornas, em *PSR*, e Tomé da Herdade, em *FCM*. Também aqui parece ocorrer dupla semantização económica, mais clara, aliás, em *PSR* que em *FCM*. Com efeito, na família de José das Dornas, duas pessoas trabalham a terra, estando directamente implicadas no processo de produção: o velho lavrador e Pedro. Daniel foge a esta ‘regra’ familiar

enveredando, por força de superiores qualidades intelectuais, por carreira liberal. Transita, pois, da situação de produtor de riquezas para a de ‘vendedor, por conta própria, de serviços’, tornando-se, por um lado, concorrente de João Semana (e a empregada do velho cirurgião tanto o sabe quanto o diz) e, por outro, um «reflexo» de Margarida, com quem se há-de casar. O facto de exercerem ambos os noivos uma ‘actividade liberal’ pode ser subjacente e remoto, embora não pouco significativo, elemento de aproximação entre os dois.

Em *Os Fidalgos da Casa Mourisca* a dupla semantização da burguesia produtiva parece apresentar aspectos diferentes. Tomé da Herdade está, é indiscutível, em claro processo de transição económico-social. É proprietário de parte das terras que trabalha (informação por ele mesmo fornecida em diálogo com Jorge), sendo rendeiro de outras. Produz, assim, riqueza para si mesmo e para outro, a quem paga as rendas. Tendo já ultrapassado a fase pura da venda da força de trabalho (ele fora empregado da Casa Mourisca), o pai de Berta começa a ascensão que o levará à burguesia. Na sua figura, como em muitas outras da ficção de Júlio Dinis, escreve-se a tese da *mobilidade social*, tão ao gosto da ideologia burguesa em qualquer época, muitíssimo ao gosto da burguesia do século XIX.

[Rapidamente aponto um pormenor: à ascensão lenta e certa da burguesia ainda directamente interveniente no trabalho — o *trânsito* económico-social dos burgueses-trabalhadores — corresponde um alargamento também lento e certo da sua

área de influência. A burguesia rural começa a produzir profissionais liberais (Daniel médico) forma pela qual facilita a sua penetração em todo o corpo social. Em *MC* é a aristocracia terratenente que assimila um *quadro* (Augusto), proveniente de estrato popular. A harmonização/regeneração de espaços faz-se, assim, também por *expansão da força da classe*. Tanto em Augusto como em Daniel está em causa o aumento de poderes e de influências a serem exercidos pelos proprietários dos bens de produção.]

Um outro tipo de semantização económica pode fazer-se no romance de Júlio Dinis: a baseada na não-produção de trabalho. Observam-se, aqui, duas variantes espaciais. De um lado, tem-se aquela onde se não realiza trabalho produtivo por se ter em mãos o capital. De outro lado, toma forma o espaço onde o trabalho produtivo também não se realiza por razões de ética e ideologia especial — razões que, no fundo, têm a ver com maior ou menor incapacidade de *estar com o tempo da burguesia*.

Não realizar trabalho produtivo por ser detentor do capital caracteriza a figura de Mr. Whitestone, em *Uma Família Inglesa*. Esta personagem é, no plano socioeconómico que agora me ocupa, a mais significativa em Júlio Dinis, por tocar, de muito perto, um aspecto crucial da natureza da burguesia portuguesa. Mr. Whitestone é um *comerciante*, vive exclusiva, clara e directamente do produto do trabalho alheio, que tanto vende como compra. Vende a

mercadoria que outros fizeram, compra ao mesmo tempo o trabalho deles; compra o trabalho de Manuel Quintino e dos outros empregados do escritório. Nos intervalos entre as muitas transacções, acumula e lucra. Sintomaticamente, nenhuma cena de *Uma Família Inglesa* coloca Richard Whitestone no escritório, a dirigir o que quer que seja. O seu lugar natural — excepção feita da casa — é a *praça*, lugar onde o produto do trabalho de outrém transita de mão em mão, crescendo cada vez mais o ganho da classe comercial por quem, paradoxalmente — mas num paradoxo tipicamente epocal — Júlio Dinis, «liberal», «democrático» e «revolucionário» expressa a maior admiração.

Se Richard Whitestone se apropria, como *intermediário*, do valor do trabalho alheio, vivendo de modo que um pensamento progressista actual considera parasitário, ele é também marcado — e dentro da ética progressista da época em que o texto foi escrito — por valores positivos, dado que o livre comércio, a livre troca são considerados um *bem* na filosofia liberal do século XIX — e não só. No espaço, portanto, dos que não produzem directamente a riqueza, Mr. Whitestone é uma personagem vertical, moral e eticamente *boa*, objecto da admiração do Narrador e da aceitação do leitor. Outras personagens há, contudo, e na mesma área da não-produção, semantizadas negativamente. São elas Henrique de Souselas, em *A Morgadinha dos Canaviais* e, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, D. Luís, Maurício e o Padre.

Sobre as personagens que nada produzem — nem sequer riqueza comercial — o Narrador, voz da posição ideológica do Autor, exerce sistematicamente a crítica. A

tais figuras, os textos — atentos à própria finalidade moral — negativizam, em princípio, para depois as regenerar em decorrência da aceitação, de melhor ou pior vontade, dos valores dos espaços opostos.

Considerei, há pouco, existir em *MC* uma personagem improdutiva, Henrique de Souselas. Na realidade, se entendermos a produção como *de bens* concretos, passíveis de serem consumidos num plano a que, à falta de melhor, chamarei *físico*, todas as personagens burguesas ou aristocráticas desse romance são improdutivas, pois nenhuma delas surge em situação de criar quaisquer bens agrícolas ou industriais, qualquer riqueza comercial nova. Incapazes são, ainda, de aumentar os bens já produzidos. Henrique, a madrinha, a Morgadinha, Cristina e a Mãe, o próprio Conselheiro vivem e existem, neste sentido, em pólos de todo opostos aos de Manuel Quintino, José das Dornas, Tomé ou Jorge. Usufruem, vemo-lo, de uma riqueza já encontrada pronta, a cuja origem os textos não fazem a mais leve referência. Circulam num espaço de permanente lazer, em estado de desocupação de corpo e não raro de espírito, que o Narrador aponta, em caricatura, na figura da tia de Madalena, que nem sequer sabe organizar o serviço doméstico.

Todavia, mesmo aqui, as realidades não são tão simples quanto à primeira vista se poderia pensar. Para argumentar quanto a isto, sou obrigada, antes de mais, a introduzir, rapidamente um conceito: o de *produção antroponómica*. Entendo como tal, e seguindo Daniel Bertaux no já citado *Destinos Pessoais e Estrutura de Classes*, o modo como os grupos sociais têm de construir e reconstituir a energia gasta na execução dos

variados tipos de trabalhos. Para que a energia se reconstitua, é preciso não apenas manterem-se vivos e operacionais os *corpos* dos que trabalham, mas ainda que sejam produzidos novos corpos (novas pessoas) cuja distribuição por diferentes tarefas garantirá a perpetuação do «organismo» — passe a palavra, mais apropriada à época de Júlio Dinis que à nossa — social. No intuito de facilitar a apreensão do conceito para quem eventualmente o desconheça, transcrevo do Autor citado:

«(...) a produção antroponómica é a produção da energia humana ao mesmo tempo em quantidade e em qualidade, ao mesmo tempo como fonte pura (bruta) e como modos específicos de concretização: energias ‘qualificadas’ do artesão, do operário profissional, da enfermeira, do artista, da mãe de família, mas também do banqueiro, do político, do jornalista. *É a produção dos próprios seres humanos, não como seres biológicos, mas como seres sociais.* A reprodução ‘biológica’ está subordinada à produção social; o social utiliza o biológico, como o económico utiliza a técnica; mas dá-lhe a sua forma exterior e, mesmo, pode-se dizer, o seu conteúdo.»

Um pouco antes desta passagem, exactamente no parágrafo que a precede, Daniel Bertaux mostra como a reconstituição da energia humana é, já, produção antroponómica:

«A reconstituição desta energia (*energia produtora de trabalho, nota minha*) constitui uma das formas possíveis da *produção* antroponómica: é a reprodução quotidiana da força de trabalho humana, ou, mais geralmente, da energia humana. Mas a produção antroponómica pode tomar outras formas: produção inicial, dar ao mundo um recém-nascido; produção material ‘alargada’, que

na criança, ao mesmo tempo, produz e aumenta o tamanho do suporte da energia, o corpo; produção dita 'imaterial', ou antes *cultural*, que produz no ser não a energia pura mas *formas específicas* dessa energia: as 'capacidades', as aptidões para fazer este ou aquele trabalho, para exercer esta ou aquela actividade.» (Daniel Bertaux, op. cit., p. 51. São meus os sublinhados da primeira transcrição).

Considerada a problemática da produção antroponómica, complexificam-se, de modo definitivo, as propostas de significado presentes na ficção de Júlio Dinis. Com efeito, o conceito em questão permite-nos perceber de que modo mesmo as personagens que não produzem bens físicos podem produzir *bens morais*, uma das formas possíveis dos bens culturais.

Tomemos, à partida, para a consideração do assunto, o texto d'*A Morgadinha dos Canaviais*. Disse que, nele, nenhuma personagem produz riqueza, vivendo todas, pelo contrário, do usufruto de bens por outrem produzidos. Contudo, é inegável que o texto desta narrativa, se observado nas suas implicações profundas, escreve-se para mostrar como se cria ou recria (Bertaux diria «como se reconstitui») na pessoa humana um certo número de características que permitirão às várias personagens serem úteis e desejáveis na classe onde nasceram ou naquelas para onde transitam.

A actuação das figuras principais do romance (os *fortes de carácter* (Madalena, Augusto e, secundariamente, o ervanário) exerce-se no sentido de, por exemplo ou palavra, educar e modelar os *fracos* para que eles possam assumir as funções desejadas e esperadas por todo o grupo. Mestres, tanto Augusto

quanto Madalena educam ou re-educam outras personagens. Contactando Henrique de Souselas, recém-chegado de Lisboa com todos os sintomas de tédio e de desagregação psicológica incipiente, a Morgadinha, cheia de espírito, de personalidade e de capacidade de intervenção, consegue reconduzi-lo ao bom caminho. No caso, isto equivale a aperceber-se da real dimensão das pessoas e das coisas, a criar um sentido para a vida. Por seu turno, Augusto, desde o princípio *preceptor* das crianças, transforma-se em mestre de *outros*: mostra ao Conselheiro e à família que a nobreza de carácter, a rectidão de intenções podem existir em qualquer um, independentemente da origem e do nascimento.

A Morgadinha dos Canaviais é, a um só tempo, uma longa aprendizagem e um longo ensinamento. Ali todas as personagens transitam de um estado de saber menor para outro, de saber maior, sobre a vida. Henrique aprende a não se deixar impressionar pela primeira mulher que se lhe atravessa no caminho, sendo levado a apreciar as ocultas qualidades de Cristina. Esta, por seu turno, treina-se nas funções femininas cuidando do primo doente. Aprende a Morgada a ler no coração da prima, apreendendo ainda o que é, na realidade e nas suas contradições, a actividade política do pai.

Atentar para a situação de ensinar/aprender, para a presença dominante de uma pedagogia tanto transitiva quanto reflexa (ensina-se aos outros, *ensina-se* o próprio sujeito que em relação a outro é mestre) é essencial se quisermos penetrar a problemática da produção antropológica em *MC*. Toda a actividade pedagógica mutuamente exercida pelas personagens busca e persegue

uma única finalidade (inconsciente nelas, é óbvio, e também, creio, no Autor exterior) muito clara para o leitor: a criação de sujeitos cuja *energia* se aplique na manutenção do *estabelecido*. Algumas vezes a energia dos sujeitos de homogeneização dos contrários exerce-se no sentido de permitir à classe dominante a absorção dos indivíduos excepcionais (Augusto, Manuel Quintino), cujo contributo possa, de alguma forma, ser considerado positivo — isto é, possa levar ao *reforço* ou ao *alargamento* da área de influências.

O tratamento da espacialidade socioeconómica permite ao romance de Júlio Dinis ser um claríssimo «reflexo» (no sentido marxista do termo) dos modos como as classes tradicional ou recentemente dirigentes no Portugal do século XIX *produziam*, com maior ou menor «revolução» e democratização de princípios, os *modos essenciais da sua auto-preservação*. E se qualquer produção antroponómica implica *em exercício individual ou colectivo*, consciente ou inconsciente *de uma pedagogia*, a produção antroponómica numa classe dirigente e privilegiada implica ainda, e necessariamente, em permanente atitude de observação. Observando e actuando, detectando os aliados possíveis e mais prováveis, as classes dominantes defendem-se contra o que eventualmente as ameace, veiculam para os outros espaços sociais a crença na *mobilidade social* tão ao gosto do liberalismo burguês, mantêm, em suma, dentro de diferenças mínimas, *a semelhança da estrutura social consigo mesma*.

Considerados os aspectos que venho abordando, o assunto fundamental da narrativa dinisiana pode, por hipótese, ser a produção antroponómica enquanto tal. Lida retrospectivamente, agora, a excepcionalidade da personagem serve francamente a tal objectivo, pois

serve à produção de uma renovada burguesia dirigente. Com efeito, e sempre em leitura retrospectiva, poderíamos considerar dividirem-se as personagens excepcionais por dois grupos, no que respeita à produção antroponómica. Um deles seria constituído por personagens pertencentes à classe superior, as quais, por processos diferentes, *intuem* a necessidade de regenerar os indivíduos do seu próprio meio para que não se perca, por exemplo, o poder político. A tal propósito é significativo o exemplo das relações entre a baronesa de Bacelos e Maurício, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. É a jovem baronesa quem transforma o primo, imaturo e estouvado, num futuro e certo Embaixador. Por este caminho, a família da Casa Mourisca recupera uma influência política há muito perdida — pelo menos desde a altura em que D. Luís voluntariamente se isolou, exilou, na propriedade rural.

Outro grupo de personagens excepcionais relacionadas com o problema da produção antroponómica circunscreve-se ao espaço da classe que no momento executa movimento ascensional: a burguesia rural, cuja absorção permitirá o regenerar-se do espaço sociológico a ela imediatamente superior.

Nenhuma das personagens de qualquer destes grupos calcula com frieza de que modo se há-de produzir antroponomicamente para regenerar o seu espaço ou para transitar dele para espaço melhor. Ascensão e/ou regeneração eufemizam-se, sempre, em *desejo de natureza amorosa*. Berta ama a Jorge, Cecília a Carlos: por força da realização dos dois amores, Manuel Quintino e a sua capacidade de trabalho, Tomé da Póvoa e a sua capacidade financeira ficam ‘melhor’ distribuídos no quadro social. Vistos na óptica da sua

utilidade para uma melhor produção e distribuição antroponómica, todos os amores dinisianos, por serem quase sempre inter-estratos de uma mesma classe são *metamorfoses*, sublimações de necessidades vitais (para o grupo) de tal forma interiorizadas que nem sequer são percebidas. Os amores justificam nos planos moral e ético a aproximação dos *diferentes* socioeconómicos.

Se a análise dos espaços socioeconómicos em Júlio Dinis mostra serem eles substancialmente espaços de produção e distribuição antroponómica; se a produção antroponómica numa estrutura de classe busca criar indivíduos por cuja actuação se garanta a permanência do domínio de quem já domina, eventualmente por absorção de elementos de outras proveniências, se tudo isto acontece, não é menos verdade ser a produção antroponómica também a criação de seres individuais, versificados e personalizados cujas particularidades, diferenças — cuja personalidade — não lhes podem permitir, todavia, qualquer espécie de *contestação de fundo ou de percepção crítica total da realidade circundante*. A produção antroponómica em Júlio Dinis visa sempre a harmonização final dos *opostos relativos* (burguesia ascendente ou já estabilizada e aristocracia). Por este motivo, os textos não podem ocupar-se de outros estratos sociais e económicos. Talvez melhor: os textos estão visceralmente impedidos de o fazer, pois a abordagem de outros níveis da estrutura social poderia criar situações de antagonismo radical, irreduzível. Porque retrata a classe dominante em processo de reconstituição de energias, o romance dinisiano não se ocupa, sequer minimamente, de qualquer espécie de trabalhadores *reais*. Quem trabalha em Júlio Dinis é o patrão: José das Dornas e os filhos, Tomé, ou Ana do

Vedor, pequeníssima proprietária. Pode também trabalhar o quadro (Manuel Quintino) mas o espaço específico e concreto onde se produz a riqueza está, desde o início, definitivamente aliado dos interesses dos romances. Fazendo o levantamento de classes de interesses convergentes ou tratando estratos diferentes de uma mesma classe, a ficção dinisiana não pode, pois tal seria inverosímil, propor oposições insuperáveis. Todo os contrários são aqui redutíveis a uma unidade coesa e coerente. Mais que isto: eficaz. Eis como, a partir do problema de um conteúdo ideológico (do Autor), através da produção e distribuição antroponómica se pode, novamente — e quero com isto dizer *de modo novo* — entender a *necessidade absoluta* da sistemática simbólica dos casamentos inter-classes.

A corrente do raciocínio levou-me, da colocação inicial do problema da produção de seres individuais na obra de Júlio Dinis, a considerações de natureza genérica. Volto, agora, ao tema da *pessoa*, da personagem entendida como *ser particular*, dotado de vida própria e susceptível de experimentar conflitos *seus*. Noto, de novo, serem as pessoas económicas em Júlio Dinis também pessoas particulares. Tal não impede que seja o *papel económico* mais importante que qualquer *papel individual* por elas representado. Disto decorre ser o enfoque psicológico (análise da afectividade, dos modos de ser interiores) uma *eufemização da perspectivação económica*. Cada personagem tem, é facto, uma psicologia e uma personalidade. Mas observados em intertextualidade, vemos que os produtores directos de riqueza (Jorge, Tomé, José das Dornas) e as produtoras potenciais de novas pessoas, as ‘mães’ (Cecília, Madalena, Cristina, Berta) têm as mesmas características (e rigorosamente as têm) em

todos os romances. Nenhuma das raparigas é mais que virtual anjo do lar, nenhum dos rapazes é mais que o futuro marido e pai: e embora minimamente cada personagem tenha uma psicologia individual (Madalena é mais agressiva, Margarida mais passiva, Jorge mais enérgico, Carlos mais claramente afectivo), o modo da psicologia de cada uma delas serve, sempre, à produção antroponómica.

O que acabo de dizer é particularmente claro nas figuras femininas principais. O modo de ser ‘natural’ destas mulheres, caracterizando-se basicamente por doçura, resistência, bom senso, dom da persuasão, capacidade de dedicar-se, faz de todas *mestras e condutoras*. Tanto Jenny como Madalena, tanto Berta quanto Margarida, *conduzem e orientam* quantos as rodeiam. Exercem a sua capacidade de *reunir energias eventualmente dispersas* sobre figuras seja masculinas, seja femininas (Madalena guia a Cristina, a Henrique e a Augusto) não raro estendendo a acção sobre figuras paternas. E Jenny sabe orientar o pai, tal como Berta sabe influenciar o fidalgo, futuro sogro, na própria regeneração. O exercício pedagógico destes «anjos do lar» tem sempre uma única finalidade, fatalmente conseguida: levar todos a serem rigorosamente aquilo que a sociedade deles espera. Jenny impede que a dificuldade de relações entre Mr. Whitestone e Charles ponha eventualmente em risco a continuação da boa harmonia da família, este núcleo económico por excelência em Júlio Dinis, e não só. Garante a jovem inglesa, em última análise, e através de recursos afectivos, a relação capitalista entre legador e herdeiro. Pela palavra persuasiva e pedagógica, começa a produzir e a reproduzir, no irmão, o modelo típico do

homem responsável, futuro chefe de família... e de empresa. Arriscando-se Jenny a não conseguir os intentos (e neste *risco* cria-se parte substancial da história, do enredo e da intriga), uma outra mulher a auxilia: Cecília. Porque provoca em Carlos o amor, é a filha de Manuel Quintino quem mais decididamente o leva ao encontro do modelo burguês. Carlos converte-se, pela força das duas mulheres (dois tipos diferentes de «irmãs» e de «anjos»), aos sãos princípios do trabalho. Está exorcizado o perigo que anteriormente pairava sobre o núcleo familiar ameaçado de desagregação, por força da irresponsabilidade do seu único herdeiro varão. Ingressando no caminho do bem, Carlos continua a figura paterna ao mesmo tempo que se dispõe a, casando-se, garantir a permanência da corrente familiar. Ultrapassado o risco de *fuga à norma*, Carlos a ela retorna e, retemperadas as forças, já é capaz de *ser mais um dos seus iguais*: está antroponomicamente localizado (distribuído) no lugar que lhe compete.

Tal como Jenny produz Carlos para o papel a desempenhar, da mesma forma Margarida trabalha para que, em Clara, surja, das cinzas da jovem estouvada, a nova mulher capaz de plenamente arcar com as responsabilidades familiares a assumirem-se no futuro casamento (*PSR*). De modo análogo, Berta (em primeiro lugar com o auxílio da interposta figura de Tomé) cria em Jorge e em D. Luís a aceitação plena da nova burguesia rural ascendente. Conseguida a ‘conversão’ do velho fidalgo, limadas as arestas, a jovem filha do proprietário rural terá criado as condições fundamentais para o surgimento de um novo modelo de homem económico, resultante da fusão da

aristocracia de sangue com a nova aristocracia do dinheiro.

Para poderem actuar satisfatoriamente na área da produção/distribuição antroponómica de outros e de si mesmas, as mulheres da ficção dinisiana têm de apresentar psicologia muito especial, excepcional: devem ser suficientemente maduras e críticas para perceberem onde e como agir, suficientemente suaves e persuasivas para não assumirem o espaço da autoridade absoluta, onde deve pontificar apenas a figura masculina a quem, sempre, compete a *decisão final*.

Em Júlio Dinis a produção antroponómica dá-se, com frequência, pela actuação de uma personagem sobre a outra. Lembrando sempre que esta *acção transitiva* resulta basicamente da não consciencializada coerção exercida pelo próprio meio e pelo instinto de auto-defesa de classe, lembro ainda poder ser ela provocada pelas próprias circunstâncias da vida ‘pessoal’ de cada personagem. O caso é claro em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, com Jorge, e em *A Morgadinha dos Canaviais*, com Cristina.

Neste último romance há uma sistemática emissão de discurso *pedagógico* de Madalena para a jovem prima. Tal discurso tem a ver principalmente com os correlatos problemas da maturidade/imaturidade e amor/casamento. É Madalena quem detecta em Cristina o amor por Henrique, quem ‘fabrica’ a futura realização, pelo matrimónio, desse sentimento. Por outras palavras, Madalena vê na prima a esposa e mãe potenciais, ajudando-a a percorrer o caminho que a separa do exercício pleno de tais funções.

Antroponomicamente, pois, pode dizer-se: Cristina é produzida pelo verbo de Madalena. Mas só o é em parte, pois no romance dinisiano é mais importante a *prática* que a aprendizagem pela palavra.

O texto introduz, então, ao lado do *verbo* de Madalena, uma *experiência directa*, pela qual Cristina se *treina* nas funções futuras de esposa e mãe, aprende e apreende o que deverá ser. O processo de aprendizagem directa é fundamental na produção antroponómica, nota-o Daniel Bertaux. Chega a ser, em muitos casos, insusceptível de substituição por qualquer aprendizagem indirecta (por *discurso* ou exemplo), mesmo de aparência mais que eficaz. A distribuição antroponómica, a produção, treino e fixação de um trabalhador qualquer num determinado lugar, exemplifica-a Bertaux com o caso dos mineiros: «Disse-se muitas vezes que os ‘mineiros são muito ligados à mina’. Mas, como escrevem os autores de um excelente relatório sobre a questão: ‘Não foram os mineiros que se ligaram à mina, foi a mina que os ligou a ela.’

(...)

«A trajectória profissional de um mineiro é inteiramente traçada, desde o seu nascimento, pela companhia mineira. No dia seguinte àquele em que acabou a escolaridade obrigatória, o jovem filho do mineiro vai trabalhar na escolha do carvão.

(...)

“O ciclo da vida profissional do mineiro segue, portanto, um *percurso* determinado pela companhia mineira. (...) ‘Como os exploradores das minas têm o cuidado de regular o salário do mineiro consoante as necessidades da vida, daí se segue que, logo que possível, o filho do mineiro, para juntar na medida do

possível ao indispensável que a família muitas vezes não tem, desce por sua vez à mina.’ O que o secretário do sindicato dos mineiros aqui denuncia (em 1901), é uma *política salarial* da companhia, que visa obter, e obtém, a *transmissão hereditária* do ofício de mineiro.» (Daniel Bertaux, op. cit., p. 199, sublinhados do autor).

Mutatis mutandis, o que diz Bertaux e o que denuncia, no início do século, um secretário de sindicato sobre a situação dos mineiros franceses, aplica-se perfeitamente às personagens de Júlio Dinis. Em um como em outro caso, por efeito de coerção mais ou menos clara, trata-se de *obrigar* alguém a aprender qualquer coisa que deverá executar. Tanto as companhias mineiras de que fala Bertaux quanto um grupo social qualquer sabe — como o sabe, de resto, a pedagogia — ser a *prática* a principal garantia do bom exercício de uma função. Encarregam-se as narrativas dinisianas de propiciar, por força das circunstâncias (por força da casualidade/necessidade essenciais à formulação da verosimilhança) as *situações* susceptíveis de conduzir ao exercício e ao treino.

Em *MC*, tal circunstância é a doença de Henrique, ocasião em que Cristina (obedecendo claramente à modelagem cultural da mulher-mãe, mulher-anjo custode) supera a infantilidade e em rapidíssima transição, chama a si, sem quaisquer problemas, a responsabilidade de enfermeira do doente, assim se preparando com maior eficácia, para o desempenho posterior do papel de esposa e mãe. O Narrador não se abstém de frisar a subitaneidade da metamorfose de Cristina, nem de assinalar o seu significado: fazer transitar a mulher da adolescência para a idade adulta, entendida como de trabalhos e de completa e silenciosa dedicação.

«Madalena, que se sentara a um canto da sala, quase subjugada pelas muitas e violentas comoções daquele dia, contemplava a actividade da prima e estranhava-a.

“Ela própria, que melhor do que ninguém conhecia Cristina, nunca a supusera capaz daquela firmeza de ânimo e daquele espírito metódico e providencial de que estava agora dando irrecusáveis provas.

“Apreciara-lhe até então os dotes de criança, a bondade do coração, os extremos de afecto que possuía” (*isto é, admirara-lhe a matéria prima de onde se construiria a esposa*); “mas ainda a não tinha visto tomando assim tão a sério a sua missão de mulher e desempenhando-se dela tão dignamente.”» (MC, p. 154).

Circunstâncias casuais análogas às que se passam com Cristina ocorrem, também, com outras personagens femininas levadas, pelo acaso dos acontecimentos, ao treino específico para as suas funções. Em Jenny, a casualidade da morte prematura da mãe é o factor provocador de uma vida inteira de *sistemático treino* nas tarefas femininas. O mesmo ocorre com Margarida. Cecília, por seu turno, é «ajudada» por duas casualidades: uma, básica, a morte da mãe, fá-la transitar desde muito nova para a situação de responsável pelo lar doméstico (tal como os filhos dos mineiros, e retomo Bertaux, desde muito jovens *passam* a trabalhadores na mina, fixando-se no ofício pelo próprio facto de o aprenderem). Mais tarde, aperfeiçoa-se como *anjo* do lar, por ocasião da doença de Manuel Quintino. Em FCM, também Berta é preparada e permanentemente treinada para o típico trabalho feminino. No caso da futura mulher de Jorge, o processo de produção antroponómica parece,

contudo, um pouco mais complexo, embora sempre claramente organizado em função do *fine a quo* da narrativa.

Desde o início, Berta está fadada a casar-se com Jorge. Dizem-no vários indícios muito típicos do código romanesco da época: o facto de ter sido amiga de infância dos jovens fidalgos; o ter-se afastado da aldeia e, conseqüentemente, de Jorge; o facto de o futuro noivo a reencontrar, muito antes da sua volta à Herdade, através das informações que sobre Berta pode dar Tomé. É particularmente importante, como indício seguro (o leitor sabe-o, se acostumado com o código) de casamento futuro, a leitura, feita por Jorge, das cartas de Berta ao pai. Mais que isto, será importante um outro elemento: as superiores qualidades de Berta, constituindo *mérito*, exigem *prémio*. E em *Os Fidalgos da Casa Mourisca* a única figura masculina que pode premiar, casando-se com ela, uma mulher como Berta é, evidentemente, Jorge. O *fine a quo* ‘matrimónio de duas personalidades excepcionais’ não apenas põe a *necessidade* como efectivamente condiciona a *complexificação da produção antroponómica de Berta*.

O Autor (não o Narrador, no caso) *fictiona* as casualidades que permitirão a Berta ultrapassar as limitações culturais da aldeia. Dá à filha de Tomé uma madrinha, residente em Lisboa, para cuja casa a rapariga vai viver uns tempos, assim aperfeiçoando a educação formal, de modo a poder, de pleno direito, entrar no nível social superior, integrar-se em outro espaço. Mas o Autor faz mais: envolve Berta na capa da humildade e fá-la, na volta a casa, entender a necessidade de ajudar a mãe nas «canseiras da casa».

Eis Berta em pleno período de *treino*. Circunstâncias do acaso (e da *necessidade* de uma narrativa ideologicamente estruturada como esta) fazem adoecer a D. Luís: Berta aperfeiçoa, até ao fim, todos os atributos que tem. Integra-se gradativamente na função social a exercer. Só nesta altura, longamente preparada para o cumprimento da *tarefa*, ela pode casar-se, pois só agora todo o grupo social que a rodeia tem (porque o texto as deu) as garantias integrais de que a jovem filha do agricultor será a *pessoa social* necessária para o equilíbrio novo encontrado pela família fidalga.

Em Júlio Dinis a produção antroponómica pode ser *transitiva* ou *reflexa*. Quero dizer com isto que ela pode, com toda a evidência, transitar do *meio* ou de uma *pessoa* determinada para o indivíduo que se quer produzir, podendo, ainda, transitar *do indivíduo para si mesmo*. De notar-se, contudo, que no último caso a produção é só *formalmente reflexa* pois ela resulta, na realidade, da profunda interiorização, feita pela personagem, de determinadas *mensagens* emitidas pelo ambiente social. Desta forma o meio, a realidade circundante, suscitando na personagem a percepção de determinadas necessidades, actua como agente pedagógico impessoalizado ou, talvez melhor, agente pedagógico colectivo e complexo.

Na produção antroponómica reflexa (auto-produção) provocada pela interiorização de mensagens difundidas no meio e pelo meio, a antagonização de espaços diferentemente semantizados tem papel preponderante. O exemplo mais claro de uma situação do tipo pode encontrar-se em Jorge, n'Os *Fidalgos da Casa Mourisca*. Tal não impede que todas as personagens cuja produção antroponómica é mais

desenvolvida passem por processos mais ou menos evidentes de interiorização: o leitor, de resto, pode detectá-las se atentar nos indícios de assimilação de níveis culturais ou de integração em padrões do nível social superior ou inferior.

Processo evidente de absorção de padrões do nível social superior ocorre em Augusto e no ervanário (*MC*): chamo particularmente a atenção para a linguagem do último, totalmente oposta à de José das Dornas (*PSR*) ou de Ana do Vedor e, mesmo, de Tomé (*FCM*). Em *Uma Família Inglesa* a assimilação de Cecília aos padrões da classe superior é de todo evidente. Por alguma razão, é óbvio, ela pode frequentar a casa de Jenny. Por seu turno, Berta, desde pequenina amiga e companheira dos fidalgos da Casa Mourisca, terá assimilado valores e padrões de comportamento susceptíveis de lhe permitir ser a personagem de ligação (agente homogeneizador) entre dois opostos. Parece possível avançar uma hipótese, quanto a esta problemática: todas as personagens excepcionais de Júlio Dinis passam por nítido processo de apropriação, interiorização, assimilação total de determinados valores próprios do *espaço outro*. Assimilando-se, aculturando-se, autoproduzem-se em termos antroponómicos e sempre com duas finalidades: ou ocupar, satisfeitas e realizadas, o lugar onde nasceram (Ana do Vedor e Clemente, em *FCM*), deixando a *mobilidade social* para outros (os merecedores de prémios) ou, opostamente, *transitar* para o espaço semantizado em *melhor*. Toda a dinâmica decorrente da presença de *pessoas* que *permanecem* ou *transitam* conduz, creio, a um único resultado: o reforço das energias da classe dominante, seja ela a burguesia (*FI*), seja a velha aristocracia terratenente. Mr.

Whitestone encontra, em Manuel Quintino, um aliado; o Conselheiro encontra-o em Augusto; D. Luís, malgrado a prosápia fidalga, vai ‘pedir apoio’ a Tomé da Póvoa.

[No final de *FCM*, duas falas de alto valor simbólico mostram quanto D. Luís necessita de novo alento provindo da burguesia ascendente. Cheio de profunda humilhação quando vai buscar Berta à casa fidalga, Tomé diz ao pai de Jorge:

— (...) pois bem, quero-lhes a ambos (*a Jorge e Berta*) e muito, mas ainda que a afeição que eles tivessem um pelo outro fosse tal que eu os visse morrer, e que a salvação deles só dependesse do meu consentimento para se casarem, deixá-los-ia morrer, deixava; morreria com eles mas não daria esse consentimento. Juro-lho, fidalgo, juro-lho! que para tanto tenho coragem; porque o meu orgulho não é menos forte do que o de V. Ex.^a! Para eu consentir que um filho meu entrasse na sua família, fidalgo, era necessário, *era necessário...* *Eu sei lá o que era necessário?... Era necessário que V. Ex.^a primeiro me pedisse por favor para assim o consentir. Agora veja lá se isto é possível.* (*FCM*, p. 1202, sublinhados meus).

Isto a que se refere Tomé é e tem de ser possível, pois é necessária a aliança de classes, a harmonização de opostos, muito embora eufemizada, e bem, na realização amorosa de um par e na satisfação afectiva

de D. Luís. E algumas páginas depois, o velho fidalgo dá a resposta que fatalmente teria de vir:

— Pois bem —, continuou o fidalgo depois de uma curta pausa, e fechando os olhos à imitação de quem se prepara a vencer um precipício, cuja vista o faz recuar. — Pois bem, sou eu quem peço a Tomé da Póvoa... como favor... que permita que Berta seja esposa do meu filho. (p. 1224)].

Disse já que a autoprodução antroponómica por interiorização das mensagens emitidas pelo *meio* (e por *meio* estou entendendo muito particularmente os opostos espaços socioeconómicos), existindo em todas (ou quase todas) as personagens dinisianas, é perfeitamente cristalina em Jorge.

Em *Os Fidalgos da Casa Mourisca* o processo de homogeneização dos opostos é muitíssimo claro e, mais ainda, tratado com especial cuidado. Isto me leva a considerar este romance como o mais conseguido de Júlio Dinis, que aqui parece ter chegado a uma exposição completa e fundamentada da sua ideologia e das suas crenças políticas. Para o fazer, precisou, é óbvio, de levantar uma cerrada antagonização de espaços socioeconómicos (parcialmente eufemizada na antagonização pessoal entre D. Luís e Tomé) e de níveis culturais, tendo ainda necessitado, de forma, aliás, perfeitamente verosímil, de pelo menos um processo de nítida autoprodução antroponómica: o de Jorge.

Veja-se que a caracterização psicológica desta personagem prepara o leitor para aceitar como natural —

tão natural que eventualmente quem lê nem circunscreve o conceito — a autoprodução. Jorge é sério e sisudo, maduro muito para além da idade, atento observador, analista e crítico da realidade envolvente.

Ele olha para fora dos muros da casa ancestral e do seu espaço de classe. Olhando, vê, discerne e decide. Decide mudar. E muda, sabemo-lo, apenas o suficiente no plano individual para que, no plano social fique garantida a sua permanência enquanto representante de classe. Se o leitor acompanhar com atenção a figura de Jorge, verá ele ser um *sujeito de olhar*, talvez o único de toda a obra de Júlio Dinis. Em muitas cenas aparece *vendo* as mais diversas coisas. Sujeito de olhar, é-o também de leitura. Naturalmente o será de escrita: escreve e cria o seu novo modo de ser, a partir do entendimento dos significados diversos dos também diversos sinais emitidos pelos espaços antagónicos da Herdade e da Casa Mourisca. Das diferenciadas situações económica e financeira de uma e outra propriedade, Jorge não deduz a existência de antagonismos irredutíveis. Tal engano, o Autor (digo voluntariamente *Autor*, não Narrador) reserva-o para D. Luís e para o padre. Jorge apercebe-se, desde sempre — desde o *sempre* da narrativa — das possibilidades de complementação dos opostos. Fá-lo, numa primeira e consciente fase, desejando complementar-se com os conhecimentos agrícolas de Tomé. Num segundo momento, a percepção das hipóteses de complementação ao mesmo tempo se eufemizam e interiorizam, manifestando-se no premente desejo afectivo de Jorge por Berta.

O primeiro sinal da autoprodução antroponómica de Jorge é, de acordo com o seu tipo de psicologia,

um momento de percepção, um acto de inteligência conducente ao desejo de se modificar a si mesmo, de se auto-conformar no sentido de resistir, de começar, de reorganizar. Jorge deseja *não morrer* da mais definitiva das mortes, a morte de classe.

Introspectivo e meditativo, inteligente e lúcido, ele vê e compreende as diferenças e, a partir daí, auto-motiva-se:

«Jorge, na infância como na juventude, fora sempre grave e reflectido. Nos brinquedos tomava para si o desempenho de um papel sério. Era o pai, o mestre, o comandante, o médico, o padre, tudo aquilo que o obrigasse a um porte sisudo e a uma gravidade de homem. (...)

“A um espírito destes, educado em observar e reflectir, não podiam passar por muito tempo despercebidos os numerosos sintomas de decadência que apresentava a Casa Mourisca. Assim, por vezes, vinha-lhe ao espírito uma secreta apreensão pelo seu precário futuro.

(...)

“Uma circunstância havia, a que mais que a outras devia Jorge a aparição deste espectro, que, à semelhança da sombra do rei da Dinamarca, em *Hamlet*, ia exercendo uma funda influência no ânimo do adolescente. (...)

“Na raiz da colina fronteira àquela, onde o solar dos fidalgos erguia as suas torres ameadas, assentava o mais risonho e próspero casal dos arredores. Era uma completa casa rústica, conhecida por aqueles sítios pelo nome, que por excelência se lhe dera, de Herdade.

“O contraste entre a Herdade e o velho solar era perfeito.

“Ela graciosa e alvejante, ele severo e sombrio; de um lado todos os sinais de actualidade, de vida, de trabalho, da indústria que tudo aproveita, que não dorme, que não descansa; a economia, a previdência, o futuro; de outro, o passado, a tradição estéril, o desperdício, a ruína; a cada pedra que o tempo derrubava no palácio, correspondia uma que se assentava na Herdade para alicerces de novas construções; aqui desmoronava-se um pavilhão, ali levantava-se um celeiro (...)

“Este contraste que apontámos, era a circunstância que evocava no espírito de Jorge o espectro que o entristecia.

(...)

“Porque prosperava a Herdade e porque declinava o palácio? Se de tão pouco se chegara a tanto, como se podia cair de tanto em tão pouco?

“Tais eram, em suma, as vagas reflexões que se assenhoreavam do espírito de Jorge, quando das janelas do seu quarto, numa das torres do palácio, ou do alto de alguma eminência, observava a animação, a vida da propriedade do seu antigo criado, e voltava depois os olhos para o vulto silencioso e como adormecido do velho paço dos seus maiores.» (*FCM*, pp. 907, 908, 909).

A citação, pecando talvez por demasiado longa, tem uma vantagem: praticamente dispensa maiores comentários, pois nela se vê com nitidez o início do processo específico de interiorização dos antagonismos espaciais por Jorge. A partir de agora, as suas muitas «reflexões» o levarão à autoprodução antroponómica: ele vai, já o disse, transformar-se em outro para se manter o

mesmo. Esta a característica fundamental da sua autoprodução.

O metamorfosear-se em outro, pelas implicações que tem a nível do percurso da personagem, repercute-se na criação de história, enredo e intriga: a narrativa, na realidade, só existe porque Jorge decide autoproduzir-se. Este, em última, análise, o assunto de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. No processo de criação de um *outro* onde convivem o *igual* e o *diferente*, o *permanente* e o *em mutação*, Jorge tem, por necessidade absoluta, de se aproximar de Tomé, único ‘mestre’ disponível. Conhece Berta, surge a situação amorosa, origem dos conflitos morais entre *dever* e *querer*. Sedimenta-se a relação Jorge/Tomé, fonte de conflitos entre aquele e o pai. A história toma forma porque dois espaços economicamente opostos são levados a aproximar-se até à justaposição final, por força do desejo, da necessidade e da percepção inteligente de Jorge.

Se a principal personagem masculina de *FCM* — personagem principal *tout court*, se encaramos o livro como uma experiência de produção antroponómica — pode, por leitura, compreensão e interiorização de dados do real, iniciar um processo a chamar-se *autónimo* de autoprodução antroponómica, não se pode negar a complexificação do mesmo processo a partir de determinada altura. Com efeito, Jorge é sujeito e objecto da sua *modelagem*, sendo ao mesmo tempo apenas objecto de uma outra modelagem cujo sujeito explícito é Tomé. De certo ponto em diante — e ajudado pela *circunstância casual* de o rico vizinho ser também um velho e dedicado amigo, um ex-serviçal — Jorge pode instituir, na figura de Tomé, o *mestre*. Com ele aprende e pratica, conceptualiza e circunscreve

significados precisos para a mensagem que já recebeu do meio, quando entendeu a oposição Casa Mourisca/Herdade. Aparecendo claramente, na pessoa de Tomé, a figura do *mestre*, transita para a Casa Mourisca, por intermédio de Jorge, também um processo da heteroprodução. Tomé modela no jovem fidalgo aquilo que o texto implicitamente (mas não tanto quanto à primeira vista se cria crer) diz ser o homem do futuro: pessoa onde se fundem as qualidades positivas da aristocracia de sangue com outras, também positivas, presentes na burguesia ascendente.

No novo Jorge (nova fidalguia), lentamente criado — e com que sacrifícios — pelo texto, sintetizam-se nobreza herdada e adquirida, tradição e inovação, pergaminhos e trabalho. O caminho para a regeneração (no texto muitas vezes chamada «revolução») está aberto e não é tão difícil de singrar, di-lo o Narrador, voz do Autor. Até porque já o seguiram, em outros romances, outras personagens: Margarida, Cecília e Manuel Quintino. Esta a mensagem proposta, ingenuamente, confessemos-lo, mas de modo fascinante, pelo romance dinisiano. Os espaços socioeconómicos, antagonizando-se, criam atritos cuja solução é incruenta, assimiladora. Escreve-se aqui, com a maior clareza, a ideologia liberal típica de certa burguesia progressista do Século XIX.

A sistemática antagonização de espaços socioeconómicos coloca, como dado fundamental da ficção dinisiana, a problemática de classes. Lembro, ainda uma vez, só estarem representados nos

romances a aristocracia e certos estratos burgueses. O trabalhador braçal é a grande ausência, só emergindo, cá e lá, em fugazes apontamentos e com função muito próxima do pitoresco. Para «reflectirem» antagonização e harmonização final dos contrários, os romances de Júlio Dinis têm de trabalhar com mais uma *proposta* ideológica e pedagógica. Refiro-me ao problema da solidariedade dentro da mesma classe, entre estratos diferentes de uma classe ou entre classes efectivamente opostas.

Tal solidariedade (Manuel Quintino e Mr. Whitestone; Jorge e Tomé; Ana do Vedor, Tomé e Jorge) torna os conflitos sempre epidérmicos, susceptíveis de solução. Permito-me, aqui, colocar uma hipótese de análise, talvez fecunda: a importância da psicologia social para a criação da mensagem dinisiana, em termos não só de verdade ideológica como de verosimilhança ficcional. Parece que, embora pertencendo a classes sociais e a níveis culturais diversificados, as personagens de Júlio Dinis têm sempre a mesma estrutura mental, obedecem aos mesmos critérios de actuação, são moldadas por um único padrão de comportamento veiculado, é lógico, pela classe superior. Tanto aristocracia quanto burguesia alta, média e pequena pensam, sentem e comportam-se de maneiras tão análogas, prendem-se a valores tão aproximados que todos os conflitos entre eles eventualmente surgidos estão fadados à solução pacífica.

O leitor, de resto, sabe-o com absoluta certeza, e pode sabê-lo por os Narradores informarem reiteradamente sobre a bondade, a correcção, a honestidade dos intervenientes na acção.

Ora bem, é no plano psicológico e moral das personagens que se escreve a verosimilhança da harmonização dos espaços opostos. Neste plano, também, para que a narrativa exista e tenha qualidade, devem escrever-se os conflitos interpessoais susceptíveis de *pôr em perigo a harmonização final* (e por esta via se suscita um permanente interesse na leitura), isto é, susceptíveis de criar clima e entrecho romanescos. Se o modo de ser psicológico das personagens serve para levar à harmonia definitiva através de desarmonia transitória, é óbvio que o mesmo modo de ser tem de apresentar, constantemente, *traços comuns a todos* e circunstancialmente *traços característicos de um indivíduo ou de um grupo reduzido deles*.

Comum a todas as personagens dinisianas é a bondade de coração e a substancial rectidão de carácter. Dentro deste vector, algumas são sempre boas, outras são alternadamente boas e más. A partir deste dado, o entrecho narrativo, aquilo que nos faz penetrar num primeiro *significado proposto*, joga, com a maior clareza, com a oposição de espaços (movimentos) psicológicos. A homogeneização de espaços psicológicos relativamente antagónicos acompanha, assim, a homogeneização dos contrários socioeconómicos. Acompanha-a e eufemiza-a, é bem de ver.

A justaposição, harmonização final dos espaços psicológicos opostos é muito evidente no que se poderia chamar *pares psicológicos*. Em todos os romances dinisianos, o Narrador (o Autor através dele) conduz ao casamento duas personalidades total ou parcialmente opostas. O único casal que parece ter

semelhanças substanciais no psicologismo é o formado por Jorge e Berta. Em *PSR* casam-se Margarida e Daniel, Clara e Pedro. Margarida é sensata, sofrida, madura e introvertida. Daniel, opondo-se-lhe, é estouvado, toca as raias da irresponsabilidade. Pelo matrimónio, os dois se complementarão: as qualidades positivas dela actuarão sobre as negativas dele, produzindo a harmonia e a tranquilidade. Clara e Pedro são o reflexo invertido do outro casal. Ela é a estouvada, ele o seguro e consistente. Idêntica conjugação de opostos psicológicos retorna, de forma monocórdica, nos outros romances. Casa-se a ingénua Cristina com o vivido Henrique, a agressiva Morgadinha com o humilde Augusto, a recatada Cecília com o estouvado Carlos, a experiente e um pouco céptica baronesa com o ingénuo Maurício. Em quase todos estes casamentos, o esteio da harmonia será a mulher. Depende Maurício da Baronesa para singrar na vida, depende Daniel de Guida para que José das Dornas não veja «por causa dele, alguma desgraça cá na terra», depende Henrique de Cristina para se manter preso aos valores aldeões, cura definitiva para o tédio.

Opondo-se, no imediato, pelos modos de ser psicológicos, os componentes de cada um desses pares têm de ter pontos em comum, para ser *verosímil* a sua aproximação amorosa e *aceitável* a mensagem moral dos textos.

A oposição de psicologias não surge, em Júlio Dinis, apenas nas personagens de que sairá um *casal*. Com efeito, cada personagem de importância nos romances, e não raro as secundárias, opõe-se psicologicamente a muitas outras. Isto origina

conflitos paralelos aos propriamente amorosos. Opõem-se Margarida e Clara, Jenny e Carlos, Jenny e Cecília. Opõe-se a Morgadinha a Cristina e Augusto a Henrique. A mesma situação retorna entre Jorge e o pai, Jorge e Maurício, D. Luís e o Capelão e a Baronesa e o tio. Mesmo a Ana do Vedor opõe-se a Tomé... Nos sucessivos jogos dramáticos entre estas várias *diferenças*, vai-se lentamente construindo uma *semelhança* (uma homogeneização) cujo exemplo mais conseguido é Jorge. Afastando-se violentamente do pai quando opta pelo trabalho, pelo mesmo trabalho reabilita-se diante da família toda. Jorge e D. Luís distanciam-se para se reencontrarem: as semelhanças psicológicas de fundo entre um e outro jamais lhes terão permitido completo afastamento. E no filho reencontrado Luís descansa, pois nele vê a continuação.

Embora à primeira vista possa parecer dominante a oposição/complementaridade dos tipos psicológicos; em Júlio Dinis, o sinal da outra oposição/complementaridade — esta sim, básica — com que o Autor trabalha: a dos espaços socioeconómicos. Aqui se escreve uma solução para os problemas da época, aqui se coloca um desejo, aqui se cria uma comovente forma de utópico optimismo, pois a criação de uma nova ordem não se faz com aqueles princípios que Maurício considerou «revolucionários» no irmão. Não se faz e não se fez, mostra-o a História de Portugal e a História do Capitalismo liberal. Princípios revolucionários eram outros, e o mundo já o ficara saber em 1848.

Mas esta seria uma história diferente. Júlio Dinis não a pode contar. Não por falta sua, mas porque um

criador literário, por mais lúcido, por mais desejoso de uma ordem nova e de uma harmonia final, não pode ultrapassar, por completo, as circunstâncias que viveu e escreveu. Luta, entretanto, pelo *encontro*. E será *o desejo de encontrar* uma das causas do fascínio da obra do Autor de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*: uma escrita a ler-se hoje como a nostálgica proposta de um futuro a que as forças da História não deram licença para existir.

Lisboa, Junho, 1979.

BIBLIOGRAFIA

1 — DO AUTOR:

A — Romance:

As Pupilas do Senhor Reitor,
1867.
Uma Família Inglesa, 1868.
A Morgadinha dos Canaviais,
1868.
Os Fidalgos da Casa Mourisca,
1871.

B — Novelas:

Serões da Província, 1870.

C — Poesia:

Poesias
, 1873.

D — Outros:

Inéditos e Esparsos, 1910.

E — Teatro:

O Casamento da Condessa de Amieira, 1856.
O último Baile do Senhor José da Cunha, 1857.
Os Anéis ou Inconvenientes de Amar às Escuras,
1858.
As Duas Cartas, 1857.
Similia Similibus.
Um Rei Popular, 1858.
Um Segredo de Família,
1860.
A Educanda de
Odivelas, 1860.

2 — SOBRE O AUTOR:

- ARAÚJO, Maria Lívia Diana de — *A Arte de Contar em Júlio Dinis*, dissertação de Mestrado, policopiada, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1978.
- CRUZ, Liberto — «Júlio Dinis e o Sentido Social da sua Obra», in *Colóquio/Letras* n.º 7, Maio de 1972.
- FIGUEIREDO, Fidelino — «Júlio Dinis Lido Hoje», in *Torre de Babel*, Lisboa, Empresa Literária Fluminense, 1925.
- MEIRELES, Cecília — «Presença Feminina na Obra de Júlio Dinis», in *Ocidente*, vol. IX, Lisboa, Abril de 1940.
- MONIZ, Egas — *Júlio Dinis e a sua Obra*, Porto, Livraria Civilização, 1946.
- PRADO COELHO, Jacinto do — «O Monólogo Interior em Júlio Dinis», in *A Letra e o Leitor*, Lisboa, Portugália, 1969.
- SANTILLI, Maria Aparecida de Campos — *Júlio Dinis, Romancista Social*, dissertação de doutoramento, Universidade de São Paulo, 1967, (policopiada).
- SARAIVA, António José — *A Obra de Júlio Dinis e a Sua Época*, separata de *Vértice*, vol. VII, n.º 67, Lisboa, 1949.
- SIMÕES, João Gaspar — *Júlio Dinis*, Lisboa, Arcádia, s/d, colecção *A Obra e o Homem*.
- STERN, Irwin — *Júlio Dinis e o Romance Português*, Porto, Lello, 1972. «Jane Austen e Júlio Dinis», in *Colóquio/Letras* n.º 30, Março de 1976.

Nota: Uma bibliografia exaustiva sobre Júlio Dinis encontra-se em *A Arte de Contar em Júlio Dinis*, op. cit.