

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Curso de Pós-Graduação em Letras

A ARTE DE CONTAR

EM JÚLIO DINIS:

alguns aspectos da sua técnica narrativa

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para a obtenção do título de Mestre em Literatura da Língua Portuguesa.

MARIA LIVIA DIANA DE ARAUJO

Orientadores: Cleonice Berardinelli  
Francisco de Paula Casado Gomes

*Visto.  
Cleonice Berardinelli*

Porto Alegre, 1978

A meus pais e irmãos,  
que me ensinaram o amor à literatura, e  
a meu marido, que o compartilha com entusiasmo

"Mais do que no grande Camilo, cuja construção, embora muito pessoal, antes se aproxima da novelesca; mais do que no Eça, cuja narrativa é, por vezes, como entrecortada ou fragmentada, — tem, ainda, Júlio Dinis o segredo daquela construção no romance, que não pode ser arquitetônica (ou o será sem o deixar ver) mas antes há-de arremedar a imprevisibilidade, a fluência, os acasos e disponibilidades da vida. Com demoras, aqui e além, na divagação ou na análise, sabe, porém, contar."

José Régio

## AGRADECIMENTOS

À professora Cleonice Berardinelli, MESTRA e ORIENTADORA nas ocasiões mais adversas, ao professor Francisco de Paula Casado Gomes e ao professor Albino de Bem Veiga, por todo o apoio que me deram.

Ao Real Gabinete Português de Leitura e, em especial, aos seus dedicados funcionários Arthur Soares de Pinho e João Gonçalves Cruz, a Clerton Valentim de Souza e a todos que, de uma forma ou de outra, colaboraram para que este trabalho se tornasse possível.

# SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	1
1.1	— Explicações preliminares.....	2
1.2	— Apresentação sumária do método escolhido.....	4
2.	O TEMPO.....	7
2.1	— A ordem.....	8
2.1.1	— A ordem, segundo Genette.....	8
2.1.2	— A ordem no tempo dinisiano.....	11
2.2	— A duração.....	78
2.2.1	— A duração, segundo Genette.....	78
2.2.2	— A duração, no tempo dinisiano.....	80
2.3	— A freqüência.....	131
2.3.1	— A freqüência, segundo Genette.....	131
2.3.2	— A freqüência no tempo dinisiano.....	133
3.	O MODO.....	140
3.1	— O modo, segundo Genette.....	141
3.2	— O modo em Júlio Dinis.....	143
3.2.1	— A distância.....	143
3.2.2	— A perspectiva.....	151
4.	A VOZ.....	180
4.1	— A voz, segundo Genette.....	181
4.2	— A voz em Júlio Dinis.....	185
4.2.1	— Tempo da narração.....	185
4.2.2	— Níveis narrativos.....	189
4.2.3	— Pessoas da instância narrativa.....	201
5.	ANÁLISE DE UM EPISÓDIO: tentativa de visão geral.....	226
6.	CONCLUSÃO.....	245
	NOTAS.....	248
	BIBLIOGRAFIA.....	291
	RESUMO.....	305
	ABSTRACT.....	306
	RESUMÉ.....	307

## S I N O P S E

Análise do romance de Júlio Dinis a partir das categorias narrativas propostas por Gérard Genette — tempo, modo e voz.

## 1. INTRODUÇÃO

"Cada vez que o poeta cria uma borboleta, o leitor exclama: "Olha uma borboleta!" O crítico ajusta os nasóculos e, ante aquele pedaço esvoaçante de vida, murmura: — Ah! sim, um lepidóptero . . ."

Mário Quintana

## 1.1 — Explicações preliminares

Com tantos escritores portugueses mais importantes, por que escolher Júlio Dinis? Primeiramente, por um motivo pessoal — a simpatia que nos despertara anos atrás a visão de mundo risonha e suave do escritor; em segundo lugar, a esperança de poder dizer alguma coisa nova.

Cada época amplia os métodos de abordagem das obras literárias e todos eles, se usados com bom senso, podem contribuir para que novas facetas sejam trazidas à luz. As preocupações diferentes de cada momento histórico orientam a análise e felizes as obras que oferecem interesse permanente...

Dispomos, atualmente, de vários caminhos metodológicos — escolhemos o que sugere Gérard Genette, em seu "Discurso da Narrativa", apresentado em Figures III. (1) Qual o motivo? Claro, coerente, o autor não se perde na análise que empreende de À la Recherche du Temps Perdu. Ajuda-nos a visualizá-la como um todo e perceber o relacionamento de suas partes, ao mesmo tempo que — e isso nos parece fundamental — desperta-nos o desejo de ler aquela imensa obra, ou relê-la, com maior compreensão. Os dados que oferece para estudos de técnica narrativa vêm-se expostos com traços firmes, e são de fácil manejo.

Delimitado fica, assim, o objeto da nossa investigação e o instrumento de análise utilizado: a técnica narrativa com que Júlio Dinis estrutura seus romances, estudada à luz do "Discurso da Narrativa", de Gérard Genette. Antes, porém, de explicar como se fará tal trabalho, ainda temos algo a dizer.

Partindo do texto de Mário Quintana que tomamos por epígrafe, queremos insistir em um problema que nos assaltou no início da investigação e, sobretudo, na longa fase de levantamentos: o perigo de transformar as esvoaçantes borboletas em meros lepidópteros. E maior ele se torna quando o autor visado é um Júlio Dinis, cuja popularidade se vê irrevogavelmente atestada pelo número de edições e traduções que suscitou. (2)

O que o leitor capta de imediato, como um todo, corre o risco de se perder na análise dos seus elementos componentes. Uma imagem nos vem à cabeça — o vestido de Cinderela, numa cena do tradicional conto de fadas, na versão cinematográfica de Walt Disney: passarinhos e ratinhos, amigos da heróina, reúnem aqui e ali pedaços de fazenda, fitas e enfeites, atirados ao léo pela família da moça, e criam um lindo vestido, com o qual ela poderia finalmente ir ao baile do príncipe. Que acontece então? Chegam as irmãs e, chamando a moça de ladra, retiram apressadamente tudo o que era propriedade sua. Resultado: a roupa se rasga e a pobre Cinderela vê-se tristonha diante dos pedaços do que fora seu lindo vestido. Pois bem, enquanto críticos, sentimo-nos como as personagens do conto, ocupando sucessivamente duas posições. Separando, na análise, os vários elementos que compõem os romances de Dinis, destruímos o todo — somos as irmãs, embora sem a conotação malévola de sua ação, bem pelo contrário. Feito isto, sentimo-nos como Cinderela a olhar, com melancolia, os pedaços espalhados de algo que nos encantara enquanto



unidade. Precisamos juntá-los novamente e tentar reconstituir o "vestido". É o momento da síntese, tão necessária, e com ela muito nos preocupávamos. Conseguiríamos atingi-la, após o amplo levantamento de dados que tínhamos pela frente?

Uma outra dificuldade também se apresentava, desta vez da parte do nosso escritor. Sabemos, pelos escritos de Dinis referentes à composição de romances, que ele se preocupava em realizar obras que o público compreendesse com facilidade, tais como a de Rodrigo Paganino, a quem tanto elogiava. (3) Estabelecia uma distinção entre "obras monumento", cuja perfeição artística as destinava ao futuro e "obras instrumento", escritas para o homem do seu tempo, servindo para "educarem, civilizarem e doutrinares as massas". (4) Percebe-se, pela leitura de seus romances, que se identificam ao segundo tipo. (5) Procurando conscientemente o nosso autor realizar uma obra simples "instrumento", dificilmente apresentaria características marcantes, inovadoras da arte narrativa, que dificultariam a consecução de sua meta. Seria válido, então, todo um levantamento trabalhoso para se chegar à conclusão de que ocorrera apenas o emprego de técnicas usuais? Serviria para alguma coisa uma investigação desse tipo? Não nos afastaríamos cada vez mais do essencial na obra, encontrável talvez em outros campos? Essas dúvidas e outras afins nos assaltavam de contínuo.

Pusemo-nos a ler os romances dinisianos, dos quais conhecíamos diretamente apenas As Pupilas e, para nossa surpresa, nos entusiasmos. Uma vez iniciada a leitura de cada um deles, seria impossível não ir até o fim: prendiam mesmo a nossa atenção. Entre as críticas já existentes, uma nos fez refletir muito — a de José Régio, ao dizer que, apesar de seus defeitos e, mesmo através deles, Júlio Dinis sabia contar. (6)

Percebemos, realmente, que nosso escritor apresentava alguma coisa que quase não se vira ainda enfatizada. Dispúnhamos de um método claro para sua abordagem. Por que não tentá-la? Quem sabe descobriríamos um emprego inteligente e adequado de velhas técnicas narrativas?

O escritor valia a pena, o crítico também. Decidimo-nos, começamos nossa análise, seguindo os passos de Gérard Genette: foi um trabalho longo, mas gratificante. Muito já se escrevera sobre Júlio Dinis, focalizando sobretudo a relação entre sua obra e o referente extraliterário, quer individual — pessoas de carne e osso —, quer social — problemas da sociedade portuguesa que lhe era contemporânea. Críticos dos mais abalizados haviam tecido conclusões que, descontados alguns exageros, permanecerão válidas. A análise que aqui realizamos não pretende ser "melhor" que a deles; apenas, na medida do possível, um pouco diferente.

Contemporâneo do autor, e tão oposto a ele pela visão de mundo e técnica narrativa, Camilo Castelo Branco reconhecia-lhe, humildemente, as qualidades. Em uma carta ao amigo Castilho, escrevia:

"O autor das Pupilas do Abade é cirurgião e lente na escola do Porto. Deve ter 37 anos. É um sujeito doente e triste. Parece-me que tem muitíssima aptidão para a novela. Li e disse cá entre mim, Jam nova progenies, etc. Aquilo é rebate de en-

troixar eu a minha papelada e desempençar a estrada à nova geração.” (7)

Atualmente, deparamo-nos com Libertó Cruz a clamar justiça para com a obra de Dinis. Embora se preocupe mais com o caráter renovador e sério da mesma em relação ao sentido social que apresenta, não deixa também de apontar a inexistência de um estudo semelhante ao nosso. Isto ocorre quando critica o contato “gramatigueiro” que ele e sua geração tiveram, na escola, com o escritor:

“E a leitura de Júlio Dinis ficava feita para sempre. Não nos era fornecida a mais leve indicação sobre o tempo e o espaço do romance, nem apontada a novidade ou a tradição da narrativa. Jamais se indicavam as estruturas dos textos, os problemas que focavam, as instituições visadas, as classes atingidas, as dificuldades ou facilidades das personagens, os heróis a salientar ou a esquecer. Jamais se estabelecia um paralelo entre o tempo do texto e o tempo em que o íamos, nem se procurava averiguar a verdade ou a invenção do que era descrito.

O próprio estilo, a beleza formal, a escolha dos verbos, a preferência por determinados adjetivos, a palavra certa que definia uma personagem, o período curto que podia conter todo um capítulo, os termos clássicos, os vocábulos menos conhecidos, o humor numa página, a amargura numa outra, a lucidez na exposição dum acontecimento, a frouxidão e a inconsistência dum outro, a elevação e a verdade da história ou a fantasia da narrativa, eram simplesmente letra morta.” (8)

Focalizando características de técnica narrativa, tentamos iluminar um pouco mais uma notável faceta do Autor. Mais importante numa obra é o “como se narra” do que o “que”, sobretudo em Dinis, cujos enredos — já se tornou um lugar comum falar nisso — se resumem a um número pequeno de situações.

Se o conseguimos, não sabemos. Dessa nossa tentativa, aqui fica o resultado. Toda leitura é sempre uma interpretação pessoal, sujeita a acertos e erros; a presente não foge à regra.

## 1.2 — Apresentação sumária do método escolhido

Feitas as explicações que nos pareceram necessárias, mostremos resumidamente as idéias básicas do crítico de que nos servimos para esta abordagem.

Gérard Genette inicia o seu ensaio esclarecendo a terminologia empregada. Seu objetivo é a narrativa entendida como texto literário, discurso que relata um acontecimento ou vários. A análise da mesma implica no estudo das relações que mantém com o acontecimento que relata (história) e com o ato de narrar que lhe dá origem (narração).

Narrativa, pois, será o significante, enunciado, discurso, ou o próprio texto narrati-

vo"; história (9), "o significado ou conteúdo narrativo"; narração, "o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia em que ele ocorre." (10)

Exemplificando com os cantos IX a XII da Odisséia, narrativa seria "o discurso pronunciado pelo herói perante os feácios", e, portanto, o segmento do texto homérico (quatro cantos), que "pretende ser a sua transcrição fiel" (11); por história, entenderíamos os acontecimentos relatados nesta parte da obra, isto é, as aventuras de Ulisses desde a queda de Tróia até a chegada à ilha de Calipso (fatos esses que poderiam ver-se retratados através de outros meios — cinema, pintura, etc.); narração, finalmente, seria o próprio ato de narrar que aqui, ficticiamente, é atribuído a Ulisses, quando, na realidade, quem conta é o próprio Homero (em vez de falar em seu próprio nome, ele "dá a palavra" ao personagem).

Após precisar sua terminologia básica, o crítico ainda adverte que empregará como sinônimo de história a palavra diegese, que tira dos teóricos da narrativa cinematográfica. (12)

Considerando que toda narrativa é uma produção lingüística que relata um ou vários acontecimentos, parece-lhe válido tratá-la como o desenvolvimento de uma forma verbal — a Odisséia e a Recherche seriam assim "amplificações" dos enunciados "Ulisses volta para casa" e "Marcel se torna escritor". A partir daí, formula os problemas de análise do discurso narrativo conforme categorias verbais: tempo, modo e voz.

O estudo do tempo diria respeito às relações entre o tempo da narrativa (medido em extensão de texto) e o da história ou diegese (correspondente a dias, meses, anos da vida dos personagens); no modo, seriam analisados os graus e formas com que se regula a informação narrativa (a distância que estabelece o narrador entre ele e a história, e a perspectiva em que se situa para contá-la); analisando a voz, procurar-se-ia descobrir os traços que a narração (através de seus personagens — narrador e destinatário) deixou no texto narrativo.

Fica aqui uma primeira visão, global, do método proposto por Genette. Seguindo seus passos, procuraremos identificar, nos quatro romances de Júlio Dinis, características da técnica narrativa por ele empregada, em relação a essas categorias: tempo, modo e voz. Justificamos a abordagem dos três campos pelo fato de pretendermos realizar um estudo em extensão, panorâmico, que possa servir de base a futuras investigações mais aprofundadas. Se outra fosse a nossa intenção, investigaríamos apenas um ou dois dos mesmos.

À medida que formos desenvolvendo o estudo, apontaremos com mais detalhes as idéias de Genette relativas a cada campo e a terminologia referente. Cada capítulo começará por um resumo dos princípios que nortearão a análise aí desenvolvida.

De momento, frisamos apenas que, em cada capítulo, serão abordados todos os romances, segundo o enfoque em questão.

Primeiramente nos deteremos no estudo do tempo, subdividido em ordem, duração e frequência; a seguir, examinaremos o modo e, finalmente, a voz. Feito isso, e preparando a integração final, analisaremos, sob os três aspectos, um texto extenso e significativo, que nos levará às conclusões.

Cabe ainda uma última advertência. O fato de termos escolhido Genette não implica numa exclusividade absoluta; valemo-nos também amplamente de conceitos apresentados por Tzvetan Todorov (13) em sua Poétique (por sinal, o ponto de partida de Genette); ocasionalmente, servimo-nos de sugestões de outros autores, como Jean Ricardou! (14) De grande utilidade nos foi a aplicação livre que Carlos Reis realizou do método genettiano, em seu Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós. (15)

## 2. O T E M P O

“Júlio Dinis prefere os enredos simples longamente contados, para que o leitor “veja” personagens médias integradas na atmosfera familiar e social, vivendo, pensando, sentindo no dia-a-dia problemas que nada oferecem de excepcional ou surpreendente.”

Jacinto do Prado Coelho

“Quando (...) no carácter, no coração de uma personagem literária há alguma coisa que é nossa, quando nos reconhecemos em parte personificados numa criação, redobra o interesse com que o acompanhamos nas peripécias do drama.

É por isso que eu gosto dos romances lentos, em que o autor nos identifica bem com as personagens entre quem se passa a ação, antes de a travar.”

Júlio Dinis

## 2. — O tempo

Já vimos muito rapidamente que Genette distingue tempo da história de tempo da narrativa. Chama ele a atenção, porém, para o fato de que este último, na realidade, é um falso tempo, visto que todo texto possui uma única temporalidade: a da sua leitura.

Levando em conta esta ressalva do crítico, analisaremos as relações entre o tempo da história e o (pseudo) tempo da narrativa, segundo a divisão por ele proposta: "as relações entre a ordem temporal de sucessão dos acontecimentos na diegese e a ordem pseudo-temporal da disposição dos mesmos na narrativa"; as que ocorrem "entre a duração variável destes acontecimentos, ou segmentos diegéticos, e a pseudo-duração (na realidade, extensão de texto) de seu relato na narrativa (...) relações, pois, de velocidade"; finalmente, as de freqüência, estabelecidas "entre as capacidades de repetição da história e as da narrativa". (16)

Passemos, pois, ao estudo das primeiras.

### 2.1 — A ordem

#### 2.1.1 — A ordem, segundo Genette

A narrativa de fatos em ordem diversa daquela em que ocorreram, presente já na Ilíada (17), chega até os nossos dias, sendo fácil identificá-la no relato tradicional, visto que nele tal alteração sempre vem indicada pelo próprio discurso. Expressões como "três anos antes" nos mostram que está sendo narrado "depois" algo que, na história, aconteceu "antes". Outras como "vários meses depois X descobriria..." revelarão antecipadamente algo que só teria lugar mais tarde.

Genette chama de anacronias "as diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa", reservando o nome de analepses para "toda manobra narrativa" que conta ou evoca depois "um acontecimento anterior ao momento da história em que nos encontramos"; prolepses seriam todas as antecipações de um acontecimento posterior. (18)

A análise temporal de um texto pode ser feita detalhadamente, na sua micro-estrutura (um fragmento de romance, por exemplo), ou aplicar-se, de modo simplificado, às suas grandes articulações — a macro-estrutura (constituída pela totalidade do romance).

Independentemente do nível em que ocorra (micro ou macro-narrativo), far-se-á em duas etapas: enumeração dos segmentos narrativos, conforme as mudanças de posição no tempo da história; definição das relações que os unem, isto é, determinação das anacronias. (19)

Continuando na aproximação entre texto literário e gramática (sintaxe), Genette considera que "toda anacronia constitui, em relação à narrativa em que se insere, (...) uma narrativa temporalmente segunda, subordinada à primeira" e chama, então, de "narrativa primeira" o "nível temporal narrativo, em relação ao qual uma anacronia se define". (20)

Podemos examinar as relações entre uma anacronia e a narrativa primeira, de dois

modos: conforme a distância temporal — alcance — que se estabelece entre o fato, passado ou futuro, e o "presente" da narrativa, o momento da história, interrompido para dar lugar a algo que lhe sucedeu ou antecedeu; segundo a maior ou menor duração de história — amplitude —, abrangida pela anacronia. (21)

A partir destes dois novos conceitos, estabelece Genette, dentro das anacronias, diferenças com que poderíamos constituir o seguinte quadro:

### Analepses

#### 1) conforme o alcance:

- a) externas
- b) mistas
- c) internas { heterodieéticas  
                  { homodieéticas { completivas (renvois)  
  { repetitivas (rappels)

#### 2) conforme a amplitude:

- a) parciais
- b) completas

### Prolepses

#### 1) conforme o alcance:

- a) externas
- b) internas { heterodieéticas  
                  { homodieéticas { completivas  
  { repetitivas (annonces)

#### 2) conforme a amplitude:

- a) parciais
- b) completas

Explicamos primeiramente as subdivisões das analepses, em sua classificação quanto ao alcance.

Externas são aquelas que relatam acontecimentos anteriores ao início da narrativa primeira; as mistas dizem respeito a fatos que começaram antes do início da narrativa primeira, mas terminaram já dentro dela; as internas mostram acontecimentos posteriores ao ponto de partida da narrativa primeira. (22)

Entre as internas, as heterodieéticas referem-se a "um conteúdo diegético diferente daquele da narrativa primeira" e têm sido empregadas tradicionalmente para esclarecer os antecedentes de um novo personagem introduzido ou retomar o passado recente de um que perdemos de vista há algum tempo. (23) As homodieéticas "apóiam-se na mesma linha de ação da

narrativa primeira". Podem ser completivas, quando preenchem lacunas anteriores da narrativa: "elipses" — supressão de momentos da história em que ocorreu um fato único, ou repetiu-se várias vezes um mesmo fato — e "paralipses" — "omissão de um dos elementos constitutivos da situação". Outras vezes apresentam-se como repetitivas, retornando a narrativa sobre suas próprias pegadas; fazem parte, muitas vezes, do mecanismo do enigma (explica-se, por exemplo, quem era um determinado personagem que já aparecera em cena); podem também contribuir, como ocorre na Recherche, para modificar o sentido de episódios passados, trazer-lhes uma interpretação diferente. (24)

A amplitude, como se viu no quadro sinótico, também divide as analepses. As parciais relatam um fato que permanece distante, no passado, sem ligar-se ao presente da narrativa, servindo muitas vezes para explicar (implícita ou explicitamente) algum elemento da história. Nas completas, o episódio relatado vem encontrar a narrativa primeira, o que acarreta um problema de juntura, cuja solução vai depender da habilidade do narrador. (25)

Bem menos freqüentes que as analepses, são as prolepses na tradição narrativa ocidental, embora a Ilíada, a Odisséia e a Eneida comecem por uma espécie de resumo antecipado. Elas não se prestam à "preocupação de suspense narrativo" do romance "clássico", nem à "ficção de um narrador que deve parecer estar descobrindo a história à medida que a relata". (26)

Quanto ao alcance, são externas as que se situam fora do campo temporal da narrativa primeira, servindo geralmente de epílogo; as internas só apresentam dificuldade para o narrador quando homodiegéticas, pelo perigo de redundância: as completivas preenchem antecipadamente uma lacuna ulterior (eclipse ou paralipse); as repetitivas duplicam, por antecipação, um segmento narrativo que virá e, como as analepses do mesmo tipo, não passam de breves alusões, desempenhando um papel de "anúncio" (27), através de expressões como "veremos mais tarde". Criam uma espera no espírito do leitor, despertam-lhe a curiosidade, que pode se ver satisfeita de imediato (vejam-se as palavras de fim de capítulo que indicam o assunto do capítulo seguinte) ou somente bem mais tarde. Genette salienta a diferença existente entre tais "anúncios", explícitos, e as "iscas" (28) jogadas pelo narrador aqui e ali, germes quase imperceptíveis que só serão reconhecidos como tais mais tarde, retrospectivamente, e que "provêm da arte clássica da "preparação". (29)

Conforme a amplitude, as prolepses seriam completas, prolongando-se no tempo da história até o desfecho ou até o próprio momento narrativo, ou parciais, interrompendo-se muitas vezes tão abertamente como se iniciaram e sendo marcadas por expressões do tipo "Antecipando..." ou "Voltando atrás...". Genette não encontrou nenhum exemplo das primeiras, parecendo-lhe, então, que só existem prolepses parciais.



## 2.1.2 — A ordem no tempo dinisiano

Difícil se torna dividir os romances de Júlio Dinis em segmentos temporais; sendo ele um escritor cuja grandeza decorre, mais do que nunca, do "como se narra", resumi-lo em tópicos parece significar um empobrecimento; a necessidade da análise, porém, o exige. Vejamos, pois, a seqüência dos fatos que constituem as várias narrativas. (30) Após a enumeração dos segmentos de cada romance e indicação do capítulo em que se situam, faremos sempre um pequeno gráfico, inspirado em Ricardou, das mais significativas analepses existentes. (31) Os comentários críticos gerais sobre estas, bem como sobre as prolepses, virão somente após enumeração relativa às quatro obras.

### Uma Família Inglesa

#### Segmentos temporais — Fatos da história narrados

- 1) No primeiro dia (presente) — Carlos, filho do próspero comerciante inglês Mr. Richard White-stone, vai a um jantar de rapazes e a um baile -- é a 2a. feira de Carnaval, 19 de fevereiro de 1855. (III)
- 2) No segundo dia:
  - a) Presente — Em casa, Jenny, sua irmã, trata bondosamente os criados, em especial Kate, velha ama de Mr. Richard (IV) e procura desfazer no ânimo do pai a má impressão nele deixada pela ausência do filho, na véspera (dia do aniversário deste). (V) Quando Carlos acorda, ela lhe pede que, em atenção ao pai, ele seja um pouco mais caseiro. (VI)
  - b) Passado próximo — O rapaz conta à irmã o agradável encontro que tivera, no baile, com uma misteriosa moça mascarada. (VII)
  - c) Presente — Instado por Jenny, Carlos vai à Praça Comercial (VIII) e ao escritório do pai, causando-lhe alegria. (IX)
  - d) Passado remoto — O narrador relata a morte da mãe dos dois jovens, muitos anos antes, e seus efeitos no caráter da filha. (X)
  - e) Presente — Jenny recebe visita de Cecília, filha do guarda-livros de Mr. Richard. (XI)
  - f) Passado próximo — Cecília lhe relata o encontro do baile — era ela a mascarada. (XII)
  - g) Passado remoto — O narrador refere-se à morte da mãe de Cecília, muitos anos antes, e conta como se desenvolveu o amor do guarda-livros pela filha. (XIII)
  - h) Presente — Cecília e o pai, Manuel Quintino, passam em casa seu agradável e costumeiro serão. José Fortunato, visita de todas as noites, percebe mudanças na atitude da jovem. (XIII)
- 3) No terceiro dia (presente) — Carlos, contrariamente aos seus hábitos, passeia pelo campo, divagando sobre sua vida (XIV), e janta com a família, para espanto da irmã. É quarta-feira de Cinzas. (XV)

- 4) Alguns dias depois (presente) — No teatro, durante uma ópera, Carlos descobre, graças a um lenço, a identidade da mascarada. Jenny coloca-se como fiadora do caráter da amiga. (XVI)
- 5) No dia imediato (presente) — O rapaz vai até a casa de Cecília e pede-lhe perdão por sua atitude na noite do baile. (XVII) Jenny pede-lhe que não procure mais a moça, pois teme sofrimentos para a amiga, devido ao caráter do irmão. (XVIII)
- 6) Nos dias sucessivos (presente) — Apesar de tudo, o rapaz continua a se interessar pela moça e tentar vê-la. Torna-se tímido e caseiro. (XIX)
- 7) Dias depois, no primeiro domingo (presente) — Carlos vai procurar Cecília na saída da missa e acompanha pai e filha ao cemitério — primeira “entrevista” dos jovens, mais de olhares e gestos significativos, que de palavras. (XIX)
- 8) Durante um mês, aproximadamente (presente) — Mudanças na atitude dos dois jovens fazem-se perceptíveis aos que com eles convivem. Carlos não frequenta mais cafés, teatro, amigos; permanece muito em casa; quando sai, dirige-se para os arredores da casa de Cecília. Quanto a esta, revela-se cada vez mais nervosa e inquieta. (XIX)
- 9) No dia primeiro de abril, um domingo (presente) — Preocupado com a mudança da filha, que interpreta como doença, Manuel Quintino sai a passear e passa mal, desmaiando. (XX) A pedido de Cecília, inquieta pela demora do pai, Carlos o procura e o salva. (XXI)
- 10) No dia imediato (presente) — Carlos propõe-se a substituir Manuel Quintino no escritório, informa-se do serviço e começa com ele sua “educação comercial”. (XXII)
- 11) Durante um mês (presente) — Manuel Quintino convalesce; mesmo terminadas suas “aulas”, Carlos continua as visitas diárias, num doce convívio com Cecília. (XXIII)
- 12) No último dia de Manuel Quintino em casa (presente) — Confusões e conflitos se armam. Antônia, empregada de Cecília, procurando informações contra o rapaz, presencia uma cena que comprova suas suspeitas quanto ao “mau caráter” do mesmo: uma misteriosa senhora visita-o em casa, na ausência do pai e irmão e saem juntos. (XXIV) Mr. Richard desentende-se com o filho, apontando-lhe acusadoramente o rico relógio — presente de aniversário seu — que ele vendera ao sair com a dama. (XXV) Jenny tenta em vão aproximá-los. (XXVI) Acompanhando os últimos momentos da velha Kate, Carlos falta à pequena festa de comemoração pelo restabelecimento de Manuel Quintino. (XXVII) Cecília sofre com a informação de Antônia e a ausência do rapaz. (XXVIII)
- 13) No dia imediato (presente) — A moça não o recebe. Devido a uma carta anônima, Carlos promete ao guarda-livros cessar as visitas à sua casa — estão prejudicando a reputação da jovem. (XXVIII)
- 14) Dois dias depois (presente) — Carlos, que não aparecera mais, mas rondava a casa de Cecília altas horas da noite, encontrando-a à janela, tenta declarar-se; ela o repele. Já se está em maio. (XXVIII)
- 15) Alguns dias depois (presente) — Percebendo a tristeza do irmão e acreditando agora na seriedade dos seus sentimentos, Jenny convida Cecília para seu aniversário — quer ver se também

ela ama Carlos. (XXIX)

16) No dia seguinte, aniversário de Jenny:

a) Manhã em casa de Mr. Richard — Carlos escreve uma carta de amor a Cecília. Chegam seus inquietos amigos, que lhe têm estranhado a ausência, e vêem o nome no sobrescrito. Carlos manda a carta por um criado. Os amigos saem. (XXIX) Cecília chega. Os amigos voltam. Carlos tenta escondê-la em seu quarto, piorando a situação. Jenny salva a reputação da amiga, aparecendo a seu lado quando abrem a porta. (XXX)

b) Manhã em casa de Manuel Quintino — O guarda-livros vai à missa com a filha. Esta deixa-o para ir ao aniversário de Jenny e ele volta a casa. (XXXI)

c) Tarde em casa de Manuel Quintino — “Envenenado” por Antônia, que acusa Carlos e mostra a carta, que este mandara, como prova, Manuel Quintino sai de casa desesperado. (XXXI)

d) Manhã em casa de Mr. Richard — Chegam os amigos de Mr. Richard e com ele conversam. (XXXII)

e) Tarde em casa de Mr. Richard — Começa o jantar em honra de Jenny. (XXXIII) Subitamente, Manuel Quintino, alucinado, interrompe a festa e acusa Carlos de infame, mostrando-lhe a carta que mandara. Mr. Richard salva a reputação de Cecília, afirmando-se autor da carta, por ele ditada ao filho a fim de convidar a moça para o aniversário — o guarda-livros não a abre. (XXXIV) Finda a festa, Mr. Richard censura asperamente o filho e decide que o mesmo parta para Londres. (XXXV) Jenny defende o irmão; com muita habilidade, vence os preconceitos do pai contra o casamento dos jovens e ambos planejam uma estratégia que prepare a opinião pública para aceitar o fato. (XXXVI)

17) No dia seguinte (presente) — O plano começa a ser posto em prática: Mr. Richard fala a vários comerciantes de uma importante ajuda a ele prestada pelo guarda-livros; Jenny passeia com Cecília, visitando a Praça e o escritório. (XXXVII)

18) Um dia depois:

a) Presente — Jenny visita a misteriosa senhora que acarretara tantos problemas — soubera seu endereço graças a uma conversa imprudente de Antônia. Pede-lhe explicações. (XXXVIII)

b) Passado — Tratava-se da mãe de um funcionário do escritório, Paulo, que dera um desfalque durante a ausência de Manuel Quintino e, desesperado, escrevera à mãe, narrando o fato, e dizendo que iria partir; com a generosidade de Carlos — vendendo seu valioso presente —, o filho pudera repor a quantia retirada e permanecer no cargo. (XXXVIII)

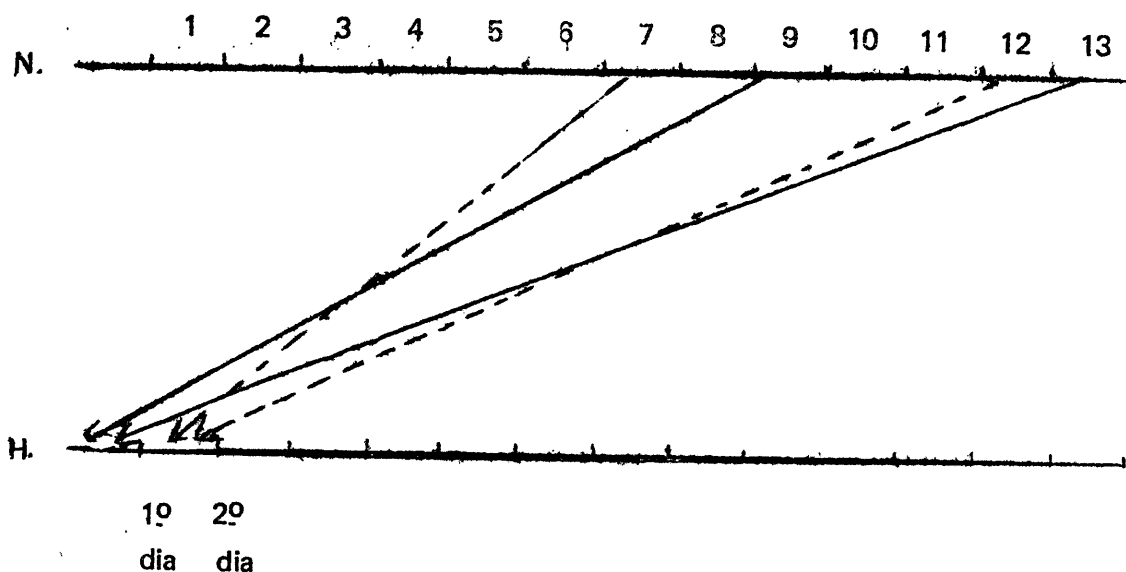
c) Presente — Jenny consegue, com habilidade, fazer com que o verdadeiro culpado confesse a verdade a Mr. Richard, que o perdoa e promove. Está provada a inocência de Carlos. (XXXVIII)

19) No dia imediato (presente) — Mr. Richard promove Manuel Quintino a sócio. Jenny consegue desfazer as suspeitas do pai e da filha. (XXXIX)

20) Algumas semanas se passam (presente) — Repetem-se as manifestações públicas de intimidação entre as duas famílias. Correm boatos sobre um próximo casamento. (XXXIX)

- 21) Um dia (presente) — Carlos, acompanhado do pai e da irmã, pede Cecília em casamento. (XXXIX)
- 22) Algum tempo depois (talvez um mês) — Faz-se o casamento. (Conclusão)
- 23) Alguns anos se passam (talvez uns três) — Manuel Quintino sobe na opinião pública, ocupando cargos importantes. Todos estão felizes. (Conclusão) (A história encontra-se com a narração.)

Façamos agora o gráfico das analepses e a sua classificação. (32) (33)



N = narrativa (narration)

H = história (fiction)

← = analepses relatadas pelo narrador

← - - - - = analepses relatadas por personagens

1,2,3,4,5,etc = capítulos

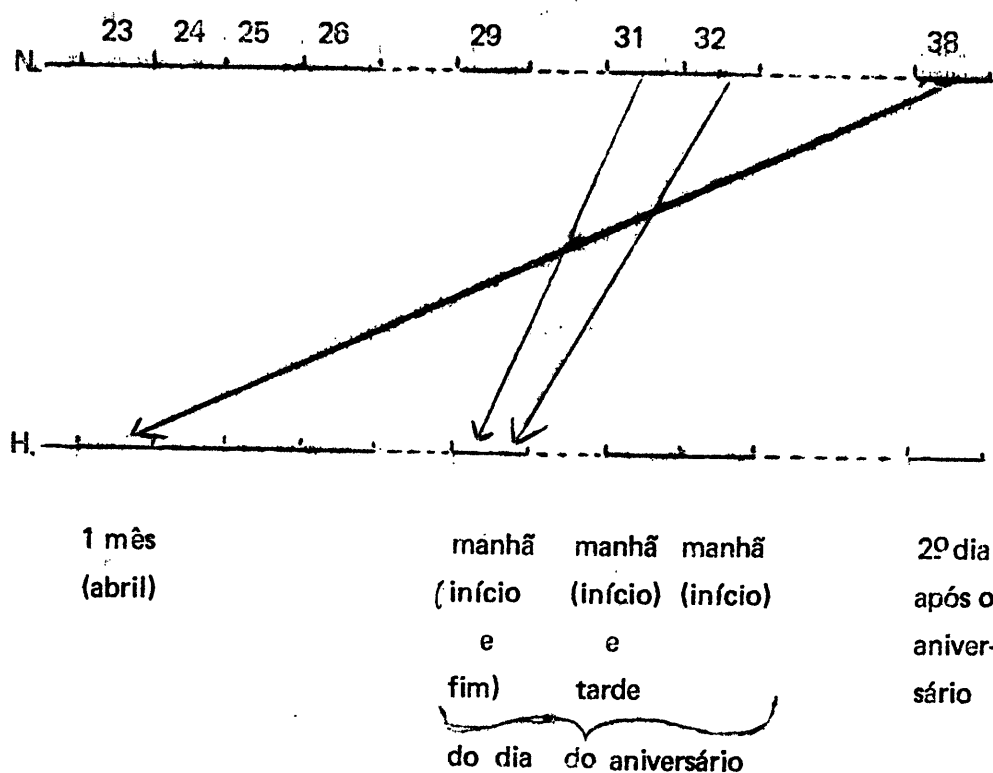
- - - - - = capítulos sem analepses

Capítulo VII — Carlos conta à irmã o encontro no baile.

Capítulo X — O narrador relata a morte da mãe de Jenny e seus efeitos no temperamento da jovem.

Capítulo XII — Cecília conta a Jenny o encontro no baile.

Capítulo XIII — O narrador relata a morte da mãe de Cecília e a origem da preocupação de Manuel Quintino com a filha.



Capítulo XXXI — o narrador volta ao início da manhã do dia do aniversário de Jenny e conta o que se passara em casa de Manuel Quintino durante esse tempo.

Capítulo XXXII — O narrador volta novamente ao início desta manhã e conta o que se passara com Mr. Richard nessas mesmas horas.

Capítulo XXXVIII — Jenny fica sabendo, pela mãe de Paulo, que este fizera um desfalque durante a doença de Manuel Quintino e repusera a quantia com a ajuda de Carlos.

Encontramos n'Uma Família Inglesa apenas sete analepses significativas.

Duas delas, fundamentais, correspondem a relatos feitos por personagens, e exclusiva-

mente por eles: Carlos e Cecília contam a Jenny, separadamente, o seu encontro no baile de Carnaval. Quanto ao alcance, podemos classificá-las como internas e homodiegéticas, diferenciando-se por ser a primeira completiva e a segunda repetitiva. Acham-se elas dentro da narrativa primeira e dizem respeito à sua linha de ação. O relato de Carlos preenche uma lacuna anterior, a elipse referente ao baile; o narrador interrompera a narrativa, ao fim do capítulo III, no preciso momento em que Carlos e os amigos haviam entrado no salão de baile e a retomara, no início do IV, em plena manhã do dia seguinte.

Uma diferença significativa se estabelece entre o tempo da história e o da narrativa. Embora no primeiro a distância entre o acontecimento e o seu relato seja pequena — da madrugada deste dia até a conversa de Carlos com a irmã e, umas duas horas depois, a "confissão" de Cecília, passam-se umas doze ou quatorze horas apenas —, no segundo ela se faz bem grande, estabelecendo-se um intervalo de três capítulos em relação ao relato de Carlos (saltam-se o IV, o V e o VI) e oito quanto ao de Cecília (do IV ao XII).

O narrador revela habilidade durante a analepse repetitiva. O relato de Cecília modifica a significação do episódio ocorrido, trazendo novos dados ao leitor e a uma personagem (Jenny), que ficam sabendo a identidade da misteriosa mascarada; há mais complementação de dados do que, propriamente, repetição. (34)

Cada personagem conta o fato a seu modo, enfatizando aspectos diversos. Sendo o episódio o mesmo, inevitáveis se fazem as semelhanças; a diferença decorrerá da maneira com que ele se vê analisado.

Cecília sabe quem é o rapaz, leva nisto uma vantagem; Carlos ignora quem seja a moça que encontrou. O julgamento do parceiro, em decorrência, não poderá ser o mesmo. Mais ainda, o irmão de Jenny deseja esclarecer o mistério; a moça, pelo contrário, procura ocultá-lo. Vejamos, pois, as semelhanças e diferenças que estas duas perspectivas provocarão.

Ambos os jovens revelam que não se achavam à vontade no local do baile: o calor e a confusão, já grandes, pareciam ainda maiores pelo remorso que lhes ia na alma: Carlos não esquecia a carta da irmã, que lhe censurava com brandura a ausência em casa, no dia do seu próprio aniversário; Cecília, de certa forma, enganara o pai, que a imaginaria, a essas horas, já dormindo.

"— (...) Entrei no teatro, um pouco atordoado e um pouco pesaroso; atordoado pelos efeitos excitantes daquelas muitas libações e daquele ruído todo...

— E pesaroso...

— Com os remorsos que tua carta me veio despertar.

— Ah! ... Remorsos! ...

— Afianço-te que os tive. Nestas disposições de ânimo parecia-me um inferno o teatro, verdadeiros demônios aquelas insulsas máscaras, gritos de condenados as desafinações da orquestra ...

.....

— Deixei os meus companheiros e sentei-me extenuado; nem queria ver, nem apreciava nada do que em torno de mim sucedia.”

(UFI, pp.65-66, VII) (35)

“— Entramos na sala. Nunca foi a um baile desses ? Pouco perdeu. Que calor. Que confusão. Um quarto de hora depois de ali entrar, já suspirava por sair; mas elas nem pensavam nisso. Era meia-noite talvez, vim sentar-me, cansada, enfasiada de todo aquele tumulto.”

(UFI, p. 119, XII)

A conversa amiga que tiveram foi muito agradável aos dois.

“— (. . .) Como te disse, falei à minha simpática vizinha. Perguntei-lhe se estava muito fatigada. Af tens; a pergunta é mais do que ingênua, é quase ridícula. Que lhe censuras tu ?

— A essa decerto que nada. E depois ?

— Ela respondeu-me: — “Bem mais fatigada disto tudo do que esperava, vindo aqui, Sr. Carlos.”

— Como disseste ? . . . Sr. Carlos ?

— É verdade, “Sr. Carlos”. Sabia o meu nome a misteriosa incógnita; sabia o meu nome. Está de ver que aumentou a minha curiosidade. Continuando a conversar, vim a saber dela que tinha vindo ali acompanhada de outros dominós femininos, cujo humor mais galhofeiro contrastava com aquela melancólica seriedade. Ficamos a conversar um com o outro, amigavelmente, inocentemente, assim como eu converso agora contigo. E . . . queres que te diga ? Havia até alguma coisa do teu falar, maneiras de dizer tuas, na conversa daquela rapariga; e era isto talvez o que me impunha certo acatamento para com ela, de que não podia livrar-me. Não imaginas a graça, o bom senso, a viveza, que revelou em todo aquele diálogo comigo. Mostrou-se muito informada a meu respeito e até a respeito da nossa família; houve um momento, em que deu mostras de querer falar de ti; eu porém evitei a conversa. . .”

(UFI, p. 68, VII)

“— (. . .) por muito tempo ficamos a conversar.

— Em quê ? (. . .)

— Eu sei ? Em muitas coisas; e é certo que bem agravelmente (. . .)

(UFI, p.119, XII)

Passemos às diferenças.

Carlos não demonstra dificuldade em relatar um episódio que lhe deixou sobretudo impressões agradáveis. Era homem, encontrava-se em local que lhe era costu-

meiro e o caso lhe falara à imaginação: a jovem o impressionara favoravelmente pelo olhar, o fei-tio do rosto e a conversa amiga. O relato se faz longa e detalhadamente, para uma irmã acostuma-da a ouvir.

Com Cecília, o mesmo não ocorre. É a muito custo que consegue falar: fica corada, de-mora e, sobretudo, faz um grande preâmbulo antes de contar o principal, de que se envergonha. Narra com detalhes os antecedentes do fato, como se tentasse atenuar sua culpa e evitar ao máxi-mo um relato penoso — vai deixando para depois . . . Sua consciência de moça ajuizada a acusa mais do que a amiga que a escuta. E o narrador nos sugere, com muito jeito, a sua confusão:

“— Sono ! E levantou-se tão tarde ! Que quer dizer isso hoje, Cecília ?

— É que me deitei ontem muito tarde também.

— A trabalhar ?

Houve um intervalo de silêncio, antes que Cecília se resolvesse a responder. Jenny insistiu, elevando ao mesmo tempo os olhos para ela. Viu-a corando e como entretida a segurar um alfinete.

Os alfinetes são os principais cúmplices de todos os disfarces femininos. Sempre que uma mulher precisa de ocultar um sorriso, uma turbacão, um rubor, tem a certeza de encontrar estes amigos officiosos a servirem-lhe de pretexto. Há sempre um alfinete a pregar, a despregar, e a repregar de novo.

Afinal, porém, com visível esforço sobre si mesma, Cecília respondeu de uma maneira que em vão procurou tornar natural:

— Não, Jenny, não foi a trabalhar.

Jenny presentiu um segredo naquele enleio e hesitação, mas não tentou des-cobri-lo; disfarçando as suas suspeitas, disse-lhe:

— Pôs agora de lado um trabalho de crochet, que me pareceu bonito.

Cecília mostrou-lho, sem dizer nada.

E o silêncio manteve-se algum tempo entre as duas, silêncio de as constranger a ambas; até que enfim Cecília, numa dessas súbitas resoluções tão freqüentes nela, e pelas quais parecia querer apressar-se a realizar um bom pensamento, antes que ulterio-res reflexões viessem sufocá-lo, pôs de lado, com certa impaciência, toda a obra que tinha estendida no regaço, e tomando as mãos de Jenny, fitou os olhos, negros e cheios de vida nos olhos azuis e suavemente melancólicos, com que esta a seguia admirada.

Cecília conservou-se ainda alguns momentos silenciosa e indecisa; mas por fim, corando mais e possuída de sobressalto, que não conseguiu disfarçar sob sorrisos:

— Jenny — disse com a voz trêmula de comoção — eu sei que a menina é minha amiga, e julgo que o melhor é contar-lhe tudo . . .”

.....



— Pois bem — continuou a filha de Manuel Quintino — estou resolvida a contar-lhe tudo, mas há de prometer-me dizer no fim, com a maior franqueza, o que pensa do que eu lhe contar, sim? Olhe que ficamos de mal, se me não disser a verdade, ainda que me seja desfavorável.

— Não há-de ser.

— Adivinho que será.

.....  
— Vamos — disse Jenny, sorrindo à sensibilidade da amiga. — E o resto da noite?

— Ai, Jenny, o resto da noite ... — respondeu Cecília, suspirando, como se lhe fosse custosa a confissão, e continuou:

— Entramos na sala. Nunca foi a um baile desses? Pouco perdeu. Que calor! Que confusão! Um quarto de hora depois de ali entrar, já suspirava por sair; mas elas nem pensavam nisso. Era meia-noite talvez, vim sentar-me, cansada, enfastiada de todo aquele tumulto.

Neste ponto Cecília parou como se o que tinha para dizer lhe causasse maior perturbação.

Jenny não pôde deixar de sorrir pela semelhança que esta parte da confiança tinha com a do irmão.

— Pouco tempo depois — prosseguiu Cecília — veio sentar-se junto de mim... uma pessoa...

Um alfinete fez sentir, não sei como, a necessidade de que as atenções se aplicassem todas para ele, e Cecília não recusava atender, em tais casos, às reclamações dos seus alfinetes.

Ocupada portanto a pregá-lo, ou não sei se a despregá-lo, continuou:

— Uma pessoa que eu conhecia; olhou para mim e... conquanto não supusesse quem eu era, falou-me; respondi-lhe e por muito tempo ficamos a conversar.

— Em quê? perguntou Jenny, com modo natural.

A esta pergunta, Cecília hesitou.

Passados porém alguns instantes, respondeu:

— Eu sei? Em muitas coisas; e é certo que bem agradavelmente; mas cedo depois vieram outros menos delicados do que este...

— Do que este ?! Ai, visto isso, era um homem? não tinha entendido bem — notou Jenny, com ligeiro ar de malícia.

— Era; pois que tinha eu dito? Ah! sim ... uma pessoa. Era um homem, era. Os que vieram fizeram-me ver mais claro a imprudência do passo que tínhamos dado.

Jenny não perdia agora uma só palavra, uma só inflexão, uma só cambiante

de cor, que observava em Cecília. Esta não o percebia, porque os alfinetes estavam de uma impertinência, que nem lhe deixavam atender a mais nada.

No entretanto dizia:

— O mesmo sucedeu às minhas amigas; preparamo-nos logo para deixar o baile. Vendo porém que nos seguiam, socorri-me ao cavalheirismo do que primeiro me falou e isso nos valeu.

—Ah!

—Serviu-nos de guia e protetor através das ruas ainda cheias de máscaras; mas insistia depois em nos conduzir a casa. Tremi ainda mais com esta insistência, do que com a dos outros. Este conhecia meu pai e se soubesse...Oh meu Deus!... Por mais que lhe rogássemos, não queria deixar-nos; eu, perdida de susto, pedi a Deus uma inspiração. A inspiração veio e foi poderosa. Ele deixou-nos afinal, e nós entramos em casa...mas eram quatro horas da manhã.

O que faltara à confiança podia Jenny bem supri-lo de per si; desviando porém os olhos disfarçadamente, ponderou como se pretendesse desenganar-se:

—Falta-lhe agora dizer, Cecília, para ser completa a confiança, quem era esse homem e qual foi a inspiração que Deus mandou à menina.

Desta vez também os alfinetes de Jenny parecia exigirem certos cuidados, que lhe concedeu.

Cecília balbuciava com manifesto enleio:

—Ah! quem era?... não sei; isto é... quero dizer...era..."

(UFI, pp.113-114,115,118-120,XII)

Cecília, pois, acaba falando: conta o que já sabíamos e o faz brevemente, como quem se deseja livrar de um peso, sem entrar em detalhes. Um certo pudor faz com que passe por alto a "agradável conversa" e nada diga sobre os efeitos que possa ter produzido em seu coração. Que diferença da fala de Carlos... Dele sabemos todas as impressões, uma a uma.

Cecília enfatiza a "perseguição" dos amigos de Carlos e dele mesmo, ao insistir em querer deixá-las em casa — momentos terríveis para a moça: arriscava-se a ser reconhecida, manchando sua reputação e causando sofrimento ao pai. Um detalhe, porém, a jovem omite: o beijo:

"—Jenny pegou-lhe na mão."

—Seja franca até ao fim — disse-lhe em tom de insinuante amizade. — Esse homem era meu irmão.

Cecília estremeceu e olhou espantada para Jenny.

—Como sabe?

— Sei tudo — replicou Jenny, apertando-lhe a mão com afeto. — E sei também a inspiração que teve, e agradeço-lha.

— Sabe ? Mas então . . .

— Carlos tem o costume de me contar tudo e ainda esta manhã . . . há pouco . . . me tinha dito . . .

— Tudo ? — perguntou Cecília de uma maneira particular e corando.

— Tudo — respondeu Jenny, dando a esta palavra uma inflexão e animando-a de um sorriso, que aumentaram a intensidade deste rubor.

Como o leitor viu, tinha havido importante omissão na confidência de Cecília, omissão que aquele “tudo” de Jenny lhe mostrava agora ter sido inútil.”

(UFI, p. 120, XII)

Como todo relato humano, além das omissões, fazem-se presentes os acréscimos. Habitado a ver-se fora de casa, à noite, Carlos não se preocupa muito com os dados cronológicos do acontecimento, referindo-se apenas a alguns. Já com Cecília dá-se o contrário. Parece ter gravado todos os momentos, desde a hora da chegada ao baile até a do retorno a casa, o que se explica com facilidade: uma moça de família, acostumada a dormir cedo, estar a essas horas na rua, indefesa e perseguida por cavalheiros pouco cavalheiros . . . Por outro lado, as horas ao lado de Carlos foram tão agradáveis que ela não as sentiu passar.

“( . . . ) respondi-lhe e por muito tempo ficamos a conversar.

— Em quê ? — perguntou Jenny, com modo natural.

A esta pergunta, Cecília hesitou.

Passados porém alguns instantes, respondeu:

— Eu sei ? Em muitas coisas; e é certo que bem agradavelmente; mas cedo depois vieram outros ( . . . )”

(UFI, p. 119, XII)

Sabemos, pelo relato de Carlos, o que significava aquele “cedo”:

“Passadas duas horas talvez neste inofensivo conversar, chegaram, já fartos de alvorotar o salão, alguns dos rapazes, que me tinham acompanhado.”

(UFI, p.68, VII)

Um fato preocupa muito a jovem: o conceito que o rapaz fizera dela. As palavras de Jenny logo lhe mostram que seus temores não eram infundados. Apesar de toda a simpatia que a desconhecida lhe despertara, Carlos não podia, pelas circunstâncias do encontro, formular

um juízo muito favorável. O modo como se expressa bem o atesta: frases entremeadas de reticências e expressões dubitativas . . .

“( . . . ) eu porém evitei a conversa . . .

— Por quê ?! — perguntou Jenny, fingindo-se ofendida.

— Porque . . . — balbuciou Carlos embaraçado e depois, com mais resolução, continuou: — Digo-te a verdade, Jenny; respeito-te muito; tenho pelo teu nome uma veneração muito grande para que me fosse agradável ouvi-lo pronunciar naqueles lugares, e pronunciado de mais a mais por — não obstante o favorável conceito que continuo a fazer da desconhecida — mas. . . por lábios que. . . não sei ainda. . . que não tenho a certeza se serão dignos disso.

.....  
— ( . . . ) Foi então ( . . . ) que se mostrou inquieta e ergueu-se para retirar-se; seguimo-la; à porta do salão ela e as companheiras voltaram-se, viram-nos e pareceram atemorizadas. Ela então, a desconhecida, dirigiu-se a mim e pediu-me que lhes servisse de protetor, apelou para a minha generosidade e eu . . .

.....  
— ( . . . ) quando nos livramos das ruas mais centrais e passou o perigo de perseguição que temiam, tudo mudou de figura e principiaram já a pedir-me para também me retirar. Esta ingratidão ofendeu-me e recusei. . . Então ? aí estás séria outra vez.

— E com razão, Charles. Pois pediam-te e tu. . . isso já não é de generoso. . . Quem sabe os motivos ?

— Perdoa-me, Jenny; tu é que não sabes nada destas coisas. Pouco generosas eram elas. E demais, esses pedidos seriam sinceros ? A regra é recusá-los sempre; e está certa de que quase nunca a recusa ofende.

.....  
— ( . . . ) Teimei, como disse, em segui-las; para desistir, exigia conhecê-las; elas porém recusaram tirar a máscara e sobretudo a tal que eu mais desejava saber quem era. ( . . . ) As companheiras da minha incógnita levavam já o caso a rir e acredito que não poriam grande dúvida em darem-se a conhecer; ela porém mostrava-se. . . ou fingia-se, de-veras aflita; dirigiu-se a mim e de mãos juntas, pediu-me que me retirasse.

.....  
— Mas se eu não acreditava na sinceridade daqueles medos e agora mesmo. . . Mas afinal, a rapariga disse-me com uma voz chorosa e na qual me pareceu descobrir tanta sinceridade:

“— Peço-lhe este favor por. . . Adivinhas por quem ela me foi pedir ?”

.....

—(...) exigi...usurpei...à maneira de compensação...

—O quê?

—Um beijo, ao qual a pobre rapariga não retirou a tempo a face e que a lançou numa espécie de desespero, fingido talvez, decerto... mas bem fingido..."

(UFI, pp. 68 - 71, VII)

Há momentos em que chega a ser quase categórico, como quando a irmã tenta defender a desconhecida:

"Supões que todos esses dominós eram... eu sei lá... outras tantas princesas disfarçadas ou outras Jennys como tu.

—Pois bem, uma vez que o disseste, vamos que era eu?...

Carlos previu o mau terreno, em que se colocava, admitindo a hipótese e por isso interrompeu a irmã, dizendo:

—Mas não suponho, nem posso supor porque...porque ainda ninguém viu uma Jenny naqueles lugares; (...)"

(UFI, p. 70, VII)

Cecília sabe mais que Carlos, por isso, fala em tom mais afirmativo. Suas reticências devem-se apenas à hesitação em contar, à vergonha...

Carlos nada sabe, julga conforme as aparências. O coração é que lhe insinua algo...

Como se vê, as duas versões não se repetem: completam-se. O leitor fica sabendo agora o que ignorava. A narrativa de Carlos dá mais detalhes sobre a conversa, a impressão que a jovem lhe causou, o conceito dúbio, indeciso, que dela formou. A de Cecília conta sinteticamente o que já se sabia, salienta o susto que levou e omite detalhes que ferem o seu pudor. A forma diversa do relato se justifica no nível diegético, ao mesmo tempo que poupa ao leitor a repetição enfadonha do que já sabe.

E a junção entre o duplo relato e a narrativa primeira em que se insere também se faz com habilidade: as analepses completas (quanto à amplitude) se encaixam exatamente no tempo transcorrido entre a entrada de Carlos no salão de baile e a chegada a casa, percebida por Jenny. As poucas frases em que se repete um dado — a hora tardia da volta dos jovens ao lar — não se tornam enfadonhas pelas circunstâncias diversas em que ocorrem.

O narrador primeiramente nos mostra o fato a partir de Jenny:

"Tendo por isso notado a hora avançada a que (...) Carlos voltara a casa, deixava-o dormir para que restaurasse as forças (...). Como uma jovem mãe (...)"

(UFI, p. 43, IV) (35)

O dado torna-se preciso no diálogo de Mr. Richard com o criado, quando Jenny tenta ,em vão, esconder o fato:

—Então veio muito tarde?

—Julgo que... às duas horas...—balbuciou Jenny.

O criado, que começara a servir Mr. Richard pensou fazer um obséquio corrigindo:

—Perdão, miss Jenny, passava já das quatro.

—Ho! —repetiu Mr. Richard.

Jenny olhou para o criado de maneira, que lhe deu a conhecer a inconveniência da correção."

(UFI, p. 54, V) (36)

Mais adiante, teremos a visão de Cecília; em vez da boa Jenny, que procura, maternalmente, proteger o irmão quanto à sua saúde e aos atritos com o pai, aparece-nos a filha de Manuel Quintino que não disfarça a hora, mas chama a atenção para o fato, que lhe parecia grave: como já dissemos, uma moça honesta, na rua, àquelas horas...

"Ele deixou-nos afinal, e nós entramos em casa... mas eram quatro horas da manhã."

(UFI, p.120)

Uma nova analepse tem lugar, com as mesmas características da primeira mencionada (interna, homodiegética, completiva e completa): a carta do caixeiro Paulo, bem como as palavras de sua mãe a Jenny, provam a inocência de Carlos quanto aos "crimes" de que o pai o acusa — no nível dos personagens — e, ao mesmo tempo, nos põem a par de fatos que ignorávamos: quem era a misteriosa dama que o visitara e o motivo por que vendera o relógio dado pelo pai. Encontra-se aqui o preenchimento de elipse — o tempo entre a saída de Carlos e o seu retorno — e também de paralipse, pois o narrador nos escondera dados da situação. Apenas duas frases repetem os acontecimentos já conhecidos, em rápido sumário do narrador:

"Depois contou toda a entrevista com Carlos a quem recorrera desesperada. A pronta disposição deste para valer-lhe; como, obtida com a venda do relógio a soma do alcance de Paulo, Carlos a acompanhara à Foz, até bordo do navio, e lhe restituíra o filho, que ela já supunha perdido."

(UFI, p. 351, XXXVIII)

Mais uma vez, a mudança do contexto dá nova face ao acontecimento. Da visão escandalizada e crítica de Antônia e de Mr. Richard passamos à visão da mãe de Paulo, que realça o amor entre mãe e filho, ao mesmo tempo em que inocenta nosso herói. Além disso, grande distância narrativa medeia os fatos (Capítulos XXIV e XXV) e a sua explicação (Capítulo XXXVIII), embora seja pequeno o tempo transcorrido na história — apenas dois dias.

Vejam agora as analepses mistas e completas. Ambas a cargo do narrador, explicam atitudes atuais de personagens: o senso de responsabilidade de Jenny em relação à felicidade dos seus e a preocupação excessiva de Manuel Quintino com a saúde da filha. Situadas muitos anos antes do início da narrativa primeira (quando as heroínas ainda eram crianças), prolongam-se até o momento presente, no qual se encaixam sem dificuldade. Embora apresentando certa semelhança no tema — a mãe à morte transmite a outrem sua missão de velar pelos familiares —, desenvolve o Autor os episódios de modo bem diverso. No caso de Jenny, ilumina-se mais esse aspecto mencionado, e a transformação ocorrida no temperamento da menina vê-se explicada por reflexões gerais do narrador (sobre o infortúnio como mestre e os choques entre caracteres); parte-se do presente para o passado e, após um lento vaivém entre a narração e a reflexão, torna-se sutilmente à primeira. A juntura se faz através de um singelo elemento, o retrato da mãe morta. Após descrever o quarto da moça, o narrador penetra no seu segredo mais recôndito: a espécie de crença de que a imagem lhe falava, através de uma mudança fisionômica. Procurando explicar esse fenômeno psicológico, o narrador vai ao momento longínquo da transmissão de responsabilidades, e pouco a pouco volta ao retrato:

“Era triste a imagem desta vez!

Triste por quê?”

(UFI, p. 104, X)

Com Manuel Quintino o processo se repete em parte, mas com mais rapidez — e esta não decorre de menor extensão de texto (a analepse propriamente dita ocupa em ambos os episódios um número semelhante de páginas (102 a 104, 123 a 125), mas da ausência de reflexões atemporais do narrador. (37) Em vez da descrição detalhada do quarto de Jenny, sugere-se, apenas, o ambiente da casa do guarda-livros, pelo qual era responsável Cecília. (38) Retorna-se, então, brevemente, ao passado mais longínquo e logo se insiste nas características do amor paterno do bom homem, retratadas agora no pretérito imperfeito (com Jenny, se empregara mais o perfeito). Chega-se

assim ao principal, tanto antes, quanto agora: a sua idéia fixa. Novamente, passado e presente fundem-se. A diferença, porém, já está indicada, sem que o narrador precise explicitamente chamar a atenção para o fato. Partindo de um ponto comum, a morte da figura materna, tanto Jenny como Manuel Quintino exercem um papel protetor no seu lar. Na jovem, entretanto, um amor lúcido ajuda-a a ver, melhor do que ninguém, a realidade que a rodeia (a ilusão provocada pelo retrato em nada atrapalha); já o apego excessivo do guarda-livros à filha transforma-se em um temor obsessivo de perdê-la (como perdera a esposa) e, assim, impede-o de ver com clareza o que se passa — tudo faz com que pense em doença. (39) A partir de fatos aparentemente iguais, o narrador pinta diversos tipos de psicologia humana.

### As Pupilas do Senhor Reitor

#### Segmentos temporais — Fatos da história narrados

- 1) Certo dia — José das Dornas, próspero proprietário rural, preocupa-se com a saúde frágil do filho Daniel e, aconselhado pelo reitor, destina-o ao sacerdócio. (I)
- 2) Oito dias depois — O menino começa seus estudos de latim, que se prolongarão por um ano. Duas comadres prevêem seu caráter namorador. (II)
- 3) Um ano mais tarde — Daniel, com quase treze anos de idade, começa a se atrasar para as lições; o reitor reclama. (II)
- 4) Duas semanas depois — Após quinze dias de pontualidade às aulas, o reitor fica sabendo que os atrasos são agora na hora de chegar a casa. (II)
- 5) No dia seguinte — O padre o segue e descobre seu namoro bucólico com uma pastorinha: Margarida. (III e IV)
- 6) No dia imediato, um domingo — O reitor fala a José das Dornas e decide-se a partida de Daniel a fim de estudar para médico. (V)
- 7) Menos de uma semana depois — Daniel parte tristonho para o Porto, Margarida sente amargas saudades. (VI)
- 8) Volta ao passado — O narrador conta a história da menina. (VI)
- 9) Pouco tempo depois — Pedro, irmão mais velho de Daniel, que só trabalhava e brincava, enquanto este já namoriscava, passa a se interessar pelo sexo oposto.
- 10) Durante dez anos — Pedro canta e namora, com alegria e sem compromisso. (VII)
- 11) Passado este tempo, certo dia — Pedro, agora com vinte e sete anos, encontra Clara e começam a namorar. (VII)
- 12) Volta ao passado — O narrador conta a história das duas irmãs, Clara e Margarida, começando nos dois casamentos do pai das jovens e desenvolvendo, sobretudo, a fase em que Daniel esteve ausente da aldeia. (VIII e IX)
- 13) Passados alguns dias :
  - a) Presente — Fica acertado o casamento de Pedro e Clara para a volta próxima de Daniel, já



formado. (X)

b) Passado — O narrador revela que Margarida não esquecerá o rapaz, embora, em todos esses anos, nunca mais tivesse falado com ele. A afeição crescera, transformando-se em amor. (X)

c) Presente — Margarida resolve, secretamente, que há de partir assim que Clara case. (X)

14) Em um dia de muito calor (julho?) :

a) Presente — José das Dornas conversa com o tendeiro João da Esquina, enquanto espera ansioso a volta do filho. (XI) O reitor faz seu caridoso passeio diário (XII) e visita com Margarida o velho Álvaro, amigo da mesma, que está muito enfermo. (XIII) Chega Daniel, recebe visitas e vê-se submetido a um interrogatório médico dos mais ilógicos. (XIV) Pedro leva-o até a casa da noiva para que a conheça. (XV)

b) Passado — O narrador relata o tipo de vida que Daniel levava no Porto e explica que se esquecerá da namoradinha de infância.

c) Presente — Daniel, efetivamente, não reconhece Margarida, que sofre. (XV) Pedro apresenta Clara ao irmão; este dirige elogios à moça, que os recebe com alegria. (XVI)

15) No dia seguinte, provavelmente :

a) Presente — O velho médico, João Semana, faz suas visitas humanitárias e volta a casa. (XVI) Joana, sua velha criada, serve-lhe uma refeição tipicamente portuguesa. (XVIII) Daniel vem visitá-lo e encontra-o dormindo. (XIX)

b) Passado — Joana e o rapaz recordam as diabruras que este cometera na infância.

c) Presente — Chega uma carta de Margarida, pedindo a João Semana que vá ver Álvaro. Daniel se impressiona com a mesma. Joana encarrega-o desta e de outra visita médica. (XIX) Na primeira que faz, reencontra Clara, por quem começa a sentir-se atraído (XX); na segunda, conhece Francisca, filha do tendeiro. (XXI)

16) No dia imediato :

a) Presente — Daniel retorna à casa de Francisca. (XXII)

b) Passado Próximo — O narrador explica a acolhida cordial do pai da jovem, tão oposta à desconfiança da véspera. (XXII)

c) Presente — Daniel escreve a um ex-colega, afirmando que sua reputação de médico se encontra em perigo. (XXII)

17) Durante vários dias — Daniel repete suas visitas à moça, despertando falatórios. (XXII)

18) Após esse tempo, um dia — João da Esquina tenta, sem sucesso, o "golpe" de casar a filha com o rapaz. (XXIII) Este vive horas de tédio na aldeia, sozinho (XXIV) ou na companhia do irmão. (XXV) O reitor vem admoestá-lo pelo episódio com Francisca: um médico precisa ser sério. Daniel promete emendar-se. (XXV)

- 19) Algum tempo depois - João Semana e Margarida ficam sabendo da leviandade do jovem; (XXVI); a moça sofre em segredo. (XXVII)
- 20) Transcorrido todo o mês de agosto e parte de setembro :
- a) Presente — Pedro e Clara, por problemas de papéis, ainda não casaram; prepara-se uma esfolhada na casa de José das Dornas. (XXVIII)
  - b) Passado — Todos os anos o reitor censurava o amigo por observar este velho costume. (XXVIII)
  - c) Presente — Os convites são feitos. Margarida mostra-se apreensiva. (XXVIII)
- 21) Pouco tempo depois ( uns dias ? ) — Tem lugar a esfolhada, em noite de luar. Durante a mesma, Daniel dirige galanteios a Clara, que se sente perturbada e triste. (XXIX)
- 22) No dia imediato — Dissipam-se as apreensões da jovem e os remorsos do rapaz. (XXX)
- 23) Durante vários dias — Daniel, ao voltar da caça, passa pela casa das moças, conversando com Clara na janela e o fato desperta falatórios e preocupação no reitor e em Margarida. (XXX)
- 24) Certa tarde — Margarida aconselha a irmã, que pede a Daniel que não apareça mais. (XXXI)
- 25) No dia imediato :
- a) Presente — Ao cair a noite, o rapaz procura Clara na fonte, onde fora sozinha; é repellido com firmeza. (XXXII) Ambos, porém, são vistos por João Semana. O reitor, presente sem que o percebessem, salva a reputação da jovem. (XXXIII)
  - b) Passado — O narrador explica a presença do padre. (XXXIII)
  - c) Presente — Cheio de remorsos, Daniel decide pedir perdão à futura cunhada. (XXXIII)
- 26) Alguns dias depois — À noite, Pedro, desesperado, surpreende o irmão saindo do pátio das moças. Margarida salva a reputação da irmã, sacrificando a sua: afirma ser ela quem estivera conversando com o rapaz. (XXXIV)
- 27) Volta ao passado (próximo) — O narrador explica como se preparara a bem intencionada mas imprudente entrevista final de Clara e Daniel. (XXXV)
- 28) No dia seguinte — Margarida e o reitor insistem com Clara para que aceite a solução dada pela primeira. (XXXV) O padre conta a Daniel a atitude hóbree da moça (XXXVI), impressionando-o a ponto de levá-lo a procurá-la e, espontaneamente, pedi-la em casamento. Margarida recusa. (XXXVII) Seria sofrimento demais ver o homem que amava casar-se com ela por obrigação. Graças às lágrimas que não consegue ocultar de todos, Clara descobre seu segredo. (XXXVIII) Falatórios vão crescendo, partidos de pessoas que haviam presenciado as palavras desesperadas de Pedro ao irmão. (XXXIX)
- 29) No dia imediato :
- a) Presente — As mulheres da aldeia proibem as filhas de terem aula com Margarida; o reitor o descobre e dá um atestado público da honestidade da moça: faz com que ela se apóie em seu braço, vão juntos até a praça, onde ele e José das Dornas lhe beijam respeitosamente a mão, incitando as mães a fazerem o mesmo. (XI) Margarida visita Álvaro, que está muito mal. Che-

ga Daniel e ambos acompanham os últimos momentos do velho. Observando a moça a rezar, renasce em Daniel o sentimento de sua infância, agora transformado em amor. Álvaro morre e ali, diante do mesmo, o rapaz se declara. Margarida o repele. (XLI)

b) Passado remoto — Daniel lembra-lhe o passado. (XLI)

c) Presente — O reitor chega, reza pelo morto e abençoa os jovens. (XLI)

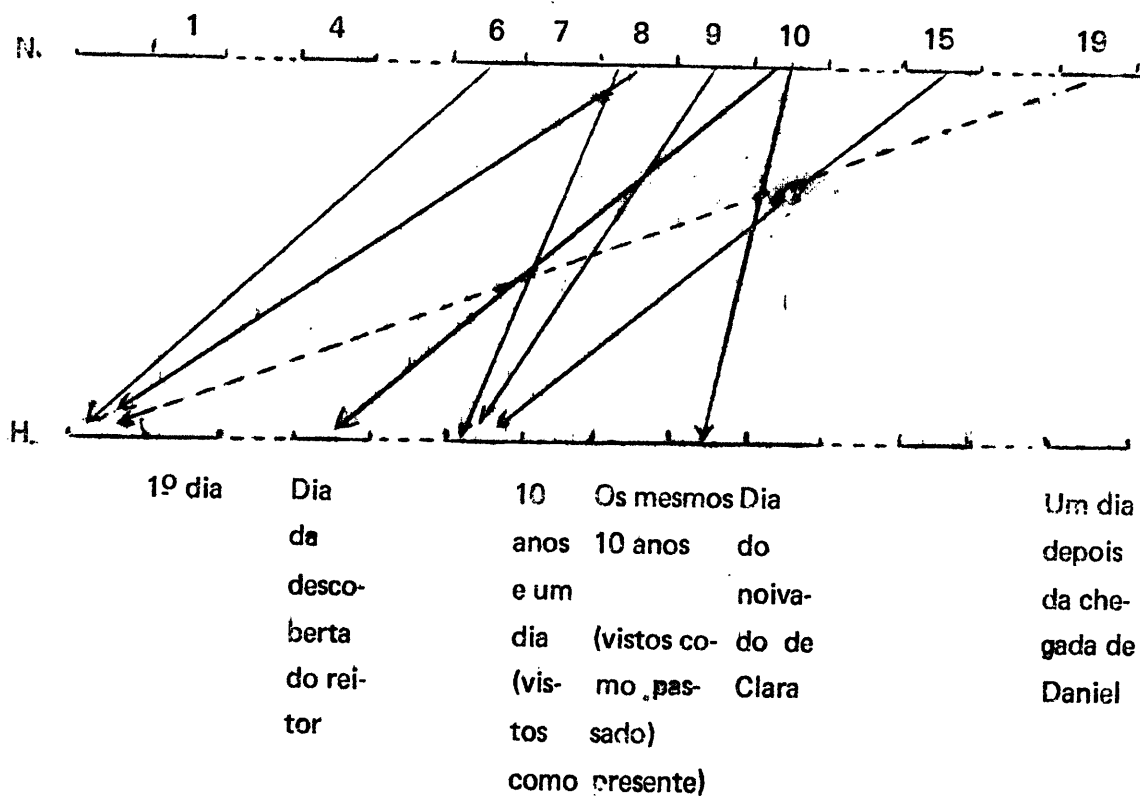
d) Passado próximo — O narrador volta ao início da manhã. Clara encontra Joana que a informa dos falatórios contra Margarida. A moça se entristece e decide contar toda a verdade. (XLII)

e) Presente — Na casa das jovens encontram-se reunidos o reitor, o pai de Daniel e Margarida. Chega Clara com o noivo e o irmão. Pressionada por José das Dornas, que pretende mandar o filho para o Brasil, por Clara, que ameaça contar tudo, e por seu próprio coração, Margarida aceita o pedido de casamento do rapaz. Chega João Semana, muito assustado. (XLII)

f) Passado Próximo — O narrador diz os motivos do seu susto. (XLII)

g) Presente — Chega Joana. Todos brindam aos futuros casamentos. (XLII)

Vejamos o gráfico analéptico correspondente.



Capítulo VI — O narrador conta o passado longínquo de Margarida.

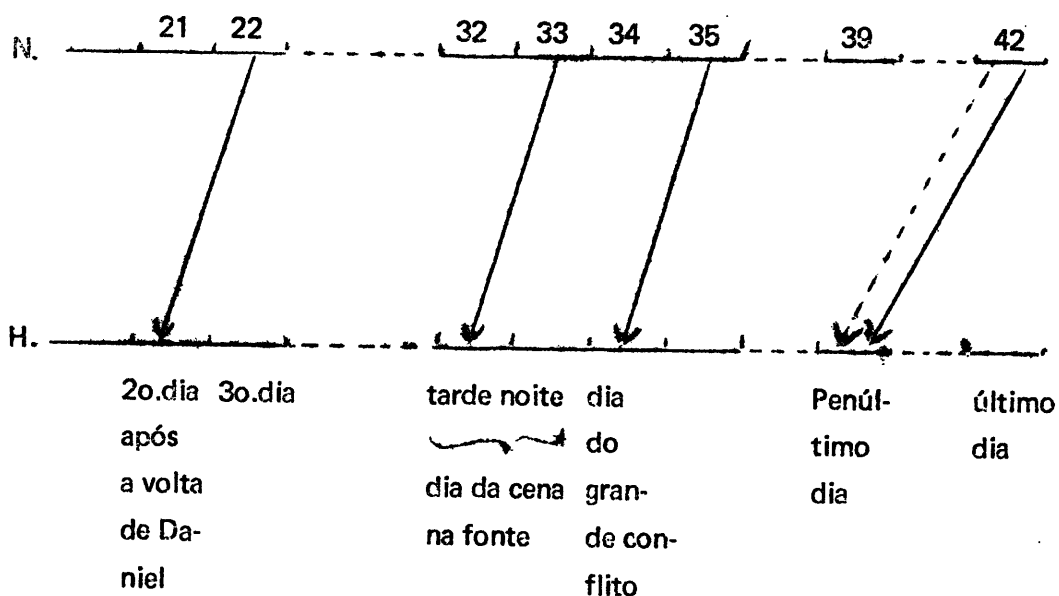
Capítulo VIII — O narrador conta o passado longínquo de Margarida e Clara e o tipo de vida das duas até a morte da madrasta da primeira.

Capítulo IX -- O narrador relata a vida de Margarida desde a morte da madrasta até a volta de Daniel.

Capítulo X -- O narrador mostra Margarida recordando Daniel e explica como a afeição infantil se fora transformando em amor.

Capítulo XV -- O narrador relata a vida de Daniel na cidade.

Capítulo XIX -- Daniel e Joana recordam as peraltices do primeiro, quando menino.



Capítulo XXII -- O narrador conta o diálogo ocorrido na véspera entre João da Esquina e a mulher.

Capítulo XXXIII -- O narrador explica a presença do reitor.

Capítulo XXXV -- O narrador conta os antecedentes da cena noturna no quintal.

Capítulo XLII -- Joana conta a Clara os falatórios que ouviu.

Capítulo XLII -- O narrador explica o susto de João Semana.

N'As Pupilas do Senhor Reitor, quase todas as analepses estão a cargo do narrador, que emprega normalmente o sumário, mas o enriquece, muitas vezes, com cenas dialogadas. (40) No gráfico realizado, colocamos apenas as que ocupavam pelo menos meia página, omitindo, assim, casos como o do passado de Pedro, ocupado todo por horas de trabalho e brinquedos de rapaz, cuja enumeração seria "fastidiosa", segundo o narrador (APSR, p. 34, VII).

Entre as analepses mistas e, ao mesmo tempo, completas, encontram-se as que revelam o passado de Margarida. No capítulo VI, após a partida de Daniel, é-nos explicada a imensa tris-

tristeza da menina; sua "curta biografia", do nascimento até o presente, revela que o amiguinho era a única alegria de uma infância de trabalhos e maus tratos. Mais adiante, após resumir dez anos da vida de Pedro em meio capítulo, chegando-se, assim, já à época do retorno de Daniel, a narrativa volta atrás, acrescenta mais alguns dados sobre os primeiros anos de vida da heroína (41) e revela o que acontecera com ela e sua irmã Clara, naqueles mesmos dez anos. O capítulo VIII é consagrado à época de maus tratos infligidos pela madrastra, e o IX à fase posterior à morte desta, quando Margarida começa seu trabalho de professora. Em ambos, cenas dialogadas entremeiam os sumários.

A um avanço rapidíssimo no tempo da história (dez anos no capítulo VII), segue-se um recuo (capítulo VIII e IX), em que a mesma época se vê apresentada sob novo ângulo, o da vida das duas mocinhas. E o quadro só se completará no capítulo XV, quando ficaremos sabendo através de uma breve analepse interna (homodiegética e completiva), o tipo de existência levada por Daniel naqueles anos. O narrador divide habilmente os fatos de um mesmo período de tempo da história, apresentando-os na narrativa sob temporalidade diversa e com intervalos de capítulos. Mostra-nos a vida de Pedro como um presente, a de Clara, Margarida e Daniel como passado. Disfarça a simultaneidade dos fatos, apresentando como anterior o que ocorrera ao mesmo tempo. Primeiro coloca Clara em cena, depois explica quem era e o que fizera naqueles dez anos.

Quer-nos parecer que não há casualidade na maneira como o narrador constrói o romance, iluminando primeiramente Daniel (capítulos I e V), a seguir Pedro (capítulo VII), em seguida as duas irmãs (Clara, no VIII e Margarida no IX e X), para, finalmente, trazer de volta Daniel (capítulo XIV) e, com ele, os conflitos entre todos. Cada caráter vê-se destacado e se revela em ação. Não se estranha, assim, que a referência à vida do rapaz no Porto surja apenas no preciso momento em que se desencadeia o drama, explicando-o por antecipação; embora analéptica, prepara o espírito do leitor para o que sucederá. A lacuna narrativa foi apenas provisória; o dado elidido vem à tona na hora adequada, fazendo com que o leitor descubra junto com a personagem a transformação que sofrera o menino simpático dos capítulos iniciais e, deste modo, participe com mais intensidade da decepção de Margarida: após dez anos e oito capítulos de espera, o jovem a esquecera por completo. Viera um triste sim substituir o talvez que o narrador insinuara, através das apreensões da moça, ao saber do noivo escolhido pela irmã (APSR, p. 57, X).

Parecem-nos também habilidade, em um narrador preocupado em pintar tipos de psicologia humana, as correspondências próximas e distantes que estabelece: a personalidade diversa de Margarida e Clara emerge das ações que vivem em conjunto (capítulos VIII e IX), enquanto o amor tranqüilo e alegre de Pedro (capítulo VII) só encontrará seu oposto — o sentimental e imaginoso de Daniel —, bem mais longe (capítulo XV).

Se nas analepses mistas e completas já mencionadas cabia ao narrador a rememoração do passado (embora completando-a com cenas dialogadas exemplificativas), veremos agora uma em que os personagens se incumbem da tarefa: na primeira visita de Daniel, já médico, ao velho

cirurgião João Semana (capítulo XIX), o rapaz e a velha criada relembram as peraltices da infância. Tratando de fatos anteriores à narrativa primeira, o próprio diálogo se encarrega de retornar a ela: a linguagem denotativa passa a figurada e os bolos roubados na meninice lembram à velha suas apreensões atuais. Vejamos apenas os momentos essenciais do episódio.

Inicia-se a cena no "presente" da narrativa:

"Quando a sra. Joana chegou à sala imediata, achou-se na presença de uma visita inesperada. Era Daniel que, de braços abertos, caminhou para ela, chamando-lhe "a sua boa Joana".

Começa então a analepse, explicando o narrador a afeição passada da velha pelo rapaz e o seu medo, nos últimos tempos, de que ele pudesse vir a prejudicar-lhe o amo, roubando-lhe seu salário. Com a impressão que lhe causa o tratamento carinhoso de Daniel, voltamos ao presente:

"esqueceram-lhe todas as más prevenções, que contra ele tinha, e recebeu-o com expansão igual."

Vem o diálogo e, com ele, a continuação da analepse:

"— Jesus! que mocetão! Ora quem há de dizer que é este o menino, a que eu dava biscoitos e que trepava, como um gato, pela pereira do quintal acima?! (...)

.....  
—Há-de lembrar-me sempre com saudades, Joana, de quando se cozia o pão cá em casa e eu vinha ao sair da aula, buscar o bolo, que você me guardava no forno. Lembra-se?

.....  
—Que bons tempos esses, Joana!

—Se eram! Agora já o menino não quer da nossa fruta, nem do nosso bolo. Quem sabe se no-lo comerá por outra forma?

—Como?

.....  
(APSR, pp. 110-111, XIX)

Retorna-se à narrativa primeira, seguindo-se uma pitoresca conversa em que o herói, ouvindo a criada falar em casamento, indica-lhe o tipo de mulher que desejaria, rica e com hábitos citadinos. Para exemplificar o confronto entre o ideal sonhado e a realidade prosaica, citemos apenas algumas frases:

"— Um pé muito pequenino; eu gosto dos pés muito pequeninos, Joana. (...)

—Vocês cá não têm nada disso.

— Isso não. O pé mais pequeno que eu conheço... é o da filha do Mateus que teve, salvo seja, um raminho em criança e ficou aleijadinho...”

(APSR, p. 113, XIX)

Um caso de analepse interna que, por sua curta extensão, não figurou no gráfico, merece alguma referência. Trata-se de um pequenino diálogo onde o reitor tece suas reprimendas anuais a José das Dornas, devido à prática das esfolhadas (APSR, p. 169, XXVIII). Exemplifica-se uma atitude que se repete todos os anos, englobando, assim, toda a fase anterior ao retorno de Daniel: a analepse interna e homodiegética completa aqui, não um fato único, localizado em um determinado ponto do passado, mas um fato repetitivo. (42) Mais uma vez, um fato visto como anterior prepara o ânimo do leitor para o que virá: as liberdades do velho costume contribuirão para acentuar a atração mútua entre Daniel e a futura cunhada.

As demais analepses internas exercem a tradicional função explicativa e contribuem, geralmente, para despertar um interesse maior no leitor, o que não se atingiria com tanta vivacidade se a ordem estritamente cronológica fosse seguida. O narrador anuncia primeiro o retorno de Daniel à casa de Francisca, indicando, de passagem, a inesperada recepção sorridente por parte do pai da moça. Coloca então o estímulo, sob forma de pergunta: “O que fizera esquecer assim ao tendeiro as suas negras apreensões e abrija em sorrisos aqueles sobrecechos da véspera?” (APSR, p. 127, XXII) A explicação vem sob a forma de diálogos ocorridos no dia anterior; a linguagem empregada sugere o caráter interesseiro dos cônjuges, de que o texto a seguir dá uma amostra:

- ” — Que idade tem o Daniel?  
— Eu sei lá?  
— Vinte e tantos anos, vá. E que idade tem a Chica?  
— Ela nasceu logo depois do cerco...  
— Faz vinte e um anos para Setembro.  
— E daí?  
— E daí?! E quanto virá a herdar o Daniel por morte do pai?

- .....  
— Olha lá que não era mau, se...  
— Vê então agora...  
— O pior é ...  
— Pois sim, eu não digo que...  
— Mas eles já? sim...?  
— Não, porém...  
— Então quem sabe se ...  
— Isto é... até certo ponto...

- .....  
— Agora o que é preciso, é ...  
— Isto com o tempo ... bem vêes que ...”

E o narrador dirige-se então ao leitor, como para certificar-se de que compreendera bem a situação:

“Não sei se o leitor penetrou bem o sentido deste diálogo, cortado de expressivas reticências e ao qual falta, para o interpretar, a eloquência do olhar e de gestos, que os dois cônjuges trocavam entre si. É certo que eles se compreenderam assim, e largas horas ficaram discutindo os teres e haveres de Daniel, e as probabilidades e vantagens de uma união entre a casa dos Esquinas e a dos Dornas, as quais, com os anos, podiam fornecer sofríveis elementos para a confecção de um brasão heráldico.

A sra. Teresa foi encarregada pelo marido de excitar na menina o ardor pela conquista e industriada em dirigir o negócio de maneira a “prender o melro por a asa” — foi a frase imaginosa, da qual João da Esquina se serviu.”

E o fim da analepse vê-se indicado com clareza, respondendo, assim, à pergunta com que se iniciara:

“Aí ficam expostas as razões dos sorrisos, com que o próprio João da Esquina recebeu Daniel, à segunda visita.”

(APSR, pp. 129 - 130, XXII)

Nas duas cenas capitais em que a reputação de Clara e sua futura felicidade conjugal vêm-se duramente ameaçadas, a aparição do personagem salvador faz-se com impacto, surpreendendo o leitor.

João Semana interroga Daniel junto à fonte, ironizando sua presença em um local, de onde Clara saíra correndo. Parece não haver solução para o problema criado. Daniel não conseguirá se explicar. Acompanhamos com interesse a cena, que atinge agora o seu clímax. De repente, a situação muda de figura, com a interrupção, um tanto cômica, do velho padre, que se faz ouvir “muito pachorrentamente estabelecido sobre o tronco de um pinheiro derrubado, no topo das escadas que desciam do outeiro.” (APSR, p. 202, XXXIII) E a explicação da sua presença inesperada só terá lugar algumas páginas adiante, depois que o reitor acalma as suspeitas do cirurgião e vai à casa de Clara admoestá-la por suas imprudências. (APSR, p. 206, XXXIII)

Pouco tempo depois, Pedro surpreende o irmão, à noite, saindo do quintal da noiva; o ciúme o desatina, entra violentamente porta a dentro e... em vez de encontrar Clara, quem vem atirar-se aos seus pés é Margarida. (APSR, p. 208 - 214, XXXIV) O sonho mau passara... para o rapaz. Para o “anjo bom” apenas começava. A explicação sobre os antecedentes da crise —



tentativas frustradas de Daniel para falar com Clara e a entrevista finalmente concedida, até o momento da chegada de Pedro —, virá apenas no capítulo seguinte, com intervenção explícita do narrador:

“A cena à que, um tanto imprevistamente, fizemos, no último capítulo, assistir o leitor, exige de nós algumas palavras de explicação. Releve-se-nos portanto a rápida digressão retrospectiva, em que vamos entrar.”

(APSR, p. 215, XXXV)

Censura-se em Júlio Dinis o emprego de recursos banais, como o de “coincidências” que trazem solução para os problemas; entretanto, nos casos mencionados, essa aparência de “deus ex machina” (vestígio, talvez, da preocupação teatral do escritor) vê-se muito atenuada por uma circunstância: embora o leitor sofra o impacto das cenas, elas já estavam preparadas desde muito antes, com os cuidados do reitor para com as pupilas e os pedidos por ele feitos a Margarida para que vigiasse Clara (APSR, p. 53, IX e p. 185, XXXI).

No último capítulo do romance ocorrem ainda algumas analepses internas significativas. Inicia-se o mesmo com uma cena que, no nível da história, precedera duas já narradas (o passeio público do reitor com Margarida e o encontro desta com Daniel, junto do amigo moribundo, pp. 257 - 272, XL e XLI, respectivamente). Joana conta a Clara os falatórios que ouvira, no armazém de João da Esquina, contra Margarida e do projeto feminino de impedir as filhas de terem aula com a jovem. Embora repetindo o que o leitor já sabia, os comentários pessoais da boa mulher e a nova interlocutora fazem com que a analepse (interna, homodiegética, repetitiva e completa) não se torne enfadonha e aceleram a evolução dos fatos, pela participação ativa de Clara, que sai decidida a contar a verdade, mas perde a coragem ao encontrar os dois irmãos juntos.

A narrativa, já de volta ao “presente”, salta algumas horas da história e mostra a personagem chegando a casa, onde ameaça a irmã de revelar tudo, se ela não casar com Daniel. O que ocorreria nas horas elididas vê-se então relatado: Clara revelara ao rapaz que a irmã o amava e o trouxera ali para renovar seu pedido. E o retorno ao presente faz-se, mais uma vez, sem dificuldades de juntura, através do diálogo.

Guida aceita Daniel, os conflitos se solucionam, mas a história não acaba assim: uma pequena cena cômica vem contrabalançar a emoção reinante. João Semana, que estivera viajando na véspera, somente agora fica a par do acontecido, através de um assustador boato, e chega, preocupadíssimo, à casa das moças. O tom brincalhão com que o padre o recebe irrita-o. Ao ver a cena, tão diversa da que temia, espanta-se muito (APSR, pp. 283 - 284, XLII). Através das suas reações sucessivas ao que ouve e vê vai-se ao passado e retorna-se ao presente; o romance se encerra em meio à alegria geral.

## A Morgadinha dos Canaviais

### Segmentos temporais — Fatos da história narrados

#### 1) Primeiro dia (dezembro):

- a) Presente — Henrique de Souza, jovem elegante de Lisboa, vive as últimas etapas de uma fatigante viagem. (I)
- b) Passado — O narrador relata rapidamente o passado do jovem. (I)
- c) Presente — Henrique chega à aldeia e hospeda-se na casa da tia, em Alvapenha. (II)

#### 2) No dia seguinte:

- a) Presente — O rapaz sai a passear, conhece o chefe do Correio, Pertunhas, e vê uma bela moça lendo cartas para os pobres. (III) Visita a casa do Mosteiro, lá encontrando a mesma jovem. (IV)
- b) Passado — Madalena, esse é seu nome, conta-lhe seu passado e explica seu título de "morgadinha dos Canaviais". (IV)
- c) Presente — Henrique conhece as outras figuras femininas da família: Dona Vitória e Cristina, respectivamente, tia e prima da morgadinha. (V) O jovem se interessa por Madalena e passa a dirigir-lhe galanteios. (V)
- d) Passado — O narrador conta o passado de Augusto, jovem mestre das crianças do Mosteiro, a quem Henrique fora apresentado por Madalena. (VI)
- e) Presente — Augusto vai à casa de Ermelinda, levar-lhe notícias de Ângelo, irmão de Madalena. Ficamos conhecendo a menina, seu pai — o recoveiro Cancela — e seus padrinhos, a beata Catarina e o marido, Zé P'reira. (VII) Augusto, de volta a casa, recebe visita do Pertunhas; no Mosteiro, Madalena diz a Cristina que percebeu a impressão nela produzida por Henrique. (VIII)

#### 3) Dois dias depois:

- a) Presente — Madalena, Cristina, Augusto e Henrique fazem um passeio até uma ermida no alto de um monte: encontram tio Vicente, um ervanário, velho amigo da família. (IX)
- b) Passado — O narrador relata a origem da fama de sábio do velho. (X)
- c) Presente — Henrique se desentende com o ervanário. Na volta do passeio, os jovens são surpreendidos por um forte temporal; Henrique arrisca a vida por uma futilidade, Augusto o faz para salvar o tio Vicente. (X)

#### 4) Dois dias depois:

- a) Presente — O narrador mostra a taberna do Canada, o "coração" da aldeia, e os vultos políticos importantes aí reunidos: o morgado Joãozinho das Perdizes e o brasileiro Seabra, que deseja desbancar o conselheiro Manuel Bernardo de Mesquita, pai de Madalena, de sua posição de deputado do círculo. Fala-se nos assuntos do momento: os enterros em cemitério e as

eleições próximas. Chegam o conselheiro e o filho Ângelo. (XI)

b) Passado — O narrador conta o passado de político liberal idealista do conselheiro, tão oposto a um presente de concessões. (XII)

c) Presente — Pai e filho vivem as alegrias domésticas, Henrique lhes é apresentado; conversa-se sobre política. (XII)

5) No dia seguinte, véspera de Natal:

a) Presente — Ângelo visita Ermelinda e Augusto a quem pede para fazer versos bonitos para a menina recitar no próximo "auto". (XIII) À noite, no Mosteiro, celebram-se as "consoadas", tradicional ceia de vinte e quatro de dezembro; Henrique e a tia tomam parte. (XIV) O ervanário que, havia anos, se desentendera com o conselheiro, celebra o Natal em sua própria casa, na companhia de Augusto. (XV)

b) Passado — O rapaz lhe confessa como começou seu amor secreto por Madalena. (XV)

c) Presente — Terminada a festa, tarde da noite, Henrique, já no quarto, sente-se inquieto. (XV)

d) Passado (próximo) — O narrador explica o motivo: o rapaz recebera uma carta que lhe fizera mal. Nela, um amigo colocava dúvidas sobre a sinceridade da morgadinha. (XV)

e) Presente — Henrique vê Madalena saindo do jardim e fica esperando sua volta. (XV) A moça visita o ervanário e avisa-o de que um projeto de construção de estrada ameaça de demolição a casa do velho. Voltando para casa é surpreendida por Henrique que, ciumento, pede-lhe explicações para sua saída, e discute acerbamente com Augusto que ali intervém desastradamente. (XVI)

6) No dia imediato (Natal) :

a) Presente — O conselheiro visita o ervanário, que aceita com tristeza a demolição, exigindo em troca a promessa da nomeação de Augusto, como professor. (XVII)

b) Passado — O velho Vicente lembra ao conselheiro um episódio da sua infância comum: o plantio de uma certa árvore, que agora irá abaixo. (XVII)

c) Presente — Pressionado por Joãozinho das Perdizes, cujos votos lhe são fundamentais, o pai de Madalena falta à promessa feita, prometendo o cargo a outra pessoa. (XVII)

7) Durante onze dias — O conselheiro faz visitas eleitorais, acompanhado de Henrique, que continua sendo repellido por Madalena e ignorando Cristina. (XVIII)

8) O dia de Reis (6 de Janeiro) — Assiste-se no pátio do Mosteiro à representação de um tradicional auto popular. Ermelinda encanta a todos pela sua participação brilhante. As férias de Ângelo estão terminando, partirá com o pai no dia seguinte; a madrinha beata surpreende um abraço de despedida e aterroriza Ermelinda com as penas do inferno. O pai da garota parte em serviço. (XVIII)

9) Passados alguns dias — É domingo. Madalena, Cristina e Henrique vão à igreja ouvir um missionário famoso. Diante do sermão terrorífico, o lisboeta põe-se a ironizar o padre. Este o

percebe e incita a multidão contra o pequeno grupo, que escapa a um linchamento, graças à intervenção de Zé P'reira. (XIX)

- 10) Alguns dias mais tarde — Cancela retorna, encontra a filha com aspecto doentio e triste, desespera-se, arrebenta os objetos de devoção espalhados pela casa, aterrorizando a menina que, assim, adoece gravemente. O pobre homem, avistando o missionário, que fora a causa da transformação da filha, surra-o e é preso. (XX)
- 11) Durante alguns dias — Cresce, incentivada pelo Seabra, a onda contra o conselheiro, aumentada pela portaria proibindo enterros em igrejas. (XXI)
- 12) Um dia:
- a) Presente — A casa do ervanário e suas árvores são postas abaixo. (XXI)
  - b) Passado — O velho recorda fatos da infância, ligados àqueles vegetais. (XXI)
  - c) Presente — O pobre homem vai morar com Augusto. Chega carta do conselheiro explicando o despacho dado a outro professor. O Seabra tenta conquistar Augusto para o seu lado, aproveitando a carta para fins políticos. O rapaz o repele. (XXI)
- 13) Alguns dias depois:
- a) Presente — No Mosteiro, chega carta do conselheiro queixando-se de uma traição por parte de pessoa de confiança: fora publicada uma carta sua que o comprometia. Madalena descobre em um jornal o texto aludido e se decepciona com o pai. (XXII)
  - b) Passado — O narrador explica a falcatura política do conselheiro, graças à qual conseguiu a estrada para sua aldeia. (XXII)
  - c) Presente — Henrique descobre, por acaso, uma carta igual à publicada, na pasta de Augusto. Dona Vitória acusa o mestre de traição. Madalena lhe hipoteca confiança e suas lágrimas revelam a Cristina seu amor secreto pelo jovem. (XXII) Augusto procura Henrique que voltara para Alvapenha. O lisboeta convence-se de sua inocência e tornam-se amigos. (XXIII)
- 14) Passado algum tempo — Morre Ermelinda, que se encontrava sob os cuidados de Madalena, após a prisão do pai. (XXIV)
- 15) No dia imediato — Na taberna, o brasileiro e um padre incentivam a cólera popular contra o sepultamento da menina, o primeiro que irá ocorrer em cemitério, conforme a lei, tão contrária ao costume. Conseguem a adesão do morgado, que capitaneia os amotinados rumo ao cemitério. Henrique, que viera ao local e enfrentara desafiadoramente Joãozinho das Perdizes, vê seu cavalo atingido por pancada e sofre uma queda, desmaiando. (XXIV) No cemitério, a cerimônia fúnebre aproximava-se do fim, quando chega a multidão enfurecida. O velho cura, pessoa boa e racional, tenta se opor aos amotinados, mas a presença do missionário incentivava-os; preparam-se para destruir o túmulo da mãe de Madalena, que a ele se agarra para defendê-lo da profanação. A chegada do Cancela muda o rumo dos acontecimentos. A imensa dor que o atinge, ao perceber quem é a pessoa morta, comove e acalma a multidão. (XXV) Voltando ao Mosteiro, Madalena vê Cristina prestando todos os cuidados a Henrique, encontrado quase morto. (XXVI)

- 16) Durante algum tempo ( umas três semanas ? ) – Henrique, após uma semana de perigo, começa a convalescer e se apaixona por sua enfermeira: Cristina. ( XXVII )
- 17) Um dia:
- a) Presente – Curado, Henrique volta a Alvapenha, tristonho pela separação. ( XXVII )
  - b) Visão do futuro – Ali tem uma “visão”, imagina o local repleto de lavouras modernizadas e ele a dirigir os melhoramentos.
  - c) Presente – A chegada de um criado do Mosteiro fá-lo voltar ao presente: fica a par de um projeto de Cristina. ( XXVII )
- 18) Dois dias depois:
- a) Passado – O narrador conta a história da velha morgada, antiga dona da casa dos Canaviais. ( XXVIII )
  - b) Presente – À meia-noite, na capela do local, encontram-se Madalena, Henrique e Cristina. Esta viera pagar uma promessa feita para o restabelecimento do rapaz. Ele viera vê-la e a morgadinha precedera os dois para ajudá-los. Henrique pede Cristina em casamento. ( XXVIII )
- 19) No dia seguinte – Retornam à aldeia Ângelo e o conselheiro. Este se preocupa com o resultado das eleições. Seu cabo eleitoral, o Tapadas, informa-o da ascensão política do brasileiro, como perigoso concorrente. ( XXIX )
- 20) Dois dias depois ( o dia da eleição ):
- a) Presente – Chega a data temida. ( XXX )
  - b) Passado – O narrador volta atrás e relata os dois dias que a antecederam. A campanha eleitoral se acentuara nos momentos finais, empregando ambos os lados os mesmos meios, lícitos e ilícitos; “os ecos da batalha” chegavam aos jornais, através da intensa correspondência publicada. ( XXX )
  - c) Presente – O brasileiro continua sua propaganda nas horas finais. Inicia-se a eleição e a derrota do conselheiro faz-se cada vez mais clara. O ervanário chega ao local, censura o morgado pela traição feita ao conselheiro, aperta a mão deste, em sinal de amizade, e morre. O pai de Madalena volta para casa e espera apreensivo o resultado. Finalmente, chega a notícia: vencera; o morgado, influenciado pela atitude de Vicente, de quem gostava, desviara seus votos para o conselheiro. ( XXX )
- 21) No dia seguinte:
- a) Presente – Comentam-se na aldeia os fatos da véspera. Augusto, após o enterro do amigo, visita sua sepultura. ( XXXI )
  - b) Passado – O narrador explica o motivo principal do seu desalento: a crença de que era Madalena a noiva de Henrique. Além de correr este boato pela aldeia, o próprio Augusto havia visto a moça conversando com o lisboeta na casa dos Canaviais. ( XXXI )
  - c) Presente – Cancela chega ao cemitério, avisa o rapaz de que irá partir de madrugada. Augusto propõe-se a ir com ele e escreve uma carta de despedida a Ângelo. ( XXXI ) À noite,

em casa, descobre cartas de Madalena ao ervanário. ( XXXII )

d) Passado — As cartas mostram que a jovem o amava. ( XXXII )

e) Presente — Augusto pensa, porém, que esse amor já era um fato do passado. A *moça* esclarece a confusão, mostrando que Henrique noivara com Cristina. Diz-lhe que o ama e incentiva-o a enfrentar os problemas que virão. ( XXXII )

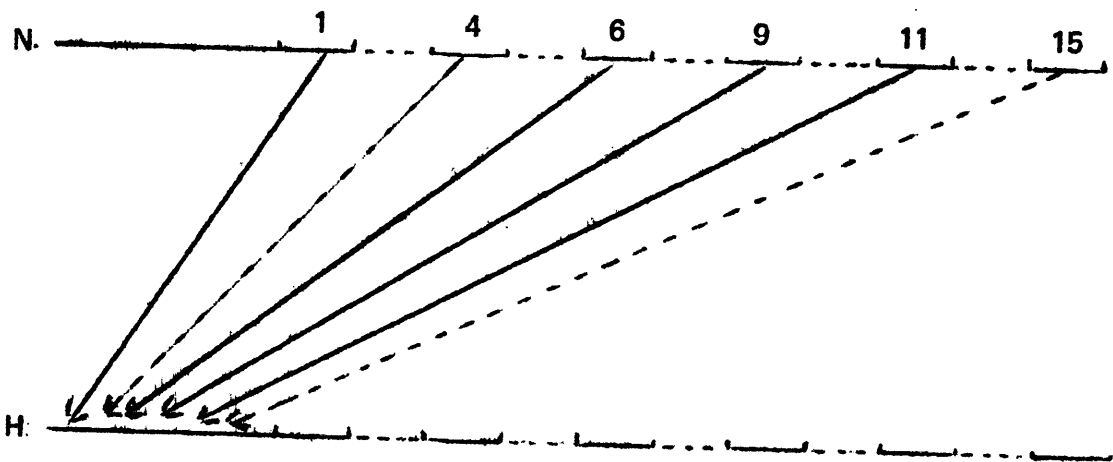
22) No dia seguinte:

a) Presente — A família reunida no Mosteiro lê nos jornais os comentários sobre as eleições. ( XXXIII )

b) Passado — Graças a uma carta publicada pelo brasileiro, prova-se a inocência de Augusto. O culpado fora o Pertunhas. ( XXXIII )

c) Presente — Henrique sugere uma recompensa: o casamento do jovem caluniado com Madalena. O conselheiro se opõe, julgando o mestre-escola interesseiro. Augusto chega e faz sua auto-defesa. Chega um telegrama convidando o pai de Madalena para participar do novo governo como ministro. A alegre notícia e as lágrimas da filha fazem com que ele concorde com o casamento. ( XXXIII )

23) Meses e anos se passam — O conselheiro faz uma administração sem relevo e reconcilia-se com os inimigos políticos. Os quatro jovens se casam. Augusto dedica-se a melhoramentos do ensino e da agricultura; Henrique faz-se proprietário rural. Ângelo realiza seus estudos superiores; o conselheiro vê-se reeleito sucessivamente. ( Conclusão )



1º	2º	2º	Dois	Dois	24 de
dia	dia	dia	dias	dias	dezem-
			depois	depois	bro

Capítulo I — O narrador relata o passado de Henrique.

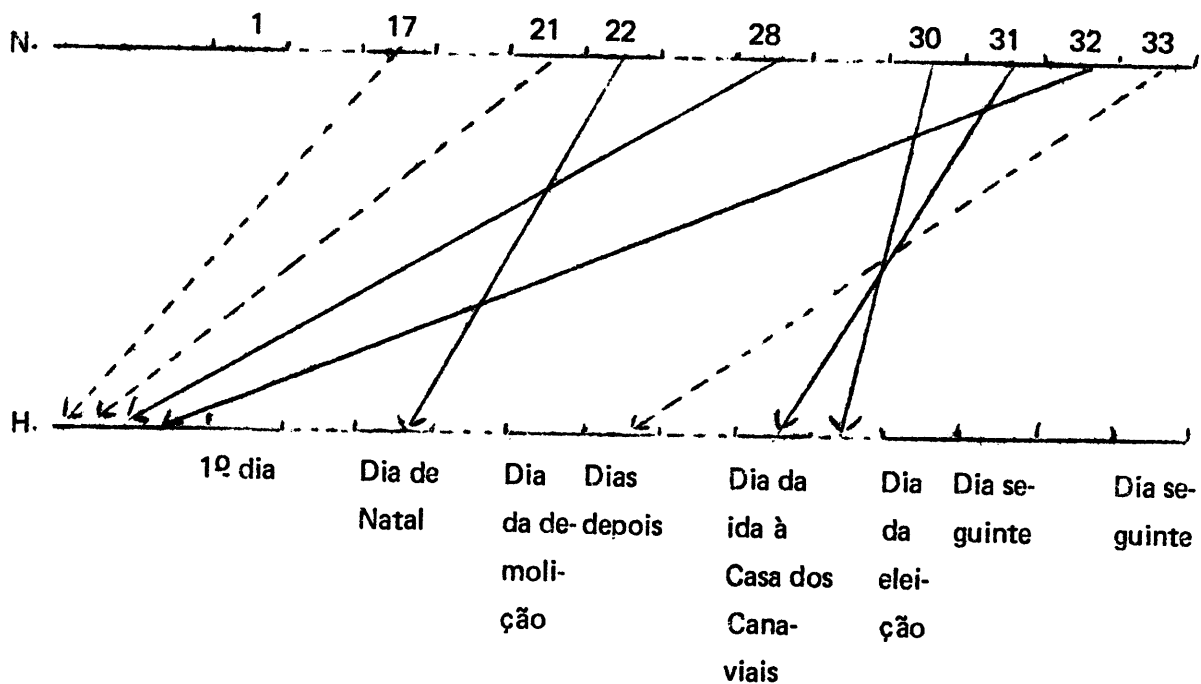
Capítulo IV — Madalena relata seu passado.

Capítulo VI — O narrador relata o passado de Augusto.

Capítulo IX — O narrador explica a origem do saber do ervanário.

Capítulo XI — O narrador relata o passado político idealista do conselheiro.

Capítulo XV — Augusto relata o início do seu amor por Madalena.



Capítulo XVII — O ervanário lembra ao conselheiro um episódio da infância comum.

Capítulo XXI — O ervanário recorda fatos da infância ligados às árvores postas abaixo.

Capítulo XXII — O narrador explica a manobra política realizada pelo conselheiro.

Capítulo XXVIII — O narrador relata a história da morgada dos Canaviais, madrinha de Madalena.

Capítulo XXX — Depois de saltar para o dia da eleição, o narrador relata o que se passara nos dois dias que a precederam.

Capítulo XXXI — O narrador explica o desalento de Augusto. Vira Madalena com Henrique na casa dos Canaviais.

Capítulo XXXII — As cartas de Madalena ao ervanário revelam o amor da jovem por Augusto.

Capítulo XXX III — As palavras do Seabra, no jornal, esclarecem o mistério da carta roubada,

### inocentando Augusto.

Como se depreende dos gráficos, n' A Morgadinha dos Canaviais as analepses relatam, sobretudo, fatos anteriores ao início da narrativa primeira, situando-se, assim, fora do núcleo da história. Sua posição complementar, porém, não lhes retira a importância. Completas, os fatos passados que narram geralmente vão-se sucedendo até encontrar o "presente" da narrativa, onde explicam, muitas vezes, atitudes atuais dos personagens.

No passado de Augusto, relatado por ele mesmo e pelo narrador (sem repetições), originou-se sua tristeza (43); no de Madalena, como a própria jovem deixa claro, nasceu o senso de responsabilidade maternal que a movimenta; as atitudes defeituosas de Henrique se explicam por sua vida anterior (44); das "traições" do pai de Madalena ao ideal por que lutara com bravura, vem seu conflito com o ervanário Vicente. Com as árvores que agora tombam, morre o único bem que resta à velhice: a lembrança. E o fim do bom velho, embora colocado propositadamente em momento-chave, surge como uma decorrência lógica. (45) A vida da madrinha de Madalena não apenas justifica o título da moça e traz de volta o tema da "casa mal-assombrada"; muito mais do que isso: interfere decididamente na existência de Augusto; as devoções da morgada aproximaram-no de Madalena. (46) As cartas desta última, descobertas depois da morte do ervanário, embora não interfiram na ação (Augusto pensa que o sentimento da jovem para com ele pertencia ao passado), revelam um traço novo da personagem: sabendo ler tão bem nos outros, tardara um pouco a ler em si mesma.

Além de intimamente relacionadas com a narrativa primeira, tais analepses ( mistas e externas ) revelam também cuidado com que o escritor organizou seu romance. O passado de quase todos os personagens é introduzido com tranqüilidade, à medida que os mesmos vão aparecendo em cena, com o intervalo de um ou dois capítulos. Geralmente vêm após a ação: Henrique já estava viajando, Madalena já fora vista lendo cartas no campo, Augusto entrara na sala, o ervanário se aproximara dos excursionistas. A antecipação relativa ao conselheiro parece preparar, pelo contraste, a cena de sua aparição: todos falam mal do conselheiro antes que ele chegue ( o narrador explica o fato ), mas sua presença afável dissipa quase toda a animosidade.

As analepses internas e homodiegéticas surgem, por duas vezes, em meio à crítica do narrador às atitudes dos políticos, apontando à primeira o desenvolvimento de uma das costurmeiras manobras de que se servem, e a outra, as viravoltas que os envolvem: a "roupa suja" do "amigo" de ontem se vê hoje lavada em público . . . Sugere-se também que a vida dos pobres diabos ( como Vicente e o mestre-escola ) se torna juguete nas suas mãos inescrupulosas. A que se refere ao desalento de Augusto resume-nos as últimas vivências de um personagem que a narrativa vinha deixando na sombra, ao mesmo tempo que esclarece um pequeno mistério do fim do capítulo XXVIII — o leve grito de Madalena ao olhar para fora da janela na casa dos Canaviais; completa-se o dado que fora sugerido por antecipação.



Ainda convém lembrar um caso em que o curtíssimo alcance da analepse pareceria não justificar sua presença no gráfico. Recordemo-lo. O capítulo XXIX se encerra poucos dias antes da eleição; o XXX, embora se inicie pelo anúncio de que “Chegara o prazo e dia assinalado” de se dar perante a urna a batalha eleitoral.”, não nos relata de imediato o desenrolar da mesma; desperta o interesse do leitor retardando a narrativa do “presente”, pelo retorno aos dias elididos, que se faz acompanhar de uma crítica do narrador, que passa do dado friamente apontado (A), à ironia (B), à intervenção discreta (C) e, finalmente, ao comentário pessoal (D):

“A azáfama política ativara-se nestes últimos dias consideravelmente. De parte a parte tinham-se posto em campo todos os influentes e em exercício todas as armas. Promessas, aliações, pressão de autoridades, exigências a dependentes, subornos, ameaças mais ou menos declaradas; de tudo se lançava mão. ( . . . )

O conselheiro e os seus parciais não desprezavam também nenhum destes mesmos meios, e grossas quantias circulavam a combater ás do brasileiro Seabra.(A)

Os periódicos do Porto e de Lisboa recebiam os ecos desta batalha. Havia muito que em longas e difusas correspondências os gladiadores dos dois campos se mimoseavam com as mais descabeladas verrinas, assinando-se: O amigo da verdade; o Epaminondas; o Vigilante; a Sentinela; o Alerta, etc., e pondo ao soalheiro as máculas da vida privada uns dos outros e todas as bisbilhotices da terra (B); correspondências que, felizmente para crédito da humanidade, por ninguém mais além dos interessados e dos que já os conheciam, eram lidas. (C)

O brasileiro era um dos mais ativos e fecundos colaboradores desta seção periódica. ( . . . ) imaginava que o país inteiro aguardava com ânsia os seus escritos. Era freqüente abrir uma resposta a alguma zargunchada de um seu adversário por estas palavras: “ Os leitores hão-de ter notado o meu silêncio, depois das caluniosas asserções . . . ”. Os leitores não tinham notado nada. (B)

Finalmente a aldeia achava-se em plena fermentação política.

Eu tenho a franqueza de a não amar debaixo daquele aspecto.” (D)

(AMC,pp. 469 - 470. XXX )

Tal analepse termina, após mais de três páginas (469 a 472), tão discretamente quanto começara: “ Assim, pois, todas as probabilidades eram a favor do candidato do governo, homem desconhecido deste povo, o qual também era desconhecido para ele, um empregado de secretaria, que nunca saíra de Lisboa e que era o primeiro a rir-se do campanário obscuro de que se propunha a ser representante; criatura dos ministros, que o desejavam eleger a todo o custo, por terem nele um voto complacente e um parlamentar de boa feição.” Com a frase imediata, já estamos no “presente” da narrativa: “Logo pela manhã do domingo, marcado para a grande solenidade civil, o adro da igreja paroquial apresentava uma animação fora do costume.”(AMC,p.472

XXX ) O leitor, porém, já sabe agora, com detalhes, as quase nulas possibilidades de vitória do pai de Madalena e poderá acompanhar, com interesse sempre crescente, a evolução dos acontecimentos. O episódio todo cria um clima de grande expectativa, estruturando-se através de sucessivos avanços e retardamentos ( esperas e chegadas ), que mantêm o ritmo inicial. Lembremos rapidamente a seqüência: anuncia-se a chegada do dia, volta-se atrás, relatando a campanha; com os fatos nela apontados — a pouquíssima chance do conselheiro —, retorna-se à posição inicial e se espera pelo início da eleição ( emprega-se o pretérito imperfeito: “Aproximava-se a hora”, “princi-piavam”, etc. ); começa a votação, espera-se a chegada da freguesia de Pinchões (ansiada pelo brasileiro, temida pelo conselheiro); chega Joãozinho das Perdizes com seu “rebanho” eleitoral, não liga para o conselheiro, que faz uma última tentativa de aproximação, “Era caso desesperado.”; interrupção cômica, com o episódio de Zé P’reira; nova expectativa (“Estava a findar a primeira chamada. Já se liam os últimos nomes (. . .)”), a gente do morgado prepara-se para dar seus votos ao brasileiro, o conselheiro perde as esperanças; chega o ervanário, censura Joãozinho, apóia o amigo de infância e morre; pequenina referência cômica, diminuindo a tensão reinante; “corte” na narrativa, pela mudança de cenário e passa-se a acompanhar a ansiosa expectativa do pai de Madalena; após esse último retardamento, finalmente saberemos o resultado, junto com o conselheiro, que o recebe através de relato do seu cabo eleitoral, mais uma vez a analepse contribuiu para o “suspense”, contando depois o que acontecera antes; o episódio se encerra no “presente”, em meio à alegria geral e o remorso do conselheiro. ( AMC, pp. 469 - 493, XXX )

## Os Fidalgos da Casa Mourisca

### Segmentos temporais — Fatos da história narrados

#### 1) Introdução:

- a) Do passado ao presente — justificação do título do livro — O narrador explica a denominação “Casa Mourisca” dada ao solar dos senhores Negrões de Vilar-de-Corvos, descreve o mesmo e apresenta em rapidíssimos traços os três fidalgos que o habitavam: D. Luís, o pai, Jorge e Maurício, os filhos. ( 1 )
  - b) Volta ao passado — O narrador relata a história da família desde a mocidade de D. Luís até o “presente” da narrativa. ( 1 )
  - c) Presente — O narrador mostra a diferença de temperamento entre os dois filhos de D. Luís e a preocupação do mais velho, Jorge, com a decadência da Casa Mourisca, em franco contraste com o progresso da Herdade, casa de um vizinho, que fora criado do seu pai. ( 1 )
- #### 2) Certo dia ( de setembro):

- a) Presente — Jorge sai a passear pelo campo e fica a observar, de longe, o trabalho na Herdade. (II) Chega seu irmão mais moço, Maurício, e Jorge com ele conversa a respeito do problema que o preocupa. (III) Jorge vai até a Herdade e fala com seu dono, Tomé da Póvoa, que o incentiva a salvar sua casa da ruína e lhe oferece ajuda, em forma de empréstimo monetário e conselhos. (III)
- b) Passado (remoto) — O fazendeiro, para convencer o fidalgo, narra sua própria história, provando-lhe que vencera com seu trabalho e ajuda alheia. (III)
- c) Presente — Jorge se convence e aceita a proposta. O acordo, porém, deve permanecer secreto, caso contrário, o orgulho de D. Luís não o permitiria; as entrevistas de aconselhamento, pois, se farão à noite. Faz-se necessário, também, conseguir do velho fidalgo a autorização para administrar a casa no lugar de Frei Januário, seu procurador. (III) O rapaz volta ao solar, onde o padre incentiva, como sempre, o antiliberalismo do fidalgo (IV). Já em seu quarto, Jorge vê Maurício chegar muito agitado. (V)
- d) Passado (próximo) — Maurício conta que se desentendera seriamente com um lavrador. (V)
- e) Presente — Jorge lhe participa seu projeto, omitindo a ajuda de Tomé. (V) O irmão se entusiasma e ambos vão falar ao pai. Este se impressiona com a seriedade de Jorge e dá-lhe a autorização pedida (VI), informando, a seguir, sua decisão ao padre. (VII)
- 3) No dia seguinte — Frei Januário, surpreendido com as modificações inesperadas, tenta atrapa-lhar Jorge, entregando-lhe a papelada da casa em grande desordem; o rapaz, porém, sai-se bem da "prova". (VII)
- 4) Durante algum tempo (dois ou três meses?) — Jorge e Tomé põem em ação seu plano: o rapaz aconselha-se com o amigo em entrevistas noturnas e começa sua atividade de fazendeiro. (VII) Vence uma nova e última dificuldade criada por Frei Januário e prossegue sua administração, fazendo-se respeitado na aldeia. (VII e VIII)
- 5) Passado este tempo, um dia:
- a) Presente — Chega carta de Berta, filha de Tomé. (VII)
- b) Passado — O narrador conta a história da jovem e mostra como Jorge, ao ler as cartas que ela escrevia ao pai, começara a amá-la, sem ter plena consciência do fato e lutando mesmo contra tal sentimento. (VIII)
- c) Presente — Na carta, a moça solicita ao pai que vá buscá-la em Lisboa, onde estudava. (VIII)
- 6) Passados uns dez dias:
- a) Presente — A moça retorna à aldeia, na companhia do pai. Encontra Maurício, que lhe dirige galanteios e, embelezado pelas lembranças da meninice comum, consegue impressioná-la. Tomé adverte-a quanto ao rapaz, pessoa boa, mas sem juízo. (VIII) Berta vive as alegrias e decepções de toda chegada. (IX)
- b) Passado — A moça põe-se a recordar a infância, onde avulta a imagem de Maurício; recrimina-se por sua falta de juízo. (IX)
- c) Presente — Jorge, de noite, mostra-se agitado, surpreendendo o irmão. Tenta diminuir a ima-

gem da moça ante seus próprios olhos. ( IX )

7) No dia seguinte — Maurício continua sua “corte” a Berta , que o repele, mas ainda não muito segura de si. Jorge encontra-se pela primeira vez com a moça e, contra a sua vontade, sente-se muito impressionado, e com ciúmes do irmão. ( X )

8) No dia imediato:

a) Presente — Chega uma carta da baronesa Gabriela, sobrinha de D. Luís, anunciando sua chegada. Jorge a incumbira de descobrir uma carreira para o irmão, na cidade. Maurício visita Ana do Vedor, sua ama-de-leite, e o filho, Clemente. ( XI )

b) Passado — O narrador conta a vida do rapaz, no cargo de regedor, e suas decepções profissionais. ( XII )

c) Presente — Acompanhado dos primos do Cruzeiro, fidalgos preguiçosos e mal-educados, Maurício faz uma visita a Berta, que com ele se decepciona. ( XIII ) Tomé pede a Jorge para obrigar o irmão a deixar Berta em paz; o jovem concorda e trata a moça com rispidez tamanha, que a deixa perplexa. ( XIV )

d) Passado — De volta a casa, Jorge põe-se a recordar a infância e, aos poucos, seu pensamento passa da irmã morta para Berta. ( XIV )

e) Presente — Jorge, exaltado, expõe sua concepção de amor ao irmão e consegue dele a promessa desejada. ( XIV )

9) Alguns dias depois:

a) Presente — Chega Gabriela, cujas idéias liberais espantam o velho tio absolutista. ( XV )

b) Passado — O narrador conta o passado da moça. Uma carta que a mesma escreve a uma amiga nos informa sobre os generosos projetos que haviam motivado sua vinda e a alteração que os mesmos haviam sofrido durante o dia. ( XV )

10) No dia seguinte:

a) Presente — Maurício vai à casa dos primos convidá-los para um jantar em honra de Gabriela. ( XVI )

b) Passado — Os endiabrados rapazes contam-lhe que viram um homem saindo da casa de Berta, à noite. ( XVI )

c) Presente — Os três planejam surpreender o misterioso visitante. Faz-se a “tocaia”, o homem apanhado é Jorge, que reage com seriedade aos insultos do irmão enciumado. ( XVI )

11) No dia imediato:

a) Presente — Reúnem-se as famílias fidalgas para o jantar no solar de D. Luís. ( XVII )

b) Passado — Jorge escandaliza a todos confessando publicamente a ajuda que recebera de Tomé e as entrevistas noturnas que mantinham, limpando, assim, a honra de Berta. ( XVII )

c) Presente — Ofendido em seu orgulho, D. Luís abandona a Casa Mourisca, entrega as chaves da mesma à filha de Tomé, pois este estava ausente, e “exila-se” com os seus na Casa dos Bacelos, pertencente a Gabriela. No momento do encontro com Berta, sua afilhada, que não via há anos, D. Luís quase esquecera o motivo da ida à Herdade: a jovem assemelha-

va-se muito a Beatriz, a filha sempre lembrada. ( XVIII )

- 12) No dia seguinte — Sem que D. Luís saiba, Frei Januário pede a Jorge que continue como administrador. ( XIX ) Ofendido pela atitude do velho fidalgo, Tomé vem até ele e promete-lhe, como “vingança”, fazer-lhe “todo bem que puder”: ajudará a reerguer a Casa Mourisca, independentemente da sua oposição. ( XX )
- 13) Um dia depois:
- a) Presente — Tomé vai até o solar. ( XXI )
  - b) Passado — O narrador conta o que acontecera com Berta: pouco a pouco se apaixonara por Jorge, cujo caráter ajuizado e altruísta era semelhante ao seu. ( XXI )
  - c) Presente — Berta pede a Jorge que um outro dia lhe conte o porquê da sua inimizade para com ela. O rapaz reflete sobre estas palavras, se auto-recrimina, começa a ler em si mesmo, mas propõe-se mais uma vez a lutar contra a “loucura” que o domina em segredo. Convence Tomé de que a melhor forma de se “vingar” é acompanhá-lo à cidade, apresentando-o a advogados e instituições de crédito. Combinam partir no dia imediato. ( XXI )
- 14) Durante três dias — Na ausência do pai e de Jorge, Berta tenta por três vezes visitar a Casa Mourisca, que lhe despertava muitas recordações da infância. Na primeira tentativa, encontra Maurício e repele sua declaração de amor. Na última, é avistada pelos primos do Cruzeiro. ( XXII )
- 15) No quarto dia — Saudoso de seu lar, D. Luís o visita em segredo e sofre uma violenta emoção ao encontrar Berta. Quando estão a recordar a imagem querida de Beatriz, irrompem Maurício e os primos. Pensando lá encontrar Jorge, o rapaz insulta a moça, D. Luís aparece e repreende o filho. ( XXIII )
- 16) Um dia depois:
- a) Presente — D. Luís diz a Gabriela que Maurício deve partir. Impressionado com as palavras que a prima lhe dirige, o rapaz começa a cortejá-la; a moça, com habilidade, incentiva-o. ( XXIV )
  - b) Passado — O narrador explica a atitude da moça, expondo os pensamentos sucessivos que ela tivera. ( XXIV )
  - c) Presente — Percebendo o respeito e a ternura que D. Luís manifesta por Berta, e a importância da jovem em todos os acontecimentos, Gabriela vai conhecê-la. Observando as atitudes da mesma, bem como as de Jorge, que volta da viagem com Tomé, a baronesa descobre que eles se gostam. ( XXV )
- 17) Após algum tempo ( um mês ? ), certo dia:
- a) Presente — Clemente, que se estava decepcionando cada vez mais com sua vida profissional, acaba por pedir demissão. ( XXVI )
  - b) Passado — O narrador conta o episódio que acabou por decidi-lo a dar aquele passo. (XXVI)
  - c) Presente — Aconselhado pela mãe, Clemente resolve casar com Berta e procura Jorge, pedindo-lhe que fale a Tomé em seu nome. O rapaz reage tempestuosamente, espantando o ir-

mão -de-leite, porém consegue dominar-se e aceita a incumbência. Ficando sozinho, Jorge interroga-se e aceita finalmente a realidade de que a ama, mas decide vencer-se e procura Tomé. ( XXVI ). Sabendo que foi Jorge o porta-voz do pedido, e ouvindo mais uma vez palavras ásperas do rapaz, a jovem aceita a proposta. Ficando a sós, porém, não consegue reprimir o pranto e pergunta a Jorge o motivo de sua aversão. Comovido, ele lhe confessa seu amor. ( XXVII )

d) Passado — O filho mais velho de D. Luís conta como nascera aquele amor e quanto e como lutara contra ele. ( XXVII )

e) Presente — Berta também confessa seu amor e ambos decidem sacrificá-lo pela felicidade de D. Luís, a quem causariam um golpe fatal. ( XXVII )

18) Após algum tempo, certo dia — Gabriela decide partir para Lisboa, o único meio de tirar Maurício da aldeia. Participa a Jorge sua decisão e idéia de deixar Berta em seu lugar, como enfermeira de D. Luís, que enfraquecera muito após o "exílio". ( XXVIII )

19) No dia seguinte — Apesar da oposição do primo, a baronesa faz o que decidira. Berta vem ocupar seu posto, trazida pelo próprio Tomé, a quem Gabriela escrevera. Maurício e Jorge partem, um para Lisboa, o outro para a Casa Mourisca. ( XXIX )

20) Durante muitos dias ( um mês ? ) — D. Luís convalesce sob os cuidados da afilhada, melhorando a ponto de passear pelo jardim; o fidalgo vê na moça a filha perdida. ( XXX )

21) Certo dia:

a) Presente — Clemente procura Berta, a quem não via desde o ajuste do casamento e ela lhe confessa que ama outro, mas que ambos decidiram, por razões imperiosas, lutar contra esse amor. Ele pode, assim, esperar dela apenas afeição e respeito. O rapaz vai até Jorge, em busca de conselho, pois não deseja ser empecilho à felicidade alheia. ( XXX )

b) Passado — O narrador conta como Jorge, para tentar esquecer sua dor, se dedicara demasiado ao trabalho, prejudicando a saúde. ( XXX )

c) Presente — Pela segunda vez, Clemente se espanta e entristece com a reação tempestuosa do fidalgo. ( XXX )

22) No dia seguinte — Após várias cartas de Gabriela, anunciando o sucesso da entrada de Maurício na sociedade, chega uma solicitando a aprovação de D. Luís para o seu casamento com o primo. O fidalgo participa, feliz, a notícia a Berta, que aproveita o momento para pedir-lhe autorização para o seu casamento com Clemente. D. Luís reage violentamente a essa idéia, que lhe parece um disparate, considerando a fina educação de Berta, mas acaba tendo de concordar; pede-lhe apenas que permaneça mais um tempo em sua companhia. ( XXXI )

23) Poucos dias depois:

a) Presente — Clemente, que se preocupara com o que ouvira de Berta e Jorge, reflete muito e chega à conclusão de que eles se gostam e julgam seu amor impossível devido a D. Luís. Participa à mãe sua descoberta e Ana decide-se a agir. ( XXXII ) A boa mulher conta a Tomé (XXXIII) e a D. Luís (XXXIV) o caso de amor secreto e ambos reagem tempestuosamente.

mente, prevendo o primeiro a desconfiança que o fato despertaria no segundo.

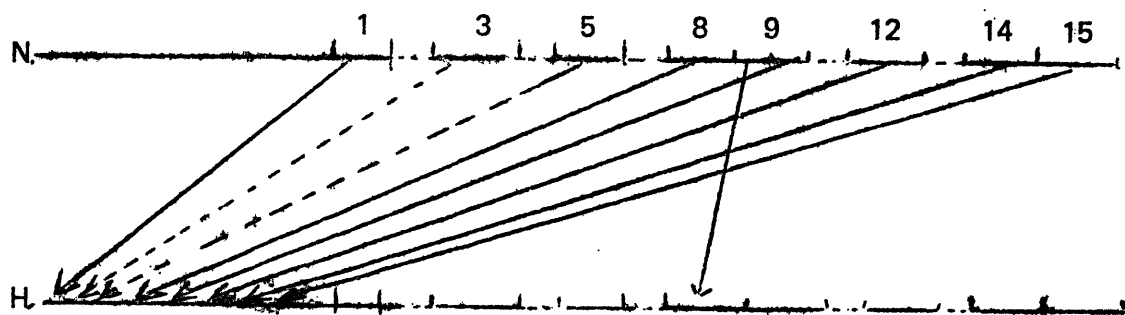
b) Passado — Interrogada por D. Luís, Berta conta como tudo se passara: o início de seu amor por Jorge, as tentativas para abafá-lo, a dor por se ter ele encarregado da proposta, a dupla confissão, a decisão. ( XXXIV )


c) Presente — Tomé procura D. Luís, acaba por convencê-lo de que não houvera cálculo da sua parte. Chega a colocar mais um empecilho entre os jovens: afirma que só deixaria a filha casar-se com Jorge se D. Luís lhe pedisse por favor, fato que lhe parece absolutamente impossível. Berta retira-se de Babelos e D. Luís piora. ( XXXV )

24) Dois dias depois ( já é primavera ) — O estado de D. Luís agravara-se muito, provocando a volta de Jorge. Chegam Gabriela e Maurício, já casados. ( XXXVI ) A baronesa faz com que Tomé traga Berta de volta para junto do padrinho. ( XXXVII )

25) Após três dias de crise — Depois de longa meditação, diante da jovem enfermeira adormecida a cuidá-lo, D. Luís chama o filho e autoriza seu casamento, confessando que ele também precisa da moça para viver. Tomé lembra, tristonho, o juramento que fizera e o fidalgo, vencendo seu orgulho, pede ao ex-empregado que deixe sua filha casar com Jorge. Este afirma que o enlace ocorrerá após a restauração da Casa Mourisca, fato que já se vê bem próximo. ( XXXVII )

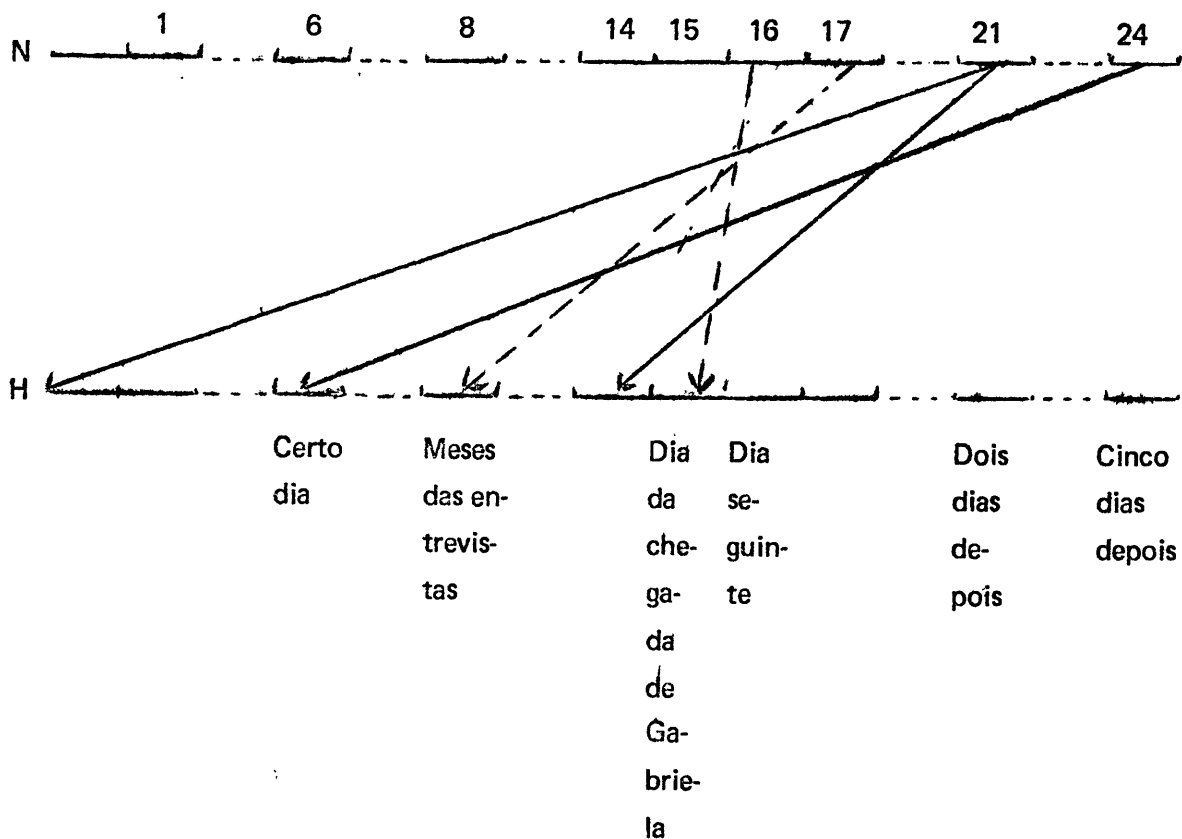
26) Passam-se meses e anos — Após algum tempo ( meses ? ), progredindo cada vez mais sua administração, Jorge salda sua dívida para com Tomé e restaura o solar. D. Luís a ele retorna e dias depois faz-se o casamento. ( Conclusão ) Passam-se anos, Maurício em sua vida de diplomata, na agitação das grandes capitais; Jorge, no próspero e exemplar trabalho de proprietário rural. ( Conclusão )



In-	Manhã	Tarde	Dia	Dia	Dois	Dois	Alguns
tro-			da	da che-	dias	dias	dias de-
du-	certo	dia	car-	gada de	depois	de-	pois
ção			ta de	Berta	da che-	pois	
			Ber-		gada		
			ta				

Capítulo I — O narrador conta a história dos três fidalgos.

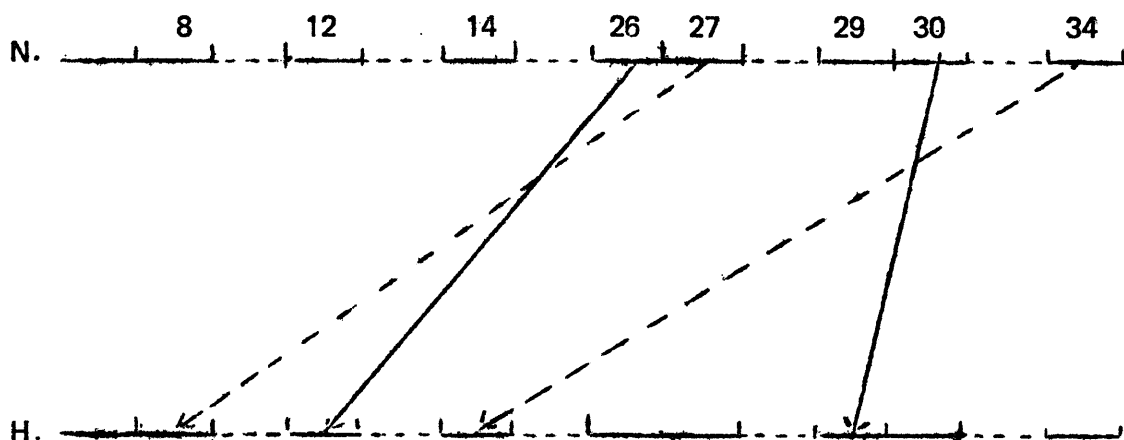
- " III — Tomé narra sua própria história.
- " V — Maurício conta o que lhe aconteceu de manhã.
- " VIII — O narrador conta a história de Berta e o início do amor de Jorge por ela.
- " IX — O narrador nos transmite os fatos da infância recordados por Berta.
- " XII — O narrador conta as decepções de Clemente como regedor.
- " XIV — O narrador nos transmite os fatos da infância recordados por Jorge.
- " XV — O narrador conta o passado de Gabriela.



Capítulo XVI — Os primos contam a Maurício o que viram.

- " XVII — Jorge confessa a ajuda que recebera de Tomé.
- " XXI — O narrador conta o que se passara com Berta, passando da atração por Maurício para o amor por Jorge.
- " XXIV — O narrador expõe os pensamentos passados de Gabriela.





Dia	Dois	Dois	Dia	da	Dia	Dia	Dia
da	dias	dias	de	demissão	da	da	da
chega-	depois	depois	de	Clemen-	ida	2ª	reve-
da de			te		de	con-	lação
Berta					Jor-	versa	a D.
					ge	com	Luís
					para	Jorge	
					a	C.	
					Mou-		
					risca		

Capítulo XXVI — O narrador conta fatos que levaram Clemente ao pedido de demissão.

- “ XXVII — Jorge conta à Berta a história do seu amor por ela.
- “ XXX — O narrador conta o que acontecera a Jorge desde a volta à Casa Mourisca.
- “ XXXIV — Berta conta a D. Luís a história do seu amor.

N' Os Fidalgos da Casa Mourisca avulta o número de analepses, fato que tentaremos explicar posteriormente. Mais uma vez, analisaremos em especial as de maior extensão, presentes no gráfico.

O narrador nos põe a par do passado dos personagens à medida que os mesmos vão entrando em ação. Em rápidas pinceladas ficamos sabendo o que ocorreu em anos de vida dos mesmos e estamos aptos a compreender suas atitudes na história. As analepses não permanecem distantes, mas correm até atingir a narrativa primeira — por isso nos parecem, em sua maio-

ria, completas. Seus inícios e fins vêm-se indicados, como conviria aos fins da narrativa dinisiana.

O passado da família fidalga abriu-se com as palavras:

“A história daquela casa era a história sabida dos ricos fidalgos da província, que, orgulhosos e imprevidentes, deixaram, a pouco e pouco, embaraçar as propriedades com hipotecas e contratos ruinosos, desfalecer a cultura nos campos, empobrecer os celeiros, despovoar os currais, exaurir a seiva da terra, transformar longas várzeas em charnecas, e desmoronarem-se as paredes das residências e das granjas e os muros de circunscrição das quintas.

Filho segundo de uma das mais nobres famílias da província, D. Luís fora pelos pais destinado para a carreira diplomática, na qual entrou apadrinhado e favorecido por os mais altos personagens da corte.”

( OFCM, p.7, I )

Fechara-se ainda mais explicitamente:

“Tal era a situação da família da Casa Mourisca na época em que vai procurá-la a nossa narração.”

( OFCM,p.14, I )

A narrativa feita por Tomé não esconde a função de estímulo que exerce na história — maneira simples de indicar os limites da analepse:

— Não há garantias ? Quem foi que lhe disse isso ? E a sua probidade ?... Sabe que mais ? Eu sempre lhe vou contar a minha história, e verá depois se tenho razão no que digo.”

E Tomé da Póvoa ( . . . ) principiou:

— Quando saí da casa de seu pai ( . . . )

.....

— ( . . . ) Aqui tem a minha vida. Deus ajudou-me, e daí por diante tudo me tem corrido bem. Já vê, sr. Jorge, que quem deve o que é a ter sido honesto, não pode recusar o seu pouco auxílio a um rapaz de brios e de probidade como é o menino.”

( OFCM, pp. 31 - 36, III )

Com Clemente, o passado é sutilmente introduzido através da descrição do personagem que o leitor vê pela primeira vez, e retorna-se à narrativa primeira com simplicidade:

“Clemente, o filho único da vigorosa matrona ( . . . ) era um sincero rapaz aldeão, de espírito pouco desenvolvido, mas de excelente índole. ( . . . )

Clemente aceitara com certo desvanecimento o cargo de regedor e exercia o com a imparcial inteireza que deve ter o magistrado. ( Início da analepse )

.....

( . . . ) vinha agitado quando entrou em casa aquela manhã. Era evidente

que o regedor se tinha encontrado em uma das colisões, a que a vida pública o sujeitava.” ( Fim da analepse )

( OFCM, pp. 116 - 119, XII )

Com Gabriela repete-se o processo, mas o final da analepse vem mais explícito: “Tal era a baronesinha de Souto-Real, que acabara de apear-se no pátio lajeado da Casa Mourisca.” ( OFCM, p.145, XV )

Por vezes o narrador faz com que o retorno ao passado parta do próprio personagem, embora não transmitido diretamente pelo mesmo. Berta e Jorge recordam sua meninice e, pouco a pouco, imagens do presente vão substituindo as antigas: do Maurício criança se chega ao Maurício adulto; da irmã nunca esquecida se passa à filha de Tomé . . . A analepse se encerra com suavidade (OFCM, p.137, XIV), podendo haver referência, como acontece com a jovem, ao tempo transcorrido na diegesis:

“Prolongou-se esta contemplação em Berta, e sucederam-se-lhe no espírito os mais diversos pensamentos, enquanto os olhos se fixaram na luz da Casa Mourisca. Só muito tarde desapareceu subitamente essa luz. Berta, como acordando de um sonho, voltou-se então para o interior do quarto, do qual lhe parecia haver andado longe em todo aquele tempo.

A vela quase gasta, que tinha ao lado do leito, mostrava-lhe o muito que, sem o sentir, se prolongou aquela sua abstração.”

( OFCM, p. 91, IX )

Nem sempre a analepse mista decorre de uma “recordação” diegética.

O narrador anuncia a entrada de novo personagem: Berta. Após dizer que chegara carta da jovem, conta sua história, desde o nascimento até o “presente” da narrativa. Descreve a seguir, seus traços morais e, através de uma manifestação concreta dos mesmos ( as cartas que escrevia aos pais ), o fato que relata já está incluído no espaço temporal da narrativa primeira — o nascimento do amor de Jorge por ela:

“A educação de colégio não produzira nela a adocicada pedantaria de algumas meninas da moda. Nas cartas, que escrevia aos pais, nunca se lia uma frase que eles não entendessem, uma palavra que os embaraçasse e lhes fizesse sentir a infe-

rioridade da sua educação. Revelava-se nisto um natural instinto de delicadeza, que Tomé, por um instinto análogo, sabia apreciar.

Sentia que Berta nunca se envergonharia de chamar a ele pai e mãe à boa Luisa, e esta convicção não o deixava arrependido de a haver educado com esmero. Pobre do homem se esses cuidados lhe tivessem alienado os afetos da rapariga .

As cartas de Berta eram escritas de forma, que não somente aos pais agradavam, mas a quantos as liam.

Tomé mostrara-as a Jorge, e este não pôde deixar de apreciar a redação singela e despreziosa em que parecia refletir-se a candura e pureza daquele carácter de mulher. Havia nelas uma maneira de pensar tão acertada, vistas tão despidas de preconceitos, tanto sentimento revelado com tanta sobriedade de frases sentimentais, que são o maior achaque nas cartas de mulher; transpareciam tão distintamente os suaves e generosos instintos da sua alma feminina, que o espírito de Jorge simpatizou naturalmente com aquele outro espírito que, nessas ligeiras manifestações, se revelava tão irmão seu.

A pouco e pouco uma destas simpatias, que às vezes se originam no coração, lentas, brandas, ignoradas, sem a agudeza das paixões, despertadas por um ente, de quem apenas se conhece o nome, ou quando muito uma feição, um ato da vida, um pensamento, insinuou-se no coração de Jorge. Era um sentimento, que não o inquietava ao princípio, nem lhe perturbava o espírito, por isso não se aczelou dele; deixou-se repassar daquele grato influxo, sem se lembrar sequer de lhe estudar a natureza, e muito menos de suspeitar-lhe os perigos.

Um dia mostrou-lhe Tomé o retrato da filha. Jorge encontrou nele as feições que conhecera infantis, animadas agora pela vida da adolescência. Pareceu-lhe não haver contradição entre aquela fisionomia e o carácter que supusera a Berta; e a imagem da rapariga começou a aparecer-lhe com insistência nos seus devaneios de rapaz.

Jorge então assustou-se. Sentia pela primeira vez alguma coisa em si, de que a razão lhe não dava boas contas. Pareceu-lhe ser aquilo uma fraqueza, indigna do seu carácter sério, e resolveu pois vencê-la.

Desde esse momento principiou uma estranha luta naquela alma, sem que aparecessem fora vestígios que a denunciassem. Sentia um inexpremível prazer ao ouvir falar de Berta; e por isso mesmo fugia aos ensejos de experimentá-lo. Esta contenção forçada acabou por produzir no espírito de Jorge um efeito singular; foi um grau de irritação, revelado em uma espécie de hostilidade para com Berta, cuja imagem viera perturbar-lhe a limpidez de coração, que tivera até ali, e fazer-lhe pela primeira vez vacilar a razão, que todos nele admiravam. Era o caso de poder dizer-se, em estilo de conceitos: "Queriam-lhe mal por lhe querer bem". Recea-

va-se dela, e fazia o possível para desvanecer a impressão por que se sentia dominado.”

( OFCM, p. 79, VIII )

E a analepse se encerra da mesma forma explícita com que começara:

“Tais são as indicações que julgamos dever dar a respeito de Berta, antes de narrarmos o efeito da carta, que dela se recebeu na Herdade.”

( OFCM, p. 79, VIII )

Muitos capítulos depois encontraremos uma narrativa análoga: da mesma forma insinuante e branda com que o amor se infiltrara no coração de Jorge ( no nível da história ), expressa através do mesmo recurso narrativo ( uma analepse mista ), o narrador revelará o que se passara com a jovem. Seu ideal masculino se formara na escola ( fato anterior à narrativa primeira ), a ele associara a figura do seu preferido de infância, Maurício. De volta à aldeia ( já na narrativa primeira ) as lembranças da meninice ainda mantêm o encanto ( 47 ) porém, bem cedo, as ações do rapaz fazem com que a imagem se desmorone:

“Nem leviano, nem inconstante era o Maurício que sonhara. Pelo contrário, de dia para dia lhe aparecia mais na sua verdadeira luz o caráter de Jorge, desse rapaz honesto, generoso, grave, respeitado por todos. As suas qualidades morais atraíram enfim a atenção de Berta, e muita vez, enquanto conversava com Tomé, absorvido em uns vastos e generosos projetos, ou quando seguia pensativo pelos irregulares caminhos dos campos, era ele, sem o suspeitar, o objeto da contemplação de Berta, em quem só então parecia terem feito impressão à nobreza e inteligência, que nos gestos, na fisionomia e nas palavras daquele adolescente se revelavam.

A cena do jantar na casa Mourisca aumentou a intensidade destas nascentes impressões. Nem podia deixar de ser assim.

É natural supor que a imagem de Jorge, desse rapaz corajoso e leal, que perante uma desdenhosa companhia do fidalgo, se erguera a reivindicar a boa fama da família plebéia, perfidamente caluniada por um deles, ocupasse o pensamento da que mais sofrera da calúnia, e ofuscasse a do outro, leviano e estouvado, que concorrera para levantar o aleive.

Poderia deixar de insinuar-se em um coração aberto a sentimentos genero-

sos, como era o de Berta, esse rapaz de vinte anos, diante de quem os velhos se descobriam, cheios de respeito pelas suas nobres qualidades de alma e pela superioridade da sua inteligência ?

Uma outra causa influíra porém, além destas, no espírito de Berta e no mesmo sentido que elas; ainda que à primeira vista se pudesse julgar que diversa deveria ter tido a sua ação.

Esta causa fora a frieza, a quase hostilidade delicada com que Jorge a tratava. Berta não se iludia. Via bem claro que Jorge lhe falava sempre constrangido, e como se tivesse pressa de interromper um diálogo, que o impacientava. Às vezes havia nas palavras que dele obtinha, um leve tom de ironia, que ela não sabia a que atribuísse. Este proceder de Jorge deu que pensar a Berta. Formando um conceito elevado do seu juízo e da seriedade do jovem amigo de seu pai, convenciona-se de que aquelas maneiras frias com que era tratada por ele, não podiam deixar de ter um fundamento. E este fundamento oculto procurava-o Berta com ânsia em si mesma, estudava profundamente o seu próprio caráter, na esperança de descobrir a solução deste enigma que a afligia; e ao mesmo tempo estudava em Jorge o efeito dos esforços com que fazia por vencer aquela prevenção, qualquer que fosse.

Sucedeu o que era natural que sucedesse. Não é sem perigo que a imaginação de uma rapariga como Berta se entrega ao estudo de um caráter de rapaz, como o de Jorge, que lucra sempre em ser estudado e conhecido. À medida que caracteres como este melhor se observam, mais virtudes se lhes descobrem, ao inverso de outros, cujos vícios latentes vão a pouco e pouco transparecendo no decurso de uma atenta observação, e destruindo a impressão favorável que ao princípio produziram.

Berta reconheceu um dia que não obrigara impunemente o espírito a pensar a todo o instante em Jorge.

Assustou-a a descoberta, mas o efeito já não podia evitá-lo. Inquieta com os novos sentimentos que lhe invadiam o coração e a levavam a estas vagas apreensões, àquelas tristezas que tão freqüentes lhe estavam sendo, não era o outro o motivo da distração com que escutara a mãe e da melancolia em que se deixou ficar à janela depois que ela saiu.

( OFCM, pp. 214 - 215, XXI )

A volta à narrativa primeira se faz pela resposta, explícita, à pergunta que a interrompera:

“Em que pensaria Berta ?

Que nuvem cruzaria o seu firmamento, para assim lhe projetar sobre a fronte  
quelas sombras de tristeza ? ”

( OFCM, p.213, XXI )

Nas duas narrativas a volta ao passado focaliza uma transformação que ocorre no mundo interior dos personagens, mas deixa vestígios perceptíveis pelos sentidos: a melancólica distração de Berta, a de Jorge, que tanto espanta o irmão . . .

Em ambas aparece o mesmo tipo de amor, que nasce da contemplação demorada de um caráter que se admira e em que se encontra uma alma irmã; a mesma luta contra o amor; a mesma observação “disfarçada” do outro, que só uma intuição de mãe ou um olhar penetrante de uma Gabriela poderão perceber. Correspondência ou mera repetição ? Os textos parecem provar a primeira hipótese. Na segunda analepse, a visualização dos fatos pelo ângulo de Berta chama a atenção para um importante elemento da psicologia amorosa ainda não mencionado: o mistério. Assim como a máscara que escondia a identidade de Cecília contribuiu para despertar o interesse de Carlos, a hostilidade manifesta de Jorge atraiu Berta.

E outros aspectos ainda se revelarão nas “confissões” dos dois personagens, já agora analepses internas, homodieéticas e repetitivas. No momento culminante da intriga, Jorge pede a mão da mulher amada para outro homem; diante das lágrimas de Berta, declara-lhe seu amor: o leitor sente-se aliviado ouvindo o que já sabia mas há tempos desejava ver manifesto entre os personagens — as circunstâncias em que se vê inserida a analepse, ponto culminante de uma precipitação dos acontecimentos desencadeada a partir do capítulo XXVI, anula qualquer efeito de repetição. O mesmo se pode dizer quanto à fala de Berta. Pressionada por D. Luís, a jovem lhe conta, brevemente, a verdade, a partir do seu ângulo de observação: as atitudes de Jorge para com ela, desde a sua hostilidade habitual até à declaração e à decisão conjunta. As perguntas do velho fidalgo, que em tudo o que ouve procura “provas” das intenções interesseiras de Tomé, tornam o diálogo novo e interessante.

Em Uma Família Inglesa o momento inicial do caso amoroso é relatado exclusivamente pelos personagens, completando a segunda versão os dados da primeira. N’ Os Fidalgos da Casa Mourisca os personagens repetem o que o narrador já dissera em parte, mas os novos dados ou as novas circunstâncias em que os relatos se dão modificam-lhes a face e os tornam agradáveis e necessários ao leitor e à intriga.

Na confissão de Jorge durante o jantar, o leitor também já conhece os fatos aí relatados, o que não os impede de serem fundamentais, provocando uma caminhada na história (D. Luís abandona o lar ), ao mesmo tempo que decorrem de outra analepse interna e homodieética ( o relato malévolo dos primos ): tudo se engrena e acelera. Se n’ A Morgadinha as

analepses internas serviam para manter o interesse ou explicar atitudes de personagens, aqui elas por vezes se tornam motor da ação.

A analepse interna relativa ao pensamento de Gabriela no início da narrativa primeira retoma o que já se sabia a fim de mostrar a mudança de idéias agora operada e com possíveis conseqüências para o futuro; a volta ao passado termina em prolepse . . .

Quando nos relata a vida de Jorge desde a volta à Casa Mourisca, até a visita de Clemente, o narrador preenche uma lacuna temporal (acompanhando a vida de Berta, elidira a do rapaz), ao mesmo tempo que estabelece um contraste: à medida que o pai, perto da afilhada, melhora, a saúde do filho, longe dela, declina.

A segunda analepse que se refere a Clemente, desta vez interna, não apenas exerce a função tradicional de relatar o passado recente de um personagem que havia tempos se perdera de vista, como serve de estopim para o drama central que vinha ocorrendo apenas no mundo íntimo dos personagens.

Observando a ordem em que são narrados os fatos, percebem-se semelhanças e diferenças entre os romances de Júlio Dinis. As primeiras parece que se explicam pela preocupação do escritor com a elaboração de "livros instrumento"; as últimas, pelas necessidades inerentes a cada obra. Salta à vista de qualquer leitor que Júlio Dinis não realiza inversões marcantes na ordem da sua narrativa. As voltas ao passado, posto que bastante freqüentes, ocupam sempre um espaço menor que o da narrativa primeira; são pequenas interrupções em uma ordem fundamentalmente cronológica; além disso, de um modo ou de outro, informa-se o leitor de que o fato narrado aconteceu "antes". Dificilmente se encontrará um momento que deixe dúvida sobre a sua localização no tempo da história; isto dificultaria o entendimento da obra, impedindo-a de atingir seu fim: educar, civilizar e doutrinar as massas.

Há que convir, porém, que o narrador revela correção e relativa riqueza no emprego de uma ordem bem tradicional. Valendo-se, na maior parte das vezes, de analepses completas, não demonstra problemas de juntura; explícita ou implicitamente, através de fatos da própria narrativa ou comentários do narrador, brotando de descrições, pensamento ou fala de personagens, é sempre com suavidade que se entra na narrativa primeira ou dela se sai. Suavidade e firmeza, pois o narrador sabe perfeitamente aonde quer chegar — como afirma Adonias Filho: "Não há como fugir ao que conta em movimento certo." (48)

Apresenta os personagens no momento oportuno, traz de volta à ação principal um que deixara propositadamente na sombra, resume aqui, repete ali, faz falar o personagem ou se manifesta por si mesmo. Tem o dom de apresentar um mesmo fato em forma e circunstâncias



tão diversas, que parece sempre novo. Em qualquer situação, sem alarde nem repetições enfadonhas, vai pintando seus quadros, destacando o principal pelo esmaecido do acessório. Podemos aplicar-lhe o que ele próprio dizia sobre uma personagem:

"Muito de propósito, a morgadinha afastava-se o mais possível da cabeceira do enfermo, por uma razão análoga à que obriga os pintores a deixar em meias tintas os acessórios de um quadro, para que a atenção se fixe no objeto principal."

(AMC, p. 431, XXVII)

E o principal, no Autor, é a narrativa primeira, para cujo efeito concorrem as analepses.

Aceitaríamos como fato natural o amor entre personagens de ambientes culturais bastante diversos se não houvesse um mesmo lastro cultural a uni-los? Todos os seus heróis e heroínas, muitas vezes por esforço próprio, conseguiram uma "educação esmerada". Este é o termo com que o narrador se refere a Cecília, a filha única do guarda-livros. O lavrador próspero, Tomé, manda sua Berta estudar na cidade, despertando comentários maldosos de que "se afidalgava". Margarida amava os livros, meditava-os e procurava ensinar o que sabia; "ninguém adivinharia" em Augusto "um mestre-escola de aldeia"; por sua fisionomia e cultura, destacava-se no seu ambiente. Se assim não fosse, que afinidades poderiam existir entre um jovem médico, conhecedor dos clássicos, e uma inculta moça do campo? Ou entre a filha de um futuro ministro, com vivência de senhora de sociedade, e um professor primário que mal soubesse ensinar a ler? Ingenuidade de Júlio Dinis, ao ver na educação um poder acima de suas forças, pensa Antônio Álvaro Dória. (49) Não concordamos com este autor, pois que julgamos ser o grau de educação e cultura o elemento mais válido para o nivelamento de classes.

Tal constante nos romances dinisianos vem quase sempre sob forma de retorno ao passado: algumas páginas de importante interrupção da ordem cronológica, a deixar claro, muitas vezes, o elo entre os personagens:

"Além do interesse crescente que ia encontrando na leitura, um motivo mais oculto lhe alimentava esse ardor — motivo que ela própria quase ignorava, ou pelo menos não dizia a si. — Como que desta forma se aproximava de Daniel."

(APSR, p. 49, IX)

"Madalena foi sempre para mim afável; inclinava-se sobre o livro em que me via estudar, corrigia sorrindo, os defeitos da minha educação aldeã e, se reconhecia progressos no discípulo, manifestava uma alegria que era para mim o maior incentivo e o maior prêmio."

(AMC, p. 252, XV)

Nestes dois romances, o episódio da infância que deu origem ao amor secreto de personagens introspectivos e tristonhos, associa-se a cenas de "instrução"; no segundo, o próprio Augusto o revela, em sua única manifestação de destaque (50); no primeiro, deparamo-nos com a idílica cena em que o menino professor ensina sua pastorinha a ler — e aqui justificamos o "quase" de uma frase anterior e passamos juntamente a um "tempo" importante em pelo menos três dos romances de Dinis: a infância. A ela se liga o amor de Margarida e o de Augusto, dela vem a atração inicial de Berta por Maurício; mas que diferença entre as suas manifestações... N'Os Fidalgos da Casa Mourisca, o narrador a revela em sumários, falando em seu próprio nome ou penetrando nas recordações do personagem (51); a afeição aí nascida, porém, assume um caráter de ilusão que logo se desvanece, sendo substituída por um amor adulto; daí talvez a forma de sumário com que aparece. N'A Morgadinha dos Canaviais, trata-se do fato mais importante da vida de Augusto, a explicação da sua tristeza, o seu tesouro amoroso que guarda com recato — o narrador dá a palavra ao personagem, que faz um longo relato ao amigo ervanário, na solene noite de Natal.

N'As Pupilas do Senhor Reitor, pela única vez, a infância nos aparece como cena, "presente" da narrativa; porque essa ordem cronológica, quando nos demais romances a forma analéptica domina? Mesmo n'Uma Família Inglesa, é assim que aparecem as raras referências ao passado. O caso de amor adulto, que estrutura a narrativa, constitui normalmente o "presente" da história; dele se retorna ao "passado", longínquo (infância de Madalena, por exemplo) ou próximo (tipo de vida citadina levada por Henrique); finda a ação principal, solucionados os conflitos amorosos, salta-se para o futuro, resumindo o narrador, em algumas páginas de conclusão, anos e anos da vida posterior dos personagens.

As Pupilas do Senhor Reitor fogem à regra: não apresentam conclusão, começam diretamente na infância, a ela dedicando seis capítulos, número razoável. Não nos parece casual o escritor abandonar aqui as "meias tintas"... O modo de apresentação do fato talvez se ligue à importância maior deste momento na história dos personagens — é nele que se inicia o amor de Margarida, que estrutura o romance e que acompanharemos em seus enganos e desenganos, desde os seus primeiros momentos. Mais do que a representação da vida na aldeia, o romance parece ser sobretudo a história do amor de Margarida, amor triste e quieto, que se esconde para chorar. O caráter concentrado e melancólico da heroína — o mais desenvolvido, propositadamente (parece-nos), no romance — desperta as simpatias do narrador, que faz dele a base desta obra; daí talvez a importância da cena inicial, com toda aquela magia mítica das "origens", que se tenta, em vão, perpetuar. Cecília Meireles parece ver nele também o centro da obra:

"De um lado, dois irmãos: Pedro, o grave, e Daniel, o estouvado. Margarida e Clara, do outro lado. E de permeio o problema do casamento. José das Dornas, João Semana, o reitor? — elementos da paisagem: noções do trabalho, da ca-

ridade, da vigilância espiritual. A família de João da Esquina, as beatas, as mulheres, as crianças, as criadas? figuras de movimento, enchendo os entreatos. E o puro e silencioso amor de Margarida, florindo na sombra central, imóvel, sozinha. E as imprudências de Clara, em redor. E as leviandades de Daniel, e toda a confusão de sentimentos em choque, de equívocos, de luta das personagens consigo mesmo e com os outros. (52)

Dissemos, há pouco, serem raras as referências à infância n'Uma Família Inglesa, precisamos, agora, acrescentar que o adjetivo se estende a todas as analepses mistas, que se resumem às duas já mencionadas. A narrativa, neste romance, parece centralizada no "presente", constituindo-se em uma "fotografia" da psicologia amorosa no Porto contemporâneo de Dinis — esta a sua preocupação principal, importando o passado apenas para Jenny e Manuel Quintino, cujas atitudes atuais lá se originam. Carlos e Cecília são seres do presente, nele vivem e se movimentam, começam a existir a partir de seu encontro — esse é o seu único "passado", muito próximo (dentro da narrativa primeira), início do seu amor — e, por isso, eles mesmos o relatam a Jenny. Seu futuro, também, mera decorrência do "presente", merece apenas algumas linhas de conclusão. Interessante, porém, revela-se um fato: se, tanto no nível da narrativa, quanto no da história, o tempo preenchido pelo passado não é grande, o mesmo não se pode dizer da sua importância: sem a doença de Manuel Quintino, o amor dos dois jovens não encontraria uma ocasião tão propícia para frutificar; sem a maternal intervenção de Jenny, não se chegaria, provavelmente, ao "happy end", e, como já vimos, as atitudes de ambos se originavam em longínquos dias do passado...

Presença bastante discreta n'Uma Família Inglesa, assume o passado uma importância bem maior n'As Pupilas do Senhor Reitor, tanto no nível da história, quanto no da narrativa. Cresce a quantidade de analepses de grande alcance e estas — mistas ou internas, com o narrador falando em seu próprio nome ou no da personagem — referem-se quase exclusivamente a Margarida. Mesmo quando se focaliza Clara ou Daniel, é ela quem se quer alcançar: o caráter bondoso da noiva de Pedro emerge do seu relacionamento com a irmã; o relato da vida de Daniel no Porto explica previamente que o rapaz a esquecera.

Tal fato não nos parece casual. De todos os personagens deste romance, Margarida revela-se a única marcada pelo passado: dele e para ele vive. Como afirma Clara, ao descobri-lo o segredo:

"Eu podia esquecer-me da minha afeição de criança. Tu não, que tudo tomas a sério. É teu costume. Eu sei."

(APSR, p. 240, XXXVIII)

E o narrador desde o início da obra explica essa atitude da jovem; seu temperamento será ao mesmo tempo consequência e causa da importância que o passado para ela assume:

“Arredada de propósito de casa, e passando dias inteiros nos montes, a acompanhar o gado, habituou-se de pequena à vida da solidão — e é sabido que hábitos de melancolia se adquirem nesta escola. — Foi, pouco a pouco, contraindo caráter triste e sombrio, que é traço indelével que fica de uma infância, à qual se sufocaram as naturais expansões e folguedos, em que precisa de trasbordar a vida exuberante dela. Por isso se afeiçoara a Daniel, o único que a viera procurar à sua solidão, e oferecer-se como o suspirado companheiro das suas horas infantis. Vê-lo desaparecer agora, era assistir ao desvanecimento da mais grata das suas ilusões, da mais intensa das suas alegrias; e a sensibilidade nascente da pobre criança recebia uma nova têmpera nesta separação dolorosa.”

(APSR, p. 33, VI)

Para a menina, não fora simplesmente um namoro de criança que terminara, fora a sua única alegria. Não se podia, pois, estranhar que conservasse aquele bem perdido da única forma que lhe era permitida: a lembrança.

Nela encontrava forças para suportar as horas difíceis, como aquela em que a madrastra lhe impôs uma terrível tarefa:

“Era, como disse, no inverno; fazia um frio excessivo. A lareira estava apagada já; da parede defumada pendia uma candeia, cuja luz bruxuleante era a única a iluminar o recinto. O vento assobiava nas inúmeras fendas da porta da cozinha e entrava em correntes impetuosas pelo tubo da chaminé (...)

Margarida, naquele momento, sentiu mais amarga, que nunca, a sua orfanidade e o seu desamparo. Chorou, chorou a ponto de se sufocar, e pediu à Virgem que se compadecesse dela.

Lembrou-se então de quando a mandavam sozinha para o monte, e daquelas raras entreabertas de felicidade que lhe fizera sentir a companhia do pequeno Daniel.

As saudades desses dias nunca mais a deixaram. Com elas vivia sempre, com elas se achava só, quando, olhando para o passado, lhe pedia uma recordação de prazer, em paga de tanta tristeza que, no presente, lhe oferecia a vida, de tantas sombras, com que lhe vinha o futuro.

Nesta noite pensou também em Daniel; pensando nele, e naqueles breves momentos que vivera, esquecida do infortúnio, na solidão dos montes, chegou a ilu-

dir-se, a imaginar-se transportada lá; e esqueceu o frio e o medonho da noite, — que um e outro lhos fizera desvanecer a vara mágica da fantasia; — e sensivelmente parou-lhe a mão que fiava, descaíram-lhe os braços, vergou a cabeça melancólica, e o pensamento perdeu-se em longa e abstrata contemplação, que, sem transição apreciável, terminou num sono profundo. Encontraram-se e confundiram-se os últimos devaneios da vigília, com os primeiros sonhos em que flutuavam ridentes as mesmas imagens, fantasiadas ou recordadas naquela.”

(APSR, p. 42 - 43, VIII)

Dela se originou um amor adulto, secreto, mas que, embora o fosse, não se contentava em existir. Anseios de concretização existiam e quão duro lhe foi o perceber que o objeto amado a esquecera e dava provas contínuas de sua leviandade, não poupando nem a futura cunhada...

“Diga-se a verdade. Até àquele momento, Margarida conservara uma ilusão; muito escondida dos outros e de si, mas nunca de todo extinta.

Avaliando, por os seus, os sentimento dos mais, não podia convencer-se de que, em Daniel, estivessem inteiramente apagados os vestígios daquela infância, gozada em comum por ambos. Pensava que ele a reconhecesse logo, ao vê-la, que lhe não ouviria pronunciar o nome, sem que a memória o repercutisse; que o primeiro olhar seria fértil em recordações, que bastaria só para ressuscitar o passado inteiro.

Engahara-se: conheceu que se enganara agora, que o vira passar assim; e, apesar de toda a força da sua razão, Margarida sentiu enevoarem-se-lhe os olhos de lágrimas, e a alma de melancolias.”

(APSR, p. 88, XV)

E mesmo quando a realidade parecia lutar para destruir seu amor, bastava uma música para que voltasse mais forte do que nunca. Margarida soubera dos versos que Daniel havia dedicado a Francisca e doía-lhe ver seu ídolo agindo levemente. De repente, Clara começou a cantar a cantiga da “morena”:

“Margarida ficou só na sala.

Viera aumentar-lhe a turbação, em que estava já, esta cantiga de Clara.

Andava-lhe muito ligada a idéias do passado, para a poder escutar com indiferença.

Aquela toada era para Margarida como as palavras misteriosas que, em certos

contos de fadas, se diz terem o condão de evocar dos páramos mais agrestes, jardins, florestas e palácios encantados; povoara-se-lhe a imaginação, ao ouvi-la, um pouco de recordações ao princípio, e depois, muito de fantasias.

Encostada ao peitoril da janela, e apoiado o rosto nas mãos, assim ficou por muito tempo com o olhar vago é o pensamento mais vago do que o olhar ainda."

(APSR, p. 162 - 163, XXVII)

Como bem percebeu Maria Aparecida Santilli, a cantiga funciona aqui como um recurso narrativo, ligando-se intimamente aos sentimentos dos personagens e "se converte em foco evocativo, ensejando, pelo processo dos reflexos condicionados, a oportunidade de se relacionarem com cenas ocorridas no passado, ao simples repetir-se dos versos e da toada." (53)

As músicas do passado marcam a história amorosa de Guida: a alegria do início, a tristeza do meio, a felicidade do fim... E esta chega quando cessa o hiato entre as duas épocas e presente e passado tornam-se uma coisa só. Daniel o expressa:

" — (...) Alguma coisa se passou no meu coração, que me fez outro homem. Acabou o louco sonho de dez anos, que andei sonhando. Despertei ontem. Agora sou o mesmo Daniel, que daqui partiu, deixando na aldeia alguém, que do alto dos montes olhava com tristeza para a estrada, que o constrangeram a seguir, estrada que, ele também, regou com lágrimas de saudades. Guida, não me perdoará as loucuras deste sonho mau? Não mas perdoará em nome do passado? Fale.

Margarida não respondia."

(APSR, p. 270, XLI)

A resposta virá no olhar, no sorriso, que brota de uma cantiga da infância: a Cabreira.

"Neste momento passou na rua uma rapariga, cantando:

De pequenina nos montes  
Nunca tive outro brincar,  
Nas canseiras do trabalho  
Meus dias via passar.

Daniel olhou para Margarida, que desta vez não desviou também o olhar.

E agora como que o passado inteiro, aquele passado de ambos, lhe apareceu com o prestígio da saudade e dourou-se-lhe o futuro com o fulgor das esperanças.

Estes pensamentos trouxeram-lhe o sorriso aos lábios, e a confiança ao coração.”

(APSR, p. 282, XLII)

Aquele pequeno conto de fadas musicado se transforma em realidade.

O “antes” continua-se no “agora”, o romance termina com a vitória de um passado que lutara para se tornar presente — luta interior, no pensamento de Margarida, e que precisou de forças exteriores para chegar a bom termo. Sem “os outros”, a mocinha não seria feliz. Os temperamentos introvertidos necessitam de um “empurrão”...

O Augusto, d’A Morgadinha dos Canaviais, continua, de uma certa maneira, a problemática da doce Guida. Também ele se esconde, mesmo dos que lhe querem bem, forçando-os a adivinhar o que lhe vai na alma: se o ervanário não falasse, dificilmente o mestre-escola revelaria aquele amor que viera da infância tão distante. Também ele ilude-se pensando que se contentaria em sonhar: o desânimo o domina por completo quando julga que Madalena vai casar com Henrique, assim como Margarida sofrera ao perceber que Daniel nem a havia reconhecido. Muitas das analepses, pois, mistas ou internas, direta ou indiretamente, a ele se referem: a tristeza, o amor, o desânimo, a calúnia...

N’A Morgadinha dos Canaviais, porém, mais importante que a problemática amorosa parece ser a social e a ela dizem respeito as demais analepses, centralizadas no ervanário e conselheiro. O passado surge aqui como uma força acusadora, uma consciência à qual é impossível fugir — o fantasma do velho Vicente perseguirá o pai de Madalena ensombrando a alegria do triunfo eleitoral e o acompanhará pela vida a fora. O ervanário lembra ao político corrupto o ideal que traiçou. É tão fácil ao presente tornar-se passado... Júlio Dinis via com tristeza que a política liberal em seu país, embora tão recente, já estava decrépita, carcomida pelas forças do passado que se faziam sentir: o sistema eleitoral, tão jovem e meritório, via-se fraudado — o velho senhor feudal, Joãozinho das Perdizes, mandava e desmandava em seu “rebanho” de eleitores; o povo continuava passivo e sem entender nada do que se passava à sua volta. Não era para isso que tinham morrido tantos liberais. As árvores do velho Vicente, derrubadas sem piedade, tornam-se símbolo dos ideais políticos esmagados. Como mostra Antônio José Saraiva, na época em que Júlio Dinis escreve liberais e conservadores entravam em acordo, prejudicando o povo: a estrada que se vai construir, obtida através de manobras escandalosas, não passa pelas terras do conselheiro nem do seu opositor, Seabra, os “dois grandes proprietários da aldeia”, mas pelas de Vicente, “um pobre homem sem riqueza nem influência.” (54) O passado, n’A Morgadinha, através das suas analepses mistas, externas e internas, referentes ao ervanário e ao conselheiro, identificando-os muitas vezes, como dois lados que são de um mesmo ser (o passado de um vem referido pelo outro nas páginas 235 e 277 - 278 dos capítulos XIV e XVII) serve a Júlio Dinis para chamar a atenção, criticamente, para a problemática atual do seu país.

Provavelmente, o leitor não seria tão atingido pela cena da eleição se não tivesse ouvido as críticas do narrador e do ervanário à atuação política do conselheiro, que em nada se diferenciava da dos oponentes, como bem acentua o relato analéptico sobre a campanha eleitoral. Mais uma vez, como nas referências à educação dos personagens, as "meias tintas" do acessório (o "passado") contribuem para destacar o principal, o "presente", no qual desponta também o fanatismo religioso, que abordaremos mais tarde.

N'Os Fidalgos da Casa Mourisca, a narrativa analéptica parece desempenhar um papel ainda mais importante. Se, n'As Pupilas do Senhor Reitor, se destacava a personagem central pelo apego ao passado, aqui é toda a obra que se estrutura em torno dele. Situando-se no extremo oposto a Uma Família Inglesa, avulta, aqui, o número de analepses externas e mistas. Anteriormente, referimo-nos apenas às mais longas, mas toda a obra vê-se marcada por esse passado anterior à ação. É ele a sua mola mestra. Determina as atitudes de D. Luís, de Jorge (mais até do que este pensa), de Berta e até de personagens secundários como Ana do Vedor. É ele que separa e une os personagens.

O maior empecilho à felicidade dos dois jovens reside no orgulho fidalgo de D. Luís, que vive para a recordação de um passado de fausto absolutista e só pode olhar com inveja inconsciente o progresso do ex-criado.

O próprio Jorge, embora "moderno" e "liberal" em sua visão de problemas econômicos, revela-se, no campo amoroso, um seguho D. Luís — também lhe agradam os gestos grandiosos, os sacrifícios heróicos que, no fundo, escondem o velho orgulho (semi-consciente), que apenas um olhar perscrutador, como o de Gabriela, consegue perceber. Lembremos a cena em que Jorge conta à prima sua decisão:

"— (...) É verdade que a amo.

— Nesse caso que quer dizer toda esta comédia?

— Quer dizer que eu e Berta estamos decididos a cumprir corajosamente o nosso dever. Ela fazendo a felicidade de um homem honrado que a estima, e realizando o papel de providência de uma família, que é a mais gloriosa missão da mulher; eu votando-me todo à obra que empreendi, e procurando tornar tranquilos os últimos dias de meu pai neste mundo, sem lhe ir exacerbar as paixões do seu coração irritado, para satisfazer as minhas.

— A poesia dos meus sentimentos está muito atrasada, ao que vejo. Dantes os amantes sinceros e generosos punham acima de tudo os direitos dos seus puros afetos. Eu sou dos que lêem por a cartilha desses tempos.

— Os afetos generosos estendem a sua generosidade aos sentimentos dos outros corações, ainda quando lhes são opostos. Respeitam-nos.

—É muito sublime; não entendo bem. Vamos a saber, primo Jorge, dar-se-á



que ainda haja por aí uns fumozinhos de vaidade aristocrática?

— Em mim não a conheço; mas respeito-a naquele velho, em quem descarregaria o último golpe se a não respeitasse.

— É esse o obstáculo? Não vejo aí senão a necessidade de uma contemporização.

— Não digo isso, prima. As contemplações que tenho com meu pai, tê-las-ei com a sua memória.

— Mas não é muito de cristão supor que o sacrifício feito à vaidade do vivo pode ser agradável à alma, que deixou no sepulcro todos os prejuízos do barro em que se envolvia. Os preconceitos aristocráticos não sobem ao céu; quero crê-lo; ficam nos sarcófagos da família, de mistura com as cinzas mortuárias.

— Embora; mas seriam criminosos todos os projetos de felicidade, que se basessem em um fato tão funesto como esse a que alude. Em tais fundamentos não serei eu quem os edifique.”

(OFCM, p. 303, XXVIII)

Berta se sente feliz em substituir, no coração do velho fidalgo, a imagem da querida amiga que perdera. Nela atua com decisão a magia de um passado em que, sendo filha de um humilde lavrador, era acolhida como igual na casa dos fidalguinhos. Quando Jorge se sente tentado a enfrentar o pai, em busca da felicidade, é ela quem consolida a decisão heróica:

“— Que diz, Jorge? Nunca me poderá vir a felicidade da discórdia da sua família, e bem vê que era inevitável. Eu sou a filha de Tomé da Póvoa, lembro-me disso, Jorge; de Tomé da Póvoa, o antigo criado da Casa Mourisca; o homem de quem o sr. D. Luís recebe os serviços como humilhações e insultos. Seu pai estima-me; ainda há bem pouco me abençoou, como se eu fosse sua filha. Não queira obrigar-me a perder essa estima, que tanto prezo. Não seria feliz depois; não podia sê-lo. Assim conservarei a amizade de todos... porque o sr. Jorge há-de estimar-me sempre, não é verdade?”

— Hei-de adorá-la, Berta — murmurou Jorge, submetido.

— Vamos; procedamos agora como se nada se passasse entre nós. Ganhemos coragem para cada um cumprir o seu dever e separemo-nos como bons amigos.”

(OFCM, p. 295, XXVII)

Ana do Vedor, a velha ama-de-leite de Jorge e Maurício, escora-se no passado para justificar suas ações; assim como aconselhará o filho a casar, lembrando-lhe seu próprio pai, não

teme D. Luís, nem as conseqüências do que lhe irá contar, porque, muitos anos antes, já lhe dissera verdades e, sobretudo, porque recebera da mãe dos rapazes, em seu leito de morte, a responsabilidade de velar por eles. (56) Esta mãe substituta não se resigna a ver o filho caminhando para a morte, sem tentar impedi-lo.

No próprio Clemente, é o amor ao ideal profissional que sonhara no passado, e com o qual a realidade cotidiana entrava em choque, que o faz demitir-se, dedicando-se apenas à tradicional vida de agricultor e precipitando, com seu pedido de casamento, a revelação mútua de um amor secreto e todas as conseqüências daí advindas.

O passado de Tomé impulsiona Jorge a agir; lutando para salvar sua casa da ruína, o rapaz apaixonou-se por Berta, mas os orgulhos aristocráticos os separam. A força do passado parece opor obstáculo intransponível à felicidade do par, entretanto, dela mesma virá a solução: percebendo a identificação Berta-Beatriz, que ocorre no ânimo do velho fidalgo, Gabriela saberá conduzir com habilidade esse apego ao passado, obtendo, através dele, a felicidade de todos.

Mas falemos de Beatriz, esse ente suave que, embora falecido, continua a fazer o bem aos que ama, como o narrador adverte nas primeiras páginas da obra:

“(...) para todos o nome de Beatriz, a recordação dos seus gestos, das suas palavras, era um talismã, cuja eficácia nunca se desmentia. A alma daquele anjo assistia ainda à família, que chorava, e à sua misteriosa direção obedeciam todos, sem o perceberem.

Morta aos dezasseis anos, Beatriz vivia ainda nos lugares que habitava.

Há entes assim, cuja influência póstuma lhes dá uma quase imortalidade, à maneira da luz sideral, que continua a cintilar para nós, depois de aniquilado o foco que a emitia.”

(OFCM, p. 13, 1)

Com a jovem filha de D. Luís o passado atua mais do que em todos os demais romances: faz-se presente. Para a decisão de D. Luís, autorizando o filho a administrar-lhe a casa, pesa muito o argumento de Maurício: continuando a Casa Mourisca naquela ruína crescente, dia viria que o quarto onde vivera aquele “anjo” seria profanado por estranhos (capítulo VI). Escreve a Gabriela, sobrinha de idéias tão opostas às suas, porque Jorge lhe lembra a dedicação da mesma na época da morte da mocinha (capítulo VI).

Berta recorda com carinho a amiga, cuja imagem embeleza a de Maurício, nos primeiros tempos da chegada à aldeia, por andar-lhe associada (capítulo IX); apela para o seu nome diante dos mal-educados fidalgos do Cruzeiro, que a molestavam na companhia de Maurício (capítulo XIII), assim como Jorge o fará para obter do irrnão a promessa de não importunar mais a jovem (capítulo XIV).

Finalmente, o mais importante: Berta transforma-se em Beatriz. Vejamos como isso ocorre.

No início do romance, divagando Jorge por seu passado infantil: "Pouco e pouco, por uma insensível transição, a imagem de Berta substituiu a de Beatriz." (OFCM, p. 137, XIV) O fato como que prefigura o que ocorrerá com D. Luís — lembrando-lhe física e espiritualmente a filha querida, cantando-lhe as mesmas músicas, compartilhando a mesma saudade, lentamente as figuras vão se confundindo:

"As horas, que tão longas e fastidiosas se sucedem na vida do doente, passavam para ele rápidas e despercebidas, preenchidas pela companhia de Berta.

A vê-la trabalhar a seu lado, a ouvi-la falar de Beatriz ou a conversar no mais trivial assunto, a seguir-lhe com a vista os movimentos fáceis que lhe recordavam a filha, e escutar pela voz dela a leitura dos livros de imaginação a que a baronesa o habituara, D. Luís esquecia o tempo e os ponderosos motivos da sua usual melancolia. Um dia manifestou desejos de ouvir Berta tocar. (...)

Berta fez-lhe ouvir, uma por uma, todas as músicas que Beatriz tocava. Resuscitou-lhe o passado. Sob tão profundas impressões quase se confundiam no espírito do ancião a imagem da filha que perdera com a da afetuosa rapariga, que tanto lhe amenizava a existência."

(OFCM, p. 317, XXX)

A identificação final, também relacionada com um sonho, precipitará o desenlace:

" Uma noite, D. Luís, depois daqueles três dias de febre e quase de delírio, conseguira adormecer de um sono mais tranqüilo e reparador. Não foram os sonhos incoerentes, absurdos e fatigadores que o atormentaram desta vez; mas um sonhar grato, sem visões febris, e durante o qual a imagem da filha por vezes lhe apareceu sorrindo-lhe com o carinho de que ele ainda se recordava com a mais pungente saudade do seu coração. Esta imagem transformava-se-lhe às vezes por sensível transição na imagem de Berta, e tão semelhantes, tão confundidas lhe apareciam, que ele nem sabia ao acordar com qual das duas sonhara. Umás vezes era a filha que lhe falava com a voz e sob a figura de Berta; outras Berta revestindo a imagem de Beatriz.

Despertou deste sono por alta e calada noite."

(OFCM, p. 391, XXXVII)

Após uma longa meditação silenciosa, diante da moça que adormecera a cuidá-lo, monologa o fidalgo:

“— Por que és tu que velas a meu lado? Que laços te prendem a mim? Por que dedicas a este velho a tua juventude? ... E não se recompensa esta abnegação? Pagam-te, sacrificando-te aos seus ... preconceitos.

E continuava a contemplá-la em silêncio; depois voltava a murmurar:

— Beatriz, se fosse viva, chamar-te-ia irmã; havia de querer-te junto de si, no seu quarto. E eu... por que não hei-de chamar-te filha?”

(OFCM, pp. 392 - 393, XXXVIII)

Com estas palavras, o leitor já prevê o que sucederá.

Para que as coisas continuem, é preciso que se transformem. No passado existe uma força que é preciso saber aproveitar. Jorge descobre, no plano social, que um descendente digno de seus antepassados deve lutar contra os problemas do seu tempo e com as armas do mesmo. Impelido, sem que o saiba, por Gabriela, o próprio D. Luís acaba por aceitar esta verdade — o lado afetivo transforma o social: para que Beatriz continue, é preciso que ele aceite Berta; aceitando esta, o fidalgo Jorge pode tornar-se lavrador, desenterrando, assim, o tesouro escondido que a imaginação popular dizia existir na Casa Mourisca...

Detivemo-nos mais nas analepses mistas e externas, procurando mostrar a função que exercem no quadro principal os fatos anteriores ao início da narrativa primeira. Resta salientarmos um aspecto daqueles que já ocorrem dentro da mesma, referidos em analepses internas (e mistas, na sua parte interna): grande parte deles diz respeito à problemática amorosa. É através de fatos ocorridos no “presente” da narrativa, mas trazidos como “passado”, pelo narrador ou pelo personagem, que ficamos sabendo como começou o amor no coração dos jovens protagonistas: Jorge, Berta, Margarida, Madalena (nas cartas mais recentes), Carlos e Cecília. A evolução deste amor, porém, se liga, em geral, a monólogos interiores, que abordaremos no capítulo referente ao “modo”.

Passemos, agora, a uma rápida visão do papel das prolepses nos romances de Dinis.

As antecipações, em Júlio Dinis, são geralmente curtas; constituem pequenos avisos, porém, como os da vida real, servem exatamente para despertar a atenção. Em meio de capítulo, ou no fim dele, fazendo-se menção à narrativa ou não, despertam o interesse do leitor por personagens que só mais tarde entrarão em cena, ou por fatos que irão ocorrer.

“Um homem, que havia na aldeia e com quem cedo teremos de travar conhecimento, um velho eruanário (...) concorreu também (...) para a educação de Augusto.”

(AMC, p. 101, VI)

Este conhecimento ocorrerá poucos dias depois, no tempo da história, e quatro capítulos mais adiante, no da narrativa.

Em tom de conversa íntima, vemos n' As Pupilas uma prolepse de curto alcance, pois, logo após o seu término, começa a narração dos fatos que culminarão por confirmá-la:

" – Faremos dele um padre, sr. reitor?

– Que dúvida! E um padre às direitas.

Ora aqui é que o bom do padre se enganava, como, pouco tempo depois, ele próprio reconheceu."

(APSR, p. 11, II)

Ao contrário, porém, do exemplo anterior, a distância (aqui nula) entre a antecipação e o fato, no tempo da narrativa, corresponderá a um período bastante grande no da história. Embora o narrador fale em "pouco tempo": "Foi o caso que, aí por volta de um ano depois que o Daniel principiara os estudos (...) começou o reitor a observar que o rapaz lhe vinha um pouco mais tarde para a lição."

(APSR, p. 11, II)

O narrador emprega, às vezes, uma linguagem um pouco menos explícita, mas carregada de interesse amigo por seus personagens; falando da alegria de Cecília, ao preparar a festinha para o pai, diz ele algo que se verá confirmado poucas páginas e minutos depois, igualando-se aqui as duas temporalidades:

"Pobre rapariga! Mal sabia ela, que bem de perto a seguia a nuvem, que havia de assombrar-lhe o fulgor daquele contentamento."

(UFI, p. 269, XXVIII)

Muitas vezes são os personagens que fazem menção a fatos vindouros. Observando os cuidados da prima para com Henrique, encontrado quase à morte, Madalena monologa:

"Sim; aquela cabeça estouvada pôde até hoje passar por este anjo sem o conhecer; mas era preciso não ter coração para que, ao erguer-se daquele leito, não seja o seu primeiro movimento o de ajoelhar diante dela para a adorar. E Henrique não é falto de coração. Lida, lida, minha boa Cristina, que para a tua felicidade lidas. Foi a Providência que quis que tu vencesses com as mais abençoadas armas que concedeu à mulher. Confio em Deus que vencerás. Deixar-te-ei todas as fadigas, para te pertencer todo o prazer."

(AMC, p. 430, XXVI)

O capítulo imediato confirmará o prognóstico: após uma semana de perigo de vida, os "sintomas" de amor começarão a aparecer.

Gabriela também medita sobre o futuro:

"—(...) Ao pé de um velho quer-se sempre uma rapariga para não os deixar a-zedar e tomar estes ares selvagens e opiniões avinagradas, que o tio Luís já ia adquirindo. Nada; o padre procurador o mais distante dele possível, que pregue a outros os seus soporíferos sermões sobre o direito divino e sobre a corrupção da época; no lugar dele coloquemos Berta, e quero saber se o leão não há-de amansar."

(OFCM, p. 253, XXIV)

Berta anuncia explicitamente que dirá ao noivo que só lhe pode oferecer afeição e respeito (OFCM, p. 295, XXVII), fato que ocorrerá mais de um mês depois, na história, e apenas no capítulo XXX.

Observando o primeiro exemplo citado, percebe-se que a prolepse pode servir para marcar a presença do narrador na narrativa que cria (através do emprego de verbo na primeira pessoa, como "teremos"); tal presença, porém, não se faz sempre da mesma maneira.

Muitas vezes refere-se a fatos da história, como no exemplo a seguir, onde a prolepse abre uma analepse, em que se relata a vida recente de um personagem:

"Clemente, o filho de Ana do Vedor, que nos tem andado longe da vista desde a primeira vez que o encontramos, estava destinado a influir na sorte dos principais personagens desta história; convém portanto que outra vez o chamemos mais para a luz."

(OFCM, p. 270, XXVI)

Há casos, igualmente, em que não se menciona apenas a história, mas também as partes da narrativa:

"Que circunstância tinha convocado o conciliábulo conjugal, e o que foi fazer o sr. João da Esquina, assim ataviado?

Vê-lo-emos no capítulo seguinte."

(APSR, p. 133, fim do capítulo XXII)

Todas as antecipações que temos apresentado referem-se a fatos que aparecerão dentro da narrativa primeira, sendo, portanto, internas, homodiegéticas e repetitivas.

Existem, porém, outras —externas— que retratam acontecimentos posteriores à narrativa primeira, conduzindo “ao seu desfecho lógico tal ou tal linha de ação”, ao mesmo tempo que contribuem para, “de certo modo, autenticar o relato do passado”. (55) Com exceção d’As Pupilas do Senhor Reitor, todos os romances de Júlio Dinis apresentam uma conclusão; através de rápido sumário, conta-se o que ocorreu após a solução dos conflitos que constituíam a narrativa primeira; além disso, o emprego de verbo no presente do Indicativo ajuda a criar a ilusão de que os fatos contados aconteceram mesmo.

Merece ainda menção uma prolepse referente a fatos exteriores, não à narrativa primeira, mas à própria história narrada: ela constitui uma reflexão do narrador a partir de um acontecimento da história. Amando os velhos costumes portugueses, o narrador incentiva quem o lê a conhecê-los, advertindo que brevemente acabarão:

“Quando um dia a máquina agrícola fizer ouvir nas aldeias portuguesas o silvo estridente do vapor; quando a força prodigiosa de suas alavancas, o movimento de suas rodas gigantes e complicadas articulações dispensar o concurso de tantos braços, nestes trabalhos rurais; quando a musa pastoril, resignada, trocar as vestes primitivas, por a blouse do artista e esquecer as antigas cantilenas para aprender a canção das fábricas; lembrar-se-ão com saudade das esfolhadas os felizes que as puderam ainda gozar.

A onda econômica adianta-se rápida; dentro em pouco inundará os campos. Déem-se pressa os que ainda quiserem conhecer as velhas usanças, para as quais está já a soar a derradeira hora.”

(APSR, p. 168, XXVIII)

Deixamos para o fim, propositadamente, um importante caso de prolepse (interna): aquela onde o narrador se refere ao que vai escrever adiante — no mesmo ou nos próximos capítulos — alertando os leitores para os preceitos estéticos que o orientam, e que não são habituais na época.

N’Uma Família Inglesa, mas não somente nela, encontraremos exemplos.

Antes de relatar as transformações por que passou Carlos quando começou a amar, comenta o narrador:

“Desde esse dia, a vida de Carlos ia entrar em uma daquelas fases, que ao romancista, não resolvido a iluminar os seus quadros de outra luz, que não seja a da realidade, levantam sérios embaraços.

Quando uma paixão sincera domina o coração do homem, exalta-se, sublima-se nele o que é a vida subjetiva; mas a vida exterior, a aparente, a que só avulta pa-

ra quem não possui olhos que vejam, e coração que entenda o coração deste homem, essa, baixa ao nível das puerilidades.

.....  
Por isso temo fazer crônica do que se passou em Carlos, nos dias sucessivos à conferência que teve com a irmã; porque, em tudo, pouco se nos deparará digno de um herói de romance."

(UFI, p. 191 - 192, XIX)

N'As Pupilas do Senhor Reitor, também ocorrem antecipações que se justificam por um preceito estético (amor à verdade), ao mesmo tempo que previnem o leitor para o que irá ver, atenuando, assim, a má impressão que o personagem poderá vir a causar. Júlio Dinis amava suas criaturas, "filhas" diletas que lançava no mundo, procurando aplainar-lhes o caminho. (59)

"Mas, ainda que sob o risco de indispor o ânimo das leitoras contra um dos principais personagens desta singelíssima história, farei aqui a desagradável, mas conscienciosa declaração, de que a imagem de Margarida andava, por aquele tempo, tão desvanecida já na memória de Daniel, que nem o nome, pelo qual fora sempre designada na terra a família da rapariga, lhe pôde avivar os traços.

Havia muitos anos que Daniel observava um sistema de vida, que de todo o trazia desfeito dos hábitos campestres e indiferente às coisas e pessoas da localidade que o vira nascer."

(APSR, p. 83, XV)

Não amava o escritor apenas os seus personagens, mas a forma de romance que praticava; as conhecidas palavras com que encerra o prólogo d'Uma Família Inglesa bem o atestam, servindo para preparar o ânimo do leitor para um tipo de obra literária a que não estava acostumado. O que se lia em Portugal, na época do autor, eram romances de aventuras (de origem francesa), em que mirabolantes peripécias se sucediam com incrível rapidez e a análise psicológica ficava por fazer. Júlio Dinis ia narrar de modo bem diferente (seguindo a lição dos ingleses); necessária, pois, se fazia a advertência:

"Tais eram os principais membros da família Whitestone, com quem travaremos mais íntimo conhecimento nos vários capítulos desta singelíssima história, em cujo decurso, desde já o declaramos para não alimentar ilusórias esperanças, a ação prossegue desimpedida de complicadas peripécias."

(UFI, p. 20, II)



É impossível afirmar qual o motivo que leva um escritor a alterar a ordem de publicação de suas obras; pode-se apenas aventar hipóteses. Segundo Liberto Cruz, Júlio Dinis teria adiado a publicação d'Uma Família Inglesa, antecipando-lhe As Pupilas, por temer que o público, achando-a difícil, não aderisse à obra. (58)

De qualquer maneira, fica claro que, em seu primeiro romance, o Autor anuncia a concepção estética que, de forma ostensiva ou discreta, empregaria em todos os demais: conhecer intimamente personagens que vivem histórias singelas.

Nos romances de Júlio Dinis, além das prolepses, por natureza explícitas, encontram-se muitas das "iscas", que Genette aponta como características da tradicional arte de "preparação".

É na apresentação dos personagens que ela por primeiro se revela: bem antes de entrarem em cena, muitas figuras, principais ou secundárias, já tiveram seu nome mencionado em algum diálogo da história.

Ouvimos falar em Ana do Vedor e seu filho Clemente no momento em que Berta volta à aldeia (OFCM, p. 83, VIII) e eles só serão vistos em ação alguns dias depois (OFCM, p. 112, XI e p. 116, XII). Carlos refere-se aos enfadonhos amigos ingleses de seu pai em fevereiro, mas os conheceremos apenas no dia do aniversário de Jenny, em maio (UFI, p. 63, VI e p. 306, XXXII). O conselheiro, como já vimos anteriormente, está na boca dos outros, muitas vezes crítica e malévola, antes de fazer-se presente na ação (AMC, capítulo XI).

Os personagens principais masculinos são apresentados de imediato, quer surjam — como é mais freqüente — através de comentário prévio do narrador e em grupo, acompanhados de pai e irmão (ou irmã, no caso de Jenny); quer entrem diretamente em ação, como ocorre com Henrique e Augusto, n'A Morgadinha dos Canaviais.

Com as personagens femininas, as coisas costumam passar-se diferentemente: há toda uma preparação, que desperta o interesse do leitor por elas; Cecília aparece primeiramente incógnita, através do relato de Carlos (capítulo VII), depois vagamente, no monólogo do pai (não se sabe o que ela é dele, se esposa ou filha...) (capítulo IX, p. 98) e surge pessoalmente bem depois (capítulo XII).

Fala-se tanto ao pobre Henrique, em sua desgastante viagem, na morgadinha dos Canaviais, que o infeliz chega a irritar-se. (59) É o primeiro dia da história, capítulo I. No dia imediato, o rapaz sai a passear e vê uma bela moça protagonizando uma singela cena campestre; sente-se agradavelmente impressionado (capítulo III). Vai visitar a família amiga da sua e lá encontra a mesma personagem que vem a ser, para sua surpresa, a tão falada morgadinha; passou-se apenas um dia, mas já estamos no capítulo IV.

N'Os Fidalgos da Casa Mourisca, Berta e Gabriela aparecem pela primeira vez através do comentário carinhoso de quem as aprecia, ou mordaz dos que as criticam. Tomé se refere com carinho à filha "crescida" que estuda na cidade e esse mesmo fato desperta o comentário

maldo de Frei Januário: para que dar educação de grande dama a quem irá casar com um lavrador? Ambicionará o pai um genro fidalgo? A história está começando, é o seu primeiro dia e já se percebe a diferença de ponto de vista entre a Herdade e o solar (capítulos III, p. 26 e IV, p. 40). O mesmo padre absolutista se escandaliza com Gabriela (capítulo IV, p. 40): é vergonhoso a sobrinha do nobre D. Luís transigir com a nova ordem liberal! Para o fidalgo, a moça é "uma doida", embora de "bom coração", mas Jorge a defende, mostrando seu "fundo de bom senso" (capítulo IV, pp. 61 - 62). Depois disto, não entram ainda em cena: chegam cartas de ambas, precedidas ou seguidas de explicação do narrador sobre o passado das mesmas; o tempo já passou, meses — na história —, capítulos — na narrativa (cinco para ambas, do III ao VIII — para Berta; do VI ao IX — para Gabriela). E o narrador até se desculpa diante da leitora:

"Preciso é porém dizermos algumas palavras a respeito de Berta, antes de a introduzirmos em cena; porque a leitora suspeita já que vai chegar afinal a heroína; e a ausência dela em sete capítulos inteiros talvez não tenha já sido pouco estranhada."

(OFCM, p. 76, VIII)

Só então dar-se-á a entrada em cena, discreta na filha de Tomé, triunfal e buliçosa em Gabriela, como pede o temperamento da baronesinha; mais alguns dias se passaram, e mais alguns capítulos (para a sobrinha de D. Luís, que aparece apenas no capítulo XV).

Apenas uma vez Júlio Dinis não emprega "iscas" para as suas heroínas: n'As Pupilas do Senhor Reitor. Margarida e Clara surgem diretamente ao leitor; só depois é que se fica sabendo quem são. Em vez de referências ao nome das personagens e seu caráter, cria-se todo um ambiente: o reitor investiga o mistério dos atrasos de Daniel e aconselha Pedro a abandonar a vida airada... E o leitor espera anos (da história) e capítulos (da narrativa) até ver aparecerem as heroínas: Margarida surge após um ano de estudo de Daniel, no capítulo IV e Clara somente no décimo primeiro ano da história, no capítulo VII... Mais uma vez, faz-se espaço na narrativa e tempo na história antes que a "mulher" entre em ação. Como diz Cecília Meireles:

"(...) a apresentação das heroínas sempre se reveste para ele de uma importância imensa. Faz-se um espaço, no capítulo, para chegar, sob uma luz de riquíssima sutileza, aquela que o autor descreve com luxo e amor de pormenores, da orla do vestido à cintilação das pupilas — da cintilação das pupilas ao estremecimento de cada segredo do seu coração." (60)

Nem sempre as "iscas" preparam a entrada de personagens, muitas vezes elas dizem respeito aos próprios fatos da história.

As vezes uma frase do narrador sugere algo que já aconteceu na história, mas ainda não foi narrado:

“Vai adiantada a manhã do dia seguinte àquele, em que se passaram as cenas descritas já. São mais de onze horas. Carlos dorme ainda.

Recolhera-se à hora crítica, em que principiam a desmaiar as estrelas no firmamento, a agitarem-se nos ninhos as aves e a soarem na rua os socos de alguns operários mais matutinos. Que admira pois que durma, a sonhar talvez a continuação, favorável a seus desejos, de qualquer aventura incompleta do baile da véspera?”

(UFI, p. 41, IV)

Outras, conta-se um fato de modo tão discreto e com uma distância tão grande das suas conseqüências, que só percebemos sua existência em uma releitura. Descobre-se na pasta de Augusto uma carta que o incrimina, a narrativa já atingiu o capítulo XXII; no capítulo final, o verdadeiro culpado aparece — Pertunhas; entretanto, no segundo dia da história, no capítulo VIII, o narrador mostrara o mesmo Pertunhas roubando sorratamente uma carta de Augusto ... (AMC, p. 127, VIII; p. 379, XXII; p. 525, XXXIII)

Palavras dos personagens também podem preparar o leitor para o que sucederá. Logo após a segunda visita à filha do tendeiro, Daniel escreve a um amigo:

“Participo-te que se está desenvolvendo em mim o gosto pelo gênero campreste. Principio a achar mais dignas do pincel do artista estas formosuras expressivas e, quase direi, enérgicas da aldeia, do que as sempre monotonamente lânguidas maravilhas da cidade. Pena é que o reconhecesse um tanto tarde. Resta-me já pouco alento para empresas de rapaz e, demais, a minha nova posição social obriga-me a uma seriedade que me tolhe a ação. Agora só devo aspirar às doçuras emolientes da vida conjugal. Não obstante, andam-me a tentar uns olhos pretos, e eu não sei se sustentarei o equilíbrio por muito tempo. Encomenda a todos os santos a manutenção da minha sisudez, se não queres ver perdida a fama do teu amigo, no ninho seu paterno.”

(APSR, p. 131, XXII)

Quando D. Luís, após três dias de febre, chama o filho até o seu leito, todos pensam que vai morrer — todos os personagens —, mas o leitor já sabe que a realidade é outra: de madrugada, após uma longa meditação diante de Berta adormecida, o velho fidalgo, como já sabemos, monologara:

“— Beatriz, se fosse viva, chamar-te-ia irmã; havia de querer-te junto de si, no seu quarto. E eu ... por que não hei-de chamar-te filha?”

(OFCM, p. 393, XXXVII)

O simples pensamento de um personagem pode tornar-se mais tarde realidade; a “visão” de Henrique, no capítulo XXVII, vê-se comprovada pelo relato rápido da “conclusão” (AMC, pp. 440 - 441, XXVII e p. 541, Conclusão).

## 2.2 — A duração

### 2.2.1 — A duração, segundo Genette

Mais difícil se faz o estudo da duração da narrativa do que o relativo à ordem. Neste, pode-se comparar efetivamente os dois planos temporais e verificar se a narrativa acompanhou a cronologia da história ou relatou os fatos anacronicamente. Existe uma narrativa em ordem estritamente cronológica, que funciona como ponto de referência; o mesmo não ocorre, porém, com respeito à duração: nunca existe uma isocronia rigorosa entre a narrativa e a história; mesmo na cena dialogada, a igualdade entre o segmento narrativo e o diegético não é absoluta, pois se conta tudo o que foi dito, mas "não se restitui a velocidade com que essas palavras foram pronunciadas, nem os eventuais tempos mortos da conversa." (61)

Assim sendo, pensa Genette que só é possível definir o isocronismo de uma narrativa como "constância de velocidade". Significando esta "a relação entre uma medida temporal e uma espacial", "a velocidade da narrativa se definirá pela relação entre uma duração, a da história, medida em segundos, minutos, horas, dias, meses e anos, e uma extensão: a do texto, medida em linhas e em páginas." (62) O crítico salienta também o fato de que não existe uma narrativa completamente isocrônica, sem nenhuma aceleração ou retardamento: "uma narrativa pode dispensar anacronias, mas não caminha sem anisocronias, ou (...) efeitos de ritmo." (63)

Segundo Genette, o estudo da duração, assim entendida, só encontra alguma pertinência no nível das grandes unidades narrativas, que se medem de modo apenas aproximativo, visto que o tempo diegético quase nunca se vê indicado com a precisão que nos seria necessária.

Para realizá-lo, precisamos, primeiramente, determinar "o que entenderemos por grandes articulações narrativas" e "dispor, para medir seu tempo de história, de uma cronologia aproximativamente clara e coerente." Como as primeiras não coincidem obrigatoriamente com as divisões aparentes de uma obra em partes e capítulos, pode-se adotar "como critério demarcatório a presença de uma ruptura temporal e/ou espacial importante". (64)

Observando uma obra literária, vê-se que a velocidade narrativa varia muito, podendo algumas horas da história ocupar duzentas páginas e muitos anos serem referidos em apenas algumas linhas. Pareceria, então, que a sua gradação atingiria um número infinito; entretanto, "a tradição narrativa, e, em especial, a tradição romanesca, reduziu esta liberdade, ou, pelo menos, a ordenou, escolhendo, entre todas as possibilidades, quatro relações fundamentais que se tornaram (...) as formas canônicas do tempo romanesco: mais ou menos como a tradição musical clássica distinguiu, na infinidade das velocidades de execução possíveis, alguns movimentos canônicos, andante, allegro, presto, etc. (...)." (65) Tais movimentos narrativos seriam o sumário, a pausa descritiva, a elipse e a cena.

O sumário constitui "a narração, em alguns parágrafos ou páginas, de vários dias,

meses ou anos de existência, sem detalhes de ação ou de palavras" e "permaneceu, até o fim do século XIX, a transição mais comum entre duas cenas", "o tecido conjuntivo por excelência da narrativa romanesca, cujo ritmo fundamental se definiria pela alternância entre sumário e cena". (66) A maioria dos segmentos retrospectivos, sobretudo as analepses completas, fazem-se através deste tipo de narração, entre cujas principais e mais freqüentes funções figura exatamente a de "relatar rapidamente um período do passado". (67) Um exemplo de início de sumário seriam as palavras de Fielding: "Não cansaremos o leitor com todos os detalhes desta estratégia amorosa." (68)

Na pausa descritiva, "um segmento qualquer do discurso narrativo corresponde a uma duração diegética nula". (69) Não se confunde ela com toda pausa, nem com toda descrição: também são pausas os excursos comentativos com verbo no presente, mais conhecidos como "intervenções do autor"; por outro lado, nem toda descrição acarreta uma pausa. As de tipo iterativo, que não se referem a um determinado momento da história, mas a uma série de momentos análogos, não diminuem a velocidade da narrativa; pelo contrário, já que contam uma só vez o que aconteceu várias vezes. As que correspondem a "uma parada contemplativa do próprio herói", que se detém a observar um objeto ou espetáculo, não determinam uma pausa na narrativa, "uma suspensão da história ou, conforme o termo tradicional, da "ação" "; não fogem da temporalidade da história. (70)

Proust utiliza apenas este último tipo de descrição, que acompanha a caminhada ou o olhar de um ou mais personagens e faz coincidir o movimento do texto com a duração deste percurso; tem-se menos "uma descrição do objeto contemplado que uma narrativa e uma análise da atividade perceptiva do personagem que contempla, das suas impressões, descobertas progressivas, mudanças de distância e de perspectiva (...)". (71) Trata-se de um recurso antigo para transformar descrição em narração (já aparecendo na Astrée), mas, segundo Genette, chega ao romance moderno via Flaubert, já que "o romance de Balzac, ao contrário, fixou um cânone descritivo (...) tipicamente extra-temporal, onde o narrador, abandonando o curso da história (ou (...) antes de abordá-la), se encarrega de, em seu próprio nome e tão só para a informação do leitor, descrever um espetáculo que, para falar a verdade, nesse momento da história, ninguém olha." (72) Vemo-nos diante de frases como "Agora é preciso entrar na casa de ...", em que quem entra é apenas o narrador e o leitor, "figura" que será estudada no capítulo referente à "voz".

Na elipse, "um segmento nulo de narrativa corresponde a uma duração qualquer de história". (73) Do ponto de vista temporal, ela pode ser determinada ou indeterminada, conforme a duração seja indicada ou não, através de expressões como "dois anos mais tarde" ou "muitos anos". Do ponto de vista formal, dividem-se em explícitas e implícitas. As primeiras indicam (de modo determinado ou não) o espaço de tempo que suprimem, equivalendo a resumos muito rápidos, como "alguns anos se passaram", ou simplesmente referindo-se ao tempo transcorrido, ao retomar a narrativa, através de expressões como "dois anos mais tarde". Implícitas são

“aquelas cuja própria presença não é declarada no texto, e que o leitor sorridente pode inferir de alguma lacuna cronológica ou de soluções de continuidade narrativa”; quando se torna impossível localizá-las, colocá-las em algum lugar, tornam-se hipotéticas. (74)

A ceña, geralmente dialogada, “realiza convencionalmente a igualdade de tempo entre narrativa e história”; na sua alternância com o sumário, se estrutura, como já foi dito, a narrativa romanesca tradicional e mesmo a de Flaubert, onde os dois movimentos continuam a opor um conteúdo dramático a um não dramático, exercendo a primeira o papel decisivo da ação, e o segundo, a “função de espera e ligação”. (75) Empregando praticamente só cenas, e de modo absolutamente novo, Proust é quem altera o sistema rítmico da narrativa romanesca.

### 2.2.2 — A duração no tempo dinisiano

Retomando os segmentos temporais que constituem os romances de Júlio Dinis e que já foram enumerados no estudo da ordem, procuraremos identificar as anisocronias ali existentes, isto é, verificar a relação estabelecida entre a duração dos momentos da história (medida em dias, meses e anos) e o espaço que os mesmos ocupam na narrativa (capítulos, páginas ou linhas). Como a ação desenvolvida nos romances dinisianos não ultrapassa, geralmente, uns seis meses, nossas “grandes unidades narrativas” serão constituídas, muitas vezes, por um ou mais dias de história narrada; além disso, como a divisão em capítulos ali funciona, várias vezes, como linha demarcatória de unidades ou sub-unidades temporais (manhã, tarde, de um mesmo dia), os levaremos também em consideração, ao lado da indicação do número de páginas.

Parecendo-nos que o Autor age sempre de modo semelhante no que diz respeito à duração — procuraremos mostrar que as diferenças se estabelecem apenas na dosagem de um mesmo processo —, abordaremos conjuntamente os vários romances: somente após os quatro quadros comparativos (entre tempo da história e partes da narrativa) é que comentaremos as anisocronias e procuraremos identificar o ritmo da narrativa dinisiana, examinando o modo como o Autor emprega os quatro movimentos narrativos canônicos. (76)

Passemos agora, pois, aos quadros das grandes unidades narrativas.

HISTÓRIA (dias)	NARRATIVA (capítulos e páginas)
<u>Uma Família Inglesa</u>	
1. O encontro e as 1as. conseqüências:	
a) 1o. dia	III , 20 - 40 (77)
b) 2o. dia	IV a XIII , 41 - 138
c) 3o. dia	XIV a XV , 138 - 157

2.	A descoberta da identidade:		
	a) alguns dias depois, 1o. dia	XVI	, 157 - 173
	b) 2o. dia	XVII e XVIII	, 173 - 191
3.	As mudanças:		
	a) o dia seguinte	XIX	, 192 - 195
	b) o 1o. domingo	XIX	, 195 - 199
	c) todo um mês	XIX	, 200 - 202
4.	A aproximação:		
	a) o dia 1o. de abril	XX e XXI	, 202 - 224
	b) o dia imediato	XXII	, 224 - 237
5.	A convivência:		
	todo um mês	XXIII	, 237 - 242
6.	O desentendimento:		
	a) o último dia deste mês	XXIV a XXVIII	, 242 - 273
	b) o dia imediato	XXVIII	, 242 - 277
	c) dois dias depois (maio)	XXVIII	, 277 - 279
7.	A crise e as soluções:		
	a) alguns dias depois: véspera do aniversário de Jenny	XXIX	, 280
	b) o dia seguinte, aniversário de Jenny	XXIX a XXXVI	, 281 - 343
	c) o dia subsequente	XXXVII	, 343 - 347
	d) um dia depois	XXXVIII	, 348 - 356
	e) o dia imediato	XXXIX	, 357 - 360
	f) algumas semanas depois	XXXIX	, 361
	g) um dia	XXXIX	, 361 - 366
8.	O casamento e a prosperidade:		
	a) algum tempo depois	Conclusão	
	b) anos depois	Conclusão	

### As Pupilas do Senhor Reitor

1.	Estudos para padre:		
	a) certo dia	I	, 7 - 9
	b) oito dias depois	II	, 9 - 10
	c) todo um ano	II	, 10 - 11
2.	O idílio infantil e a alteração nos planos:		
	a) um dia	II	, 11 - 12
	b) duas semanas depois	II	, 12 - 13
	c) o dia seguinte	III e IV	, 14 - 27
	d) o dia imediato	V	, 27 - 31

e) menos de uma semana depois	VI	, 31 - 33
3. Anos de espera:		
a) um dia	VII	, 34 - 35
b) dez anos (seguintes)	VII	, 35 - 37
c) um dia (após os dez anos)	VII	, 37 - 40
d) os mesmos dez anos	VIII - IX	, 41 - 54
e) alguns dias depois do dia c	X	, 54 - 59
4. A volta:		
a) o dia da chegada	XI a XVI	, 59 - 94
b) o dia seguinte (?)	XVII a XXII	, 94 - 130
5. A primeira leviandade:		
a) o dia imediato	XXII	, 130 - 131
b) vários dias	XXII	, 131 - 132
c) um dia	XXII a XXV	, 132 - 156
d) algum tempo depois	XXVI e XXVII	, 156 - 166
6. A segunda leviandade:		
a) preparativos para a esfolhada	XXVIII	, 167 - 171
b) a noite da esfolhada	XXIX e XXX	, 172 - 185
c) o dia imediato	XXX	, 185 - 186
d) durante vários dias	XXX	, 186 - 189
e) certa tarde	XXXI	, 190 - 195
f) o dia imediato	XXXII e XXXIII	, 195 - 208
7. A crise e as soluções:		
a) dias depois, uma noite	XXXIV	, 208 - 214
b) antecedentes	XXXV	, 215 - 218
c) o dia seguinte	XXXV a XL	, 219 - 257
d) o dia imediato	XL a XLII	, 257 - 287

### A Morgadinha dos Canaviais

1. A chegada:		
a) o primeiro dia	I e II	, 5 - 37
b) o dia seguinte	III a VIII	, 37 - 136
c) dois dias depois	IX e X	, 136 - 172
2. O Natal:		
a) dois dias depois	XI e XII	, 172 - 204
b) o dia seguinte (24/12)	XIII a XVI	, 204 - 267
c) o dia subsequente (Natal)	XVII	, 267 - 287
3. O Dia de Reis:		
a) durante onze dias	XVIII	, 287 - 289
b) dia de Reis (6/1)	XVIII	, 289 - 310



4.	Perigo na igreja: domingo, alguns dias depois	XIX	,	311 - 328
5.	A volta do Cancela: alguns dias mais tarde	XX	,	328 - 344
6.	Preparativos para a estrada: a) alguns dias depois b) um dia	XXI XXI	, ,	344 - 346 346 - 360
7.	A acusação: alguns dias depois	XXII e XXIII	,	360 - 394
8.	Conflito no cemitério: a) o dia da morte de Ermelinda b) o dia seguinte, do enterro	XXIV XXIV a XXVI	, ,	394 - 396 397 - 430
9.	A descoberta do amor: a) três semanas (?) b) um dia c) dois dias depois	XXVII XXVII XXVIII	, , ,	430 - 438 438 - 443 443 - 459
10.	A eleição: a) o dia seguinte b) dois dias depois (eleição)	XXIX XXX	, ,	459 - 469 469 - 493
11.	A reabilitação e o amor: a) o dia seguinte b) o dia imediato	XXXI e XXXII XXXIII	, ,	493 - 520 520 - 539
12.	Felicidade, progresso e política: a) pouco tempo depois b) anos depois	Conclusão Conclusão	, ,	540 541 - 543

#### Os Fidalgos da Casa Mourisca

1.	O despertar de Jorge: a) anos anteriores ao presente da narrativa b) um dia de setembro (outono) c) o dia seguinte	I II a VII VII	, , ,	5 - 17 17 - 68 68 - 70
2.	Atividade agrícola: alguns meses	VII e VIII	,	70 - 75
3.	O retorno de Berta: a) um dia b) dez dias depois c) o dia seguinte d) o dia imediato	VIII VIII e IX X XI a XIV	, , , ,	75 - 81 81 - 96 97 - 107 107 - 142
4.	A chegada de Gabriela e o "exílio" de D. Luís:			

a) alguns dias depois	XV	,	142 - 153
b) o dia seguinte	XVI	,	153 - 168
c) o dia subsequente	XVII e XVIII	,	168 - 195
d) o dia imediato	XIX e XX	,	195 - 210
e) um dia depois	XXI	,	210 - 227
5. A saudade da Casa Mourisca:			
a) três dias	XXII	,	228 - 236
b) o quarto dia	XXIII	,	236 - 248
c) um dia depois	XXIV e XXV	,	248 - 270
6. O pedido de Clemente: após algum tempo (um mês?), certo dia	XXVI e XXVII	,	270 - 296
7. A convalescença de D. Luís:			
a) após algum tempo, certo dia	XXVIII	,	297 - 305
b) o dia seguinte	XXIX	,	305 - 316
c) durante muitos dias (um mês?)	XXX	,	316 - 318
8. Descoberta e revelação:			
a) certo dia	XXX	,	318 - 326
b) o dia seguinte	XXXI	,	326 - 338
c) poucos dias depois	XXXII a XXXV	,	338 - 375
9. A resolução de D. Luís:			
a) o dia imediato	XXXVI	,	375 - 377
b) o dia subsequente (primavera)	XXXVI e XXXVII,		377 - 390
c) durante três dias	XXXVII	,	390 - 393
d) o 4o. dia	XXXVII	,	393 - 402
10. Felicidade e prosperidade exemplar:			
a) meses (?) depois	Conclusão	,	402 - 404
b) anos (?) depois	Conclusão	,	404 - 405

Observando os quadros comparativos apresentados e excluindo os fatos que nos chegam através das conclusões (mera decorrência lógica dos problemas já solucionados), pode-se perceber que as ações desenvolvidas duram geralmente poucos meses, relatados em aproximadamente quarenta capítulos. Empregamos o advérbio "geralmente" porque n'As Pupilas do Senhor Reitor a ação começa ainda na adolescência dos personagens, onze anos antes do conflito adulto. Se atentarmos, porém, apenas para este, a duração diegética não fugirá também à regra geral visto que Daniel retorna à aldeia no auge do verão (julho, provavelmente) e a história termina pouco tempo depois da esfolhada, que ocorre ainda em setembro.

N'Uma Família Inglesa, Carlos encontra-se com Cecília no Carnaval, em 19 de fevereiro e o pedido de casamento ocorre algum tempo depois do aniversário de Jenny, em maio. N'A Morgadinha dos Canaviais, a narrativa primeira começa em dezembro, um pouco antes do Natal; quando o conselheiro parte, no dia 7 de janeiro, nos é dito que voltaria para as eleições,

que estavam próximas; atentando para este fato e para os sumários e elipses, que se referem normalmente a "alguns dias", deduz-se, então, que a história dure até março. Jorge, n'Os Fidalgos da Casa Mourisca, desperta para a sua responsabilidade de salvar a casa paterna em "uma manhã de Setembro, límpida e serena, como às vezes são na nossa terra as manhãs de outono (...)" (OFCM, p. 17, II) e a volta de Berta ao solar, poucos dias antes da solução do problema amoroso, dá-se na primavera, como se depreende do seu diálogo com D. Luís:

"— Fizeste bem. Havia de custar-me a morrer sem me despedir de ti.

— Quem fala aqui em morrer? Agora que o inverno passou e que este tempo está a dar vida a tudo é que o padrinho se lembra disto? Pois veremos. Dentro de poucos dias é preciso continuarmos aqueles nossos passeios na quinta."

(OFCM, p. 390, XXXVII)

Atentando para os momentos limítrofes da duração diegética, somos levados a tecer algumas considerações sobre um possível valor simbólico dos mesmos. Em todos os romances passa-se de uma época mais árdua, para uma mais amena: Carlos deixa o inverno de uma vida sem objetivos (quer de trabalho, quer amorosos), para realizar-se em uma primavera de amor e responsabilidade profissional. O imaturo e leviano Daniel amadurecerá como as árvores, ao passar do enlanguescedor verão ao ameno outono, quando a generosidade e o juízo de Margarida frutificarão na sua alma desajuizada, mas fundamentalmente boa. O inverno em que vinha caindo a vida de Henrique, esmagado por preocupações egoístas e hipocondríacas, transforma-se numa primavera de amor e entusiasmo pela agricultura. E sobretudo n'Os Fidalgos da Casa Mourisca a simbolização parece evidente: Jorge se assume como adulto responsável em uma manhã de outono, clara como seu raciocínio; a época mais difícil para ele e seu pai — um sofrendo de amor e outro de saudade do lar — coincide com o duro inverno; finalmente, quando o "tempo está a dar vida a tudo" é que os problemas se solucionam e pai e filho reflorescem no amor de Berta. Símbolos comuns, "naturais" até, por seu uso universal, fáceis de entender, como interessava a Júlio Dinis, mas tão singelos...

Como procede o narrador ao relatar os fatos ocorridos em uma fração de tempo tão pequena? Privilegia sempre alguns dias das histórias, desenvolvendo-os com vagar, em cenas que ocupam um, dois ou vários capítulos, ao passo que o resto do tempo diegético é apresentado resumidamente em páginas e até mesmo em linhas.

N'Uma Família Inglesa, o segundo dia da história ocupa dez capítulos (97 páginas); o da festa Manuel Quintino, cinco (31 páginas) e o do aniversário de Jenny, oito (62 páginas); vinte e três, dos trinta e nove capítulos, correspondem, pois, a apenas três dias de diegese; treze capítulos serão ocupados por outros treze dias; dezesseis dias de história ocuparão trinta e seis capítulos, restando apenas três destes para o relato de pelo menos dois meses e meio, já que a narrativa primeira se inicia em 19 de fevereiro e o aniversário de Jenny ocorre em maio. N'As Pupilas do Senhor Reitor, o dia da volta de Daniel à aldeia e o que se lhe segue prolongam-se por seis capítulos cada um (35 e 36 páginas, respectivamente), o dia posterior à cena do quinta! corresponde a uns cinco (38 páginas), portanto, três dias ocupam dezessete capítulos; uns dezessete dias são distribuídos, com espaço maior ou menor, por mais vinte capítulos, aproximadamente;

vinete dias corresponderão, portanto, a trinta e sete capítulos, e onze anos e dois meses, mais ou menos, a apenas cinco. N' A Morgadinha dos Canaviais, o segundo dia da história e primeiro da vida de Henrique na aldeia ocupa seis capítulos (39 páginas), a véspera de Natal prolonga-se por quatro (63 páginas) e os conflitos gerados pelo enterro duram três (33 páginas); cinco outros dias correspondem cada um a dois capítulos (totalizando 151 páginas) e nove mais, a um número igual na narrativa (nove capítulos ou 167 páginas); dezessete dias ocuparam aproximadamente trinta e dois capítulos, sobrando o espaço equivalente a um capítulo para os dois meses restantes. N' Os Fidalgos da Casa Mourisca, o dia em que Jorge se decide a salvar sua casa da ruína prolonga-se por seis capítulos (51 páginas); aquele em que Maurício aborrece Berta com os primos e Jorge se sente enciumado ocupa quatro capítulos (35 páginas), aquele em que Ana revela o segredo a Tomé e a D. Luís leva quatro igualmente (37 páginas); o do jantar e o do pedido de casamento ocupam cada um dois capítulos (27 e 26 páginas, respectivamente) — esses cinco dias da história correspondem, na narrativa, a dezoito capítulos (176 páginas); dezoito dias ocuparão dezoito capítulos; vinete e três dias de diegese preenchem, pois, trinta e seis capítulos, equivalendo mais de cinco meses de diegese à extensão de apenas um capítulo.

Comparando os dados que acima apontamos, parece evidente que o narrador constrói os romances na base de um ou dois capítulos por dia significativo, ampliando este número em algumas ocasiões de maior destaque. Além disso, costuma agrupar tais dias em uma série sucessiva, formando os mesmos como que um todo, com ênfase no início, meio ou fim: às vezes acompanhamos um dia completo, do princípio da manhã até o fim da noite, funcionando o dia seguinte como uma continuação, uma decorrência lógica (tal acontece com o dia da decisão inicial de Jorge — capítulos II a VII — e o seguinte, que ocupa apenas duas páginas do VII); outras vezes, é o primeiro dia que ocupa um pequenino espaço na narrativa, preparando o segundo — o mais importante —, que se vê seguido por um ou dois em que a intensidade dos acontecimentos vai declinando pouco a pouco (a véspera do aniversário de Jenny ocupa apenas uma página, o próprio dia se prolonga por oito capítulos — cinquenta e duas páginas —, e os três que se lhe seguem atingem, juntos, apenas dezessete páginas, ou dois capítulos e meio); a unidade também pode ser constituída por dois ou três dias, desenvolvidos todos eles em grande número de páginas, onde pequenas voltas ao passado contribuem para a caracterização de personagens ou para um "relax" do leitor dentro de uma seqüência de fatos emocionantes (no início d' A Morgadinha, o fim da tarde e a noite da chegada de Henrique à aldeia ocupam trinta e duas páginas — dois capítulos —, e o dia imediato se prolonga por noventa e nove páginas — seis capítulos; n' As Pupilas do Senhor Reitor, os três dias finais mostram um "crescendo" da ação com pausas anafépticas — a cena no quintal ocupa apenas seis páginas (um capítulo), segue-se uma analepse explicativa e vêm os dias seguintes, com trinta e cinco e trinta páginas, respectivamente; entremeadas as últimas delas com pequenas analepses).

Tais unidades correspondem aos momentos em que um caráter surge em ação dentro de um determinado ambiente, podendo ou não ao mesmo tempo precipitar os acontecimentos. Vários capítulos nos apresentam o estouvado e bondoso Carlos, quase sem que o problema amoroso caminhe; Jorge, porém, demonstra seu modo de ser ao mesmo tempo em que vai modificando a situação em que vive: no capítulo II vemos apenas um rapaz preocupado com a ruína de sua casa; no sétimo, ele já iniciou sua atividade de administrador da Casa Mourisca. No dia imedia-

to ao retorno de Daniel, delineia-se apenas a volubilidade do mesmo em relação ao sexo oposto: em poucas horas, vemo-lo interessar-se sucessivamente por três mulheres: Margarida, Clara e Francisca... Nos dias que se seguem, sua leviandade faz com que ponha em sério risco seu futuro profissional; nos três dias finais, sentirão os personagens as conseqüências mais graves do seu temperamento estouvado, precipitando-se os acontecimentos, tal como acontecera no dia do aniversário de Jenny, devido às atitudes impensadas de Carlos.

O interesse do narrador detém-se na pintura de um tipo humano em ação e a narrativa se alonga em cenas, geralmente dialogadas, que nos mostram fatos (da vida diária), que poderiam, na maioria das vezes, acontecer com qualquer um de nós. Deparamo-nos sempre com pessoas comuns que não vivem estranhas peripécias, mas pensam e agem de acordo com seu temperamento e acabam descobrindo o amor, dentro de uma sociedade real, que apresenta aspectos a elogiar e a criticar.

Sente-se uma preocupação do narrador em nos aproximar daqueles seres que nos põe à frente, em nos identificar com eles... Daí as constantes reflexões que acentuam o caráter universal dos seus pensamentos e atitudes e contribuem para alongar as cenas...

Os próprios romances revelam os preceitos estéticos que seu criador afirmaria explicitamente no conhecido artigo intitulado "Idéias que me ocorrem":

"Tenho ouvido dizer que à indole do romance repugna a lentidão no suceder das cenas e episódios; que num gênero de literatura, como é aquele, o leitor quer depressa chegar ao desenlace e impacienta-se quando o autor entra em profusas descrições, em análises de caracteres, ou em divagações metafísicas.

Já me apontaram isto em processo de crítica feita a um dos meus livros.

Examinei com cuidado os argumentos que se apresentaram e, na melhor boa fé, pensei nisto alguns dias. Acabei por convencer-me de que não tinham razão os censores.

.....  
Há uma lei do gosto literário em que eu acredito firmemente. O excepcional, o extravagante, o desregrado não é o que desperta nos leitores ou nos espectadores o mais verdadeiro, o mais duradouro interesse; pelo contrário, é o comum, o vulgar na justa acepção do termo.

Quando encontramos em um livro pensamentos que já tivemos um dia, sentimos agradável surpresa, como ao darmos em um lugar, inesperadamente, com uma pessoa conhecida; quando no caráter, no coração de uma personagem literária há alguma coisa que é nossa, quando nos reconhecemos em parte personificados numa criação, redobra o interesse com que o acompanhamos nas peripécias do drama.

É por isso que eu gosto dos romances lentos, em que o autor nos identifica bem com as personagens entre quem se passa a ação, antes de a travar.

Depois desta iniciação, creiam-no ou experimentem-no, excita-nos mais interesse um simplíssimo drama que se passa entre esses indivíduos, do que uma violenta e ultra-dramática tragédia em que tomam parte personagens que o autor apenas nos faz conhecer pelos nomes." (78)

Quando pouco ou nada ocorre na história que possa trazer algo de novo sobre os seres humanos que o narrador quer fazer conhecer bem e sobre os problemas que vivem, a narrativa se acelera e sumários e elipses vêm entremear aquelas cenas amplamente desenvolvidas, apresentando-se em curto espaço narrativo frações do tempo diegético que variam de dias a anos e constituem, enquanto todo, a maior parte do mesmo.

Observando a quantidade de sumários e elipses presentes nas obras, verifica-se que os primeiros são mais frequentes que as segundas, ocorrendo o maior número destas n'As Pupilas e n' A Morgadinha, podendo-se constituir o seguinte quadro:

	Sumários:	Elipses
<u>UFI</u>	7	1
<u>APSR</u>	5	7
<u>AMC</u>	15	4
<u>OFCM</u>	14	2

Embora referindo-se muitas vezes a uma duração diegética grande (vários dias, semanas, mês ou meses e até anos), apresentam os sumários sempre uma curta extensão, não ultrapassando algumas páginas os maiores e limitando-se a poucos parágrafos os menores (79). Mesmo quando parecem prolongar-se mais, ocupando até o espaço de um capítulo, o olhar atento descobre-lhes a brevidade; o mês dos "sintomas" amorosos de Carlos e Cecília, bem como o da doença de Manuel Quintino, e as semanas de convalescença de Henrique, vêm-se preenchidos, sobretudo, por cenas exemplificativas: a da primeira tentativa para rever Cecília, a do encontro no domingo, e a da conversa com Jenny (UFI, 192-194; 195-199; 200-201, XIX), o diálogo sobre um trabalho de agulha (UFI, pp. 238-240, XXIII), a cena da oração, a do beijo na mão e a do passeio pela quinta (AMC, pp. 433-434; 435; 436-438, XXVII). Retirado esse espaço narrativo, poucas páginas restam ao sumário propriamente dito.

N'Os Fidalgos da Casa Mourisca o maior tempo de história resumido em curto espaço da narrativa ocorre nos capítulos VII-VIII e XXX. A atividade administrativa de Jorge, anterior à chegada de Berta, vê-se relatada em apenas cinco páginas (três no capítulo VII, duas no VIII), duas e meia das quais correspondem a uma cena (OFCM, pp. 72-74, VII). Ora, tal fase deve equivaler a uns dois meses e meio, visto que o rapaz se decidiu em uma manhã de setembro, no outono (OFCM, p. 17, II) e o início do "exílio" de D. Luís já acontece no inverno, em um dia tão desesperante e triste quanto o estado de ânimo do pobre velho, não ambientado em sua nova residência:

"A manhã estava sombria, o céu carregado, e a chuva miúda, contínua, persistente, sem vento que a agitasse, e ainda mais desesperadora por isso; porque um dia de inverno sem vento é como a tristeza sem a explosão das paixões, perde-se a esperança de o ver terminar."

(OFCM, p. 202, XX)

Quando se lê pela primeira vez esta obra, não se sente que o tempo transcorrido durante os sumários que fazem parte do "presente" da narrativa seja tão grande; atentando-se para referências indiretas presentes na própria história (como a relativa ao inverno) é que se tem

noção do mesmo, atribuindo-se, então, hipoteticamente, uma duração bastante longa a esses períodos diegéticos. Tal acontece também com a fase de convalescença de D. Luís (pp.317-318, XXX), que deve corresponder a um mês, pelo fato de coincidir com a vida de Maurício em Lisboa, da qual temos notícias através das cartas de Gabriela (pp. 326-330, XXXI). O rapaz parte no dia em que Berta vem para a companhia do velho fidalgo e as cartas vão chegando (o correio na época deveria demorar bastante) até aquela, "semanas depois", em que a baronesa pede autorização para seu casamento com o primo (OFCM, p. 330, XXXI). Ora, tal carta vem quando D. Luís já está tão melhor que realiza passeios pela quinta e é ela, justamente, que fornece a Berta a oportunidade de preparar o fidalgo para ficar sozinho, pedindo-lhe autorização para casar-se com Clemente. Ficamos, pois, a par de uma duração diegética indiretamente: o mesmo espaço de tempo vê-se retratado sob mais de um ângulo— o do velho fidalgo em Baelcs, o de Maurício, em Lisboa e, não esqueçamos, o de Jorge, na Casa Mourisca (pp.322-323, XXX). Todos os três juntos, porém, perfazem apenas nove páginas, duas das quais ocupadas pelas explicações da baronesa sobre seus projetos matrimoniais.

Além dos sumários que se referem a fatos ocorridos no "presente" da história, há aqueles que correspondem ao passado dos personagens, situando-se total ou parcialmente fora da "narrativa primeira". Em poucas páginas o narrador (ou um personagem, como no caso de Madalena, no capítulo IV) relata resumidamente o que aconteceu em muitos anos. Deste modo, o leitor fica a par de muitos fatos: a vida de Jenny e Manuel Quintino desde a morte da mãe daquela e da mulher deste, o passado de Margarida anterior à partida de Daniel, a história dos fidalgos da Casa Mourisca até a época do "despertar" de Jorge, o passado de estudos de Berta, a vida profissional de Clemente, antes da vinda da jovem para a aldeia, o passado de Henrique, do conselheiro e de Augusto. Todos estes sumários, como os já mencionados, nunca ultrapassam algumas páginas (os maiores deles referem-se à história da família fidalga, ocupando sete páginas do capítulo I, e ao passado de Augusto, em doze páginas do VI). Neles não nos deteremos, porém, pois já foram estudados amplamente enquanto analepses.

Exercem os sumários, em Dinis, a sua tradicional função de espera ou ligação entre os fatos significativos. Vê-se bem isso na história de Daniel e Guida, onde se espera dez anos para tornar a ver em cena o herói, tempo esse que ocupa apenas uns três capítulos (parte do VII, o VIII, o IX e duas páginas do XV), a maior parte dos quais diz respeito, mais uma vez, a cenas exemplificativas. Nos anos anteriores à morte da madrasta, as provas vivas da generosidade de Clara e Margarida preenchem seis das oito páginas do capítulo correspondente (APSR, pp. 42-45; 45-47; 47-48, VIII). Diálogos entre as irmãs ocupam quatro das seis páginas que retratam a fase posterior (APSR, pp. 50-53, IX).

N' A Morgadinha dos Canaviais, os onze dias entre Natal e Reis ocupam apenas duas páginas iniciais do capítulo XVIII, detendo-se o narrador no que há de novo — as visitas eleitorais —, e apenas mencionando aquilo que permanece inalterado:

"Com estas visitas políticas passou, como dissemos, todo o período das férias de Natal, sem que entre os personagens da nossa história ocorresse coisa que mereça nota.

Entre Madalena e Henrique mantinha-se a mesma luta moral; nem um nem

outro recordavam declaradamente a cena noturna, em que tão acerbas palavras se haviam trocado. Augusto não voltara ao Mosteiro desde então. Era tempo de férias para as crianças, o que fazia natural esta ausência, contra a qual Ângelo em vão protestava. Madalena nunca porém aludia a ela. Cristina passava o tempo, querendo-se mal por a sua timidez e de quando em quando amuando de ciúmes com Madalena, que ria deles, e os dissipava com uma palavra.

Chegou enfim o dia de Reis (...)"

(AMC, pp. 288-289, XVIII)

O mesmo se vê nos sumários deste romance que se referem a uma duração diegética pequena, dois dos quais dizem respeito àquele tipo de dia que antecede ou segue um muito importante (o segundo da vida de Henrique na aldeia, meia página do capítulo VIII; o dia imediato ao de Reis, cinco linhas do XIX) e os demais correspondem explicitamente a "alguns dias" (entre a volta do Cancela e a demolição da casa do ervanário, três páginas do XXI; entre a carta acusadora e a morte da menina, uma página do XXIV). Em todos esses casos, o pequeno espaço narrativo corresponde a um intervalo entre acontecimentos marcantes, tais como: a chegada de Henrique à aldeia e o passeio à ermida; o auto de Reis e o incidente na igreja.

Deixamos para o fim, propositadamente, um tipo especial de sumário, presente em três dos romances dinisianos: a conclusão.

Se observarmos as várias obras (excetuando As Pupilas), veremos que, após a resolução dos conflitos amorosos apresentados lentamente através de dias significativos, entremeados de intervalos de semanas ou meses, a narrativa se acelera e resume em uma ou poucas páginas vários anos de vida dos personagens, fato a que já nos referimos ao estudarmos as prolepses.

Tal aceleração se faz em ritmo progressivo, de meses para anos.

N'Uma Família Inglesa, poucos meses (referidos em quatro linhas) devem ter transcorrido até o casamento dos heróis, mas pelo menos alguns anos (sete linhas) precisam haver passado para que Manuel Quintino já tenha ocupado três importantes cargos: "diretor de um banco, mordomo da Santa Casa e camarista".

Bem mais extensas — na narrativa e na história — parecem ser as outras duas conclusões, que ocupam mais de três páginas cada uma e se referem primeiramente a um espaço de tempo curto — meses (?) até o casamento dos vários pares:

"O conselheiro, já ministro, voltou tempos depois à aldeia, para assistir ao casamento da Madalena e de Cristina, que se verificaram no mesmo dia.

(AMC, p.540, Conclusão)

"Não se fez esperar muito o casamento ajustado à cabeceira do leito do fidalgo da Casa Mourisca."

(OFCM, p. 402, Conclusão)

Em seguida, porém, o tempo corre, pois, ao encerrar-se a conclusão, o menino Ângelo, que na época dos acontecimentos narrados estava com "treze para catorze anos" (AMC, p.



191, XXII), passa sempre na aldeia "as férias dos seus estudos superiores" (AMC, p. 543, Conclusão) — uns cinco anos provavelmente se passaram. Pelas referências à vida diplomática e nupcial de Maurício e às inovações agrícolas realizadas por Jorge, vê-se também que o mesmo deve ter ocorrido nesta narrativa (OFCM, p. 404, Conclusão).

Passemos agora a uma rápida visão das elipses que ocorrem nos romances de Júlio Dinis. Referem-se normalmente a uma curta duração diegética: alguns dias ou uma semana, ao contrário dos sumários que podem equivaler também a meses e anos. Determinadas ou indeterminadas, do ponto de vista temporal, mostram-se geralmente explícitas, quanto ao aspecto formal.

O único exemplo por nós encontrado n' Uma Família Inglesa (e do tipo indeterminado) situa-se entre o encontro no baile e a descoberta da identidade da mascarada:

"Dias depois, afixavam-se cartazes nas esquinas, anunciando a Lucia de Lammermoor."

(UFI, p. 157, XVI)

No início d' As Pupilas do Senhor Reitor, na fase referente à infância, encontramos elipses determinadas, que dizem respeito a uma semana, aproximadamente, entre a conversa de José das Dornas com o reitor e o início dos estudos de Daniel, e entre a descoberta do "namoro" e a partida para o Porto (p. 31, VI):

"(...) decorridos oito dias via-se já Daniel passar, com os livros debaixo do braço, a caminho da casa do reitor."

(APSR, p. 9, I)

A partir da fase adulta, porém, elas se fazem indeterminadas, através de expressões como "dias depois" ou "passados dias", localizando-se entre o início do namoro de Pedro e Clara e o conselho do reitor ao rapaz (APSR, p. 40, VII), e entre a decisão de casar e o pedido de autorização feito a José das Dornas (APSR, p. 54, X).

N' A Morgadinha dos Canaviais, mostram-se geralmente explícitas e indeterminadas, ocorrendo entre o dia sete de janeiro e o primeiro domingo que se seguiu, entre este e o dia da surra dada pelo Cancela no missionário, e entre a demolição da casa do ervanário e a acusação feita a Augusto (AMC, p. 311, XIX; p. 328, XX; p. 360, XXII). Novamente se vêem expressões como "alguns dias depois", "passados dias", podendo também se fazer menção a partes da narrativa:

"Dias depois das cenas descritas no anterior capítulo, estava a morgadinha ocupada a escrever numa das salas do Mosteiro (...)"

(AMC, p. 360, XXII)

Na história de Jorge e Berta encontramos apenas duas elipses, uma explícita e indeterminada, referente à chegada de Gabriela "em uma das seguintes madrugadas", após o pedido

de Tomé a Jorge (OFCM, p. 142, XV) e uma implícita: entre o dia em que estes voltam do Porto e aquele do pedido de casamento (OFCM, p. 267, XXV; p. 283, XXVII) um bom tempo deve haver transcorrido, visto que Tomé já recebeu carta dos procuradores com os quais falara no Porto a respeito dos assuntos econômicos da Casa Mourisca (p. 283, XXVII).

Outras elipses implícitas ocorrem em mais dois romances, três n'As Pupilas e uma n'A Morgadinha. O narrador não se refere ao tempo transcorrido, mas os fatos da história nos atestam sua existência. José das Dornas concordara com o casamento de Pedro e Clara mas pedira o adiamento do mesmo "para quando chegasse do Porto Daniel, que devia, naquele ano, terminar a sua formatura na escola de medicina da cidade invicta" (APSR, p. 54, X). Vê-se assim que até a volta do rapaz se passou um certo tempo, o mesmo ocorrendo entre o conselho do reitor a Clara e Margarida e o desta à irmã, "uma tarde", bem como entre a cena da fonte e a do quintal. Diante dos conselhos da irmã, Clara diz: "O sr. reitor já no outro dia me deu a entender o mesmo." (APSR, p. 192, XXXI) e o próprio narrador refere-se, no capítulo imediato ao conflito noturno, às várias tentativas de Daniel para rever a futura cunhada, tentativas essas que continuaram "por algum tempo mais, até que um dia Clara (...)" concordou com a imprudente entrevista (APSR, p. 216, XXXV).

A única elipse implícita presente n'A Morgadinha dos Canaviais, tal como a última mencionada, vê-se preenchida quase de imediato por um sumário analéptico. Salta-se do dia do segundo retorno do conselheiro à aldeia (fim do capítulo XXIX) para o da eleição através de uma simples frase: "Chegara o prazo e o dia assinalado de se dar perante a urna a batalha eleitoral" (AMC, p. 469, XXX). Em seguida, porém, quatro páginas nos relatam as últimas atividades políticas do dia elidido (AMC, pp. 469-472, XXX).

Com as elipses não ocupam espaço algum no texto e os sumários dinisianos (embora correspondendo a semanas, meses ou anos) não ultrapassam nunca algumas páginas, equivalendo, assim, a uma extensão mínima da narrativa, percebe-se realmente que, nos romances de Dinis, um tempo pequeno da história (dias), apresentado através de cenas, ocupa a maior parte do espaço narrativo, e comprova-se, deste modo, a afirmação de Irwin Stern de que Júlio Dinis seguiu na esteira dos escritores românticos que o precederam, dando preferência às cenas e não aos sumários (80).

Dos quatro movimentos narrativos, falta-nos examinar a pausa descritiva. Vejamos, pois, como procede o narrador ao descrever personagens, exteriores e interiores de casas, paisagens e cenas em movimento.

Já afirmamos anteriormente que os principais personagens masculinos são geralmente apresentados de imediato pelo narrador, antes mesmo que a narrativa primeira se inicie. Vimos também que, em UFI, APSR e OFCM, surgem como grupo familiar: pai e dois filhos, sendo que n'Uma Família, em vez de dois irmãos homens, temos irmão e irmã. O narrador delineia previamente seus traços físicos e/ou psicológicos, podendo a narrativa demorar-se pouco ou muito nesta caracterização, fato que estudaremos mais adiante. N'A Morgadinha dos Canaviais, ao contrário dos demais romances, os personagens masculinos surgem diretamente na ação e como seres solitários, sem família. De Mr. Richard e Jenny temos um visão completa, espiritual e física; no seu relacionamento com subordinados e familiares; Carlos, porém, é apresentado apenas quanto ao seu caráter e relacionamento com a família. De José das Dornas e Pedro o narrador nos

dá uma visão geral dos traços morais e físicos; quanto a Daniel, apenas seu físico delicado e sua saúde frágil são apontados. O temperamento de D. Luís e os filhos logo nos é dado a conhecer; seu físico, porém, permanece na sombra; sabemos apenas que "a figura esbelta de Jorge, a varonil e inteligente expressão daquele rosto bem desenhado e um certo fulgor no olhar, que denunciava energia de caráter, obrigavam a desviar-se para o ver mais de um olhar feminino, quando ele passava com um livro debaixo do braço ou a cavalo pelos caminhos do campo" (OFCM, p. 15, I).

Dentro da narrativa primeira, vemos referência ao físico de Augusto e de Daniel (muito breve no primeiro — "rosto pálido e fisionomia inteligente", "ar de distinção" —, um pouco maior no segundo, confirmando-se os traços já apresentados (AMC, p. 72, III e APSR, p.78, XIV). O único personagem amplamente descrito é Carlos, que merece tanto destaque quanto as heroínas: Cecília, Clara, Margarida, Madalena, Cristina, Berta, Gabriela.

Se observarmos a entrada em cena destes últimos personagens, verificaremos que, embora toda descrição acarrete um retardamento da narrativa, este não constitui obrigatoriamente uma pausa, onde — como diz Genette — "um segmento qualquer do discurso narrativo corresponde a uma duração diegética nula". O narrador emprega dois processos.

Quando surgem Cecília, Cristina, Margarida (já adulta) e Gabriela, dá-se realmente uma interrupção na seqüência narrativa, pequenina nos últimos casos — um parágrafo (APSR, p. 55, X) ou uma página, em que a descrição logo se converte em breve relato do passado (OFCM, pp. 143-144, XV) —, bastante ampla no segundo (AMC, pp. 77-78, V) e muito grande no primeiro, onde se sente efetivamente uma "parada". No início do capítulo XI (página 106), Cecília entra no quarto de Jenny e ambas se apertam a mão; por todo um capítulo o narrador fica a refletir sobre a beleza da jovem, tipicamente portuguesa, e a ação só se reinicia no início do capítulo seguinte, seis páginas adiante, diretamente no diálogo que se seguiu ao aperto de mão: "— Esteve doente, Cecília? — perguntou Jenny, acomodando o chapéu da amiga" (UFI, p. 112, XII).

Com Clara, Madalena e Berta, bem como com Daniel e Carlos, a descrição já ocorre dentro do tempo da história, pois acompanha o olhar e (muitas vezes) a reflexão de um personagem, processo, segundo Genette, contrário ao cânone de Balzac e muito empregado por Flaubert e Proust.

"Pedro, do campo onde trabalhava, via estas raparigas, conhecidas suas quase todas, mas sem que o vê-las o distraísse da tarefa em que andava empenhado.

A medida, porém, que, prosseguindo na ceifa, se aproximava mais da beira do campo imediato ao rio, como o adiantado do trabalho lhe concedia mais vagares, pôs-se a reparar com atenção para uma das lavadeiras e a achar certo prazer na contemplação.

Era uma rapariga de cintura estreita, mãos pequenas, formas arredondadas, vivacidade de levandisca, digna efetivamente das atenções de Pedro e até de outro qualquer, mais exigente do que ele.

As mangas da camisa alvíssima, arregaçadas, deixavam ver uns braços bem modelados, nos quais se fixavam os olhos com insistência significativa. Um largo chapéu de pano abrigava-a do ardor do sol e fazia-lhe realçar o rosto oval e regular de maneira muito vantajosa.

De quando em quando, levantava ela a cabeça e sacudia, com um movimento cheio de graça, a trança mais indomável, que, desprendendo-se-lhe do lenço escarlate que a retinha, parecia vir afagar-lhe as faces animadas, beijar-lhe o canto dos lábios, efetivamente de tentar.” (APSR, pp. 37-38, VII)

Em vez de dois pequenos parágrafos que se intercalam na narração, a descrição física da morgadinha se faz com bem mais detalhes e em duas cenas — primeiro Henrique a vê no campo lendo cartas para os pobres, depois em casa, cuidando de crianças. O narrador preocupa-se com os pormenores (81), não embeleza a realidade (substituindo o animal em que a moça estava montada por um mais “nobre”), e evita, assim, o procedimento do pintor idealista a que se refere Eça de Queirós em seu famoso artigo. (82)

“Espreitou por entre as folhas do silvado que o encobria, e viu uma cena, que lhe moveu a curiosidade.

Um grupo de crianças e mulheres do povo escutavam, em pleno ar e com religiosa atenção, a leitura que uma senhora jovem e elegante lhes fazia das cartas, que elas para esse fim lhe davam. A senhora estava montada, não como romântica amazona, em hacanéia ferosa, mas modesta e simplesmente num digno exemplar daqueles pacíficos animais, a que Sterne não duvidou dedicar algumas palavras de simpatia nas suas páginas mais humorísticas, e que Pelletan incluiu entre os colaboradores da humanidade na grande obra do progresso, ou, deixando a perfrase, em uma possante e bem aparelhada jumenta.

.....  
Era uma mulher muito nova ainda. Uma graciosa figura de mulher, suave, elegante, distinta; um desses tipos que insensivelmente desenha uma mão de artista, quando movida ao grado da livre fantasia; a cor, essa cor inimitável, onde nunca dominam as rosas, mas que não é bem o desmaiado das pálidas, encarnação surpreendente, a que ainda não ouvi dar nome apropriado.

Os cabelos em fartas tranças, em ondas naturais, não de todo pretos, porém mais distintos ainda dos louros; a estatura esbelta, sem ser alta; o corpo flexível, sem ser lânguido; um vulto de fada, enfim, com a majestade, com a graça que deviam ter estas criações da poesia popular, se fosse certo tomarem a forma de virgens, para matar de amores.

Não se concebe atenção tão distraída, que esta mulher não fixasse; olhos, que se não voltassem para segui-la, depois de a ver passar; coração, que não se perturbasse, na sua presença.

Trajava um singelo vestido de xadrez branco e preto, adornado no colo e punhos apenas por colarinhos lisos. Descaía-lhe natural e elegantemente dos ombros um xaile de casimira escura, sem lhe ocultar as belezas da airosa conformação; o chapéu de palha de largas abas, cobrindo-lhe a cabeça, espalhava pelo rosto as meias tintas, tão favoráveis às belezas delicadas.”

(AMC, pp. 52-53, III)

Quando a cena termina vê-se a reação do personagem que observa:

“Aquele tipo delicado de mulher, aquela singeleza do apurado gosto, em que não podiam enganar-se olhos conhecedores, como os dele, aquela preciosa pérola ali na aldeia! em uma terra para chegar à qual era necessário fazer uma comprida e laboriosa jornada. De onde viera ela e como? que nuvem a trouxera? que viracão a transportara?

Em tudo isto ficou a pensar Henrique, e quando se lembrou de que podia, para esclarecer-se, interrogar alguém do grupo, já não ia a tempo; tinham dispersado.”

(AMC, pp. 54-55, III)

Mais adiante, os detalhes da vestimenta tornam a aparecer, agora um tanto modificados, à medida que Henrique, surpreso, vai reconhecendo na jovem que tem à frente a leitora de algumas horas antes (AMC, pp. 60-61, IV).

Com Berta, mais uma vez, embora de modo bem mais sucinto, concentrando-se apenas em alguns detalhes físicos reveladores do temperamento, a descrição brota (em um pequeno parágrafo) do olhar e pensamento do irmão de Jorge. O narrador age com muita propriedade revelando o físico da moça justamente quando ela é avistada por Maurício, a quem atraem todas as moças bonitas. A descrição psicológica, emergindo da breve narrativa do seu passado, já acontecera antes, relacionada com Jorge. O caráter ajuizado e a delicadeza de sentimento que a jovem demonstrava em suas cartas já haviam atraído aquela alma irmã (OFCM, pp. 77-78, VIII).

“Uma tarde vinha Maurício a cavalo de uma excursão pelos campos, quando, ao descer por entre os pinheiros de uma bouça cerrada, viu passar, em um curto lance de estrada, que as entreabertas do arvoredado deixavam patentes, o vulto de dois cavaleiros.

.....  
No homem reconheceu Tomé; a senhora pareceu-lhe nova e elegante.

Em resultado desta dupla descoberta dirigiu o cavalo imediatamente para eles.

Perto principiou a divisar na dama, que Tomé acompanhava, feições conhecidas.

Antes porém que esclarecesse a vaga idéia que aquelas feições lhe iam suscitando, o fazendeiro exclamou, saudando-o com a mão:

— Venha dar-me aqui os parabéns, sr. Maurício; venha cá, que me volta ao pombal uma pomba que deixei sair dele há muito tempo.

Maurício acabou por corroborar a suspeita que já tivera.

Era Berta a amazona.

Berta, a pequena aldeã com quem brincara em criança no pátio e na quinta da Casa Mourisca, a companheira de sua irmã Beatriz, a afilhada de seu pai e a pequenina dama, a quem dedicava já então os seus galanteios infantis; era ela, mas com todas as surpreendentes e rápidas transformações que opera o sangue da ju-

ventude na formosura de criança, com todo o realce e prestígio que dá à beleza a educação.

Berta era uma rapariga de olhos negros e de boca graciosa, onde flutuava um sorriso expressivo ao mesmo tempo de alegria e de bondade. Havia nos movimentos, nos olhares e nos modos dela um misto da candura de uma criança e dos delicados instintos da mulher; reconhecia-se a falta de dissimulação, que é própria dos caracteres generosos, e ao mesmo tempo uma natural dignidade, que impõe respeito aos menos reverentes.

Maurício sentia-se maravilhado diante da filha de Tomé."

(OFCM, pp. 81-82, VIII)

O narrador coloca dentro do tempo diegético justamente a descrição das heroínas cuja beleza física é mais perceptível à primeira vista. As outras três moças não se destacam pelos traços físicos, que só passam a ser valorizados depois que se lhes apreciam os dotes morais.

Ao saber que a misteriosa mascarada é Cecília, Carlos tenta em vão recordar-se da fisionomia da amiga da irmã a quem vira muitas vezes; o que não se apagara, porém, em sua memória fora o "metal de voz sonoro", a "graciosa maneira de rir", "tudo quanto lhe dissera" na noite de Carnaval (UFI, p. 170, XVII) — ora, era a voz um dos traços mais marcantes da moça, revelando todo o sentimento que lhe ia na alma (UFI, p. 110-111, XI).

Daniel, ao retornar à aldeia, cumprimenta distraidamente Margarida, não lhe distinguindo as feições "pela pouca luz que as iluminava" (era já noite), mas também por serem as mesmas "daquelas que exigem um exame demorado para se lhes sentir toda a suave beleza" (APSR, p. 87, XV).

Henrique só se apaixona por Cristina quando ela se revela em toda a sua feminilidade de enfermeira carinhosa e enérgica. "Não havia naquele rosto uma só feição, que não fosse correta e delicada. Tez alva e finíssima; olhos meigos e quebrando-se com suavidade infantil (...) Mas não procurassem nela alguns daqueles atrativos, que fixam de repente e como por magnético influxo, a atenção dos olhos (...)" (AMC, pp. 77-78, V).

Daniel e Carlos, como já dissemos, vêem-se também descritos enquanto são olhados, o primeiro, pelas moças da aldeia (APSR, p. 78, XIV), e o segundo, pelo criado que vai acordá-lo; entretanto, não se pode dizer que tais descrições pertençam inteiramente ao tempo diegético, sobretudo a de Carlos, onde alguns dos traços salientados no personagem — comparação erudita com Byron — jamais poderiam brotar do pensamento do velho criado que o observava; o narrador apenas "disfarça" a parada sofrida pela narrativa:

"André, o metódico André, sorria e abanava a cabeça no meio de tanta desordem. (...) depois caminhou para o leito, afastou vagarosamente, de má vontade ainda, as cortinas brancas, que o resguardavam, e curvando a cabeça, fitou os olhos na fronte espaçosa e lisa de Carlos, sem que se resolvesse a acordá-lo de dormir tão tranquilo.

Carlos tinha a fisionomia simpática e expressiva. O melhor do tipo saxônico encontrava-se ali. Os cabelos louros, curtos e naturalmente anelados, deixavam-lhe livre a fronte ampla, de bossas proeminentes, e cujos ângulos se prolongavam por

sobre as têmporas; as cores eram do alvo delicado, próprio dos tipos setentrionais; o nariz de perfil, em que não entrava o elemento da mais desvanecida curva; os lábios, algum tanto grossos e levemente encrespados num sorriso, entre irônico e afetuosos, pronto a caracterizar-se com facilidade igual num e noutra destes sentidos (...)tais eram os traços principais daquela fisionomia aberta e atraente, que, em alguns deles, oferecia o que quer que era de Byron.(...)

André acabou enfim por o chamar, mas com voz, que parecia de quem desejava não ser escutado."

(UFI, p. 60, VI)

O caráter de todos os heróis e heroínas, embora geralmente apresentado previamente pelo narrador, desponta, sobretudo, da sua ação.

Nas descrições de casas (interiores e exteriores), bem como de paisagens também ocorrem os dois processos.

Dinis pára a ação enquanto descreve os diversos bairros em que se divide "naturalmente" a cidade do Porto — note-se a leve zombaria da frase, que faz lembrar o início do De Bello Gallico... Apontando suas "fisionomias particulares", revela o narrador, segundo Stern, um "tratamento científico ou psicológico" (83), ao mesmo tempo que indica sua maneira de pensar: crítica ao bairro "brasileiro", com suas "enormes moles graníticas, a que chamam palacetes" (UFI, p. 42, IV), e elogio ao inglês, de vida mais simples e discreta: "Persianas e transparentes de fazerem desesperar curiosidades. Ninguém pelas janelas" (UFI, p. 43, IV). Frases curtas, coordenadas, muitos substantivos, poucos verbos, e no presente do Indicativo (como que chamando a atenção para a veracidade do que mostram), e sempre o detalhe preciso, característico, como o acima apontado, tão de acordo com um narrador que coloca exatamente as faladeiras entre as poucas figuras femininas que não trata com carinho.

As casas indicam o modo de ser dos seus habitantes, enquanto grupos sociais, e o mesmo acontece com os seus cômodos — quartos e escritórios — que contribuem para delinear com firmeza o temperamento dos indivíduos.

O quarto de Carlos mostra bem a desordem de rapaz solteiro, rico e culto. Roupas espalhadas por todos os lados, "armários abertos de par em par", com "o interior desordenado e quase vazio, como após um saque de cidade conquistada" patenteiam sua preocupação em vestir-se bem. Bustos de Shakespeare, Byron, Walter Scott, Milton indicam seu interesse pela literatura inglesa. E por toda a parte se percebe o alto nível de posses da família e, ao mesmo tempo, o desapego do rapaz aos bens materiais: restam apenas "os fragmentos de uma preciosa jarra de porcelana da Índia" e "um enorme terra-nova, de ventas leoninas e corpulência de touro, languidamente recostado nas moles almofadas de um sofá luxuoso, pousava as patas musculosas e peludas sobre um magnífico álbum de gravuras, com a mais absoluta irreverência pela preciosidade, que assim lhe servia de cabeceira e de estrado" (UFI, pp. 58-60,VI). A descrição se estende por quase duas páginas, retardando a ação, mas não a detendo por completo, visto que só aparece depois que o criado entreabre uma janela e, com a claridade que se faz, pode então "observar a completa desordem que ia naquela sala" (UFI, p. 58, VI). N'Os Fidalgos da Casa Mourisca, descreve-se o

quarto dos primos do Cruzeiro antes que Maurício abra a janela; além disso, não se vê mais o sorriso compreensivo com que o velho criado olha o quarto de Carlos, mas o próprio narrador chama a atenção para a sujeira que aí impera — dos vários adjetivos caracterizadores (“gordurentas”, “suja”, “enodado”) passa ele à crítica aberta de um ambiente tão sujo e asselvajado quanto os seus habitantes:

“A sala era ampla, mas de um desarranjo e desconforto indescritível.

Dois catres de ferro ao lado um do outro, uma cadeira sem fundo, sustentando a bacia e jarro mutilados, servia de lavatório, a roupa pendurada em cabides fixos na parede mal caiada e salitrosa, ou caída pelo chão, o espelho pendente dos caixilhos da janela, velas de sebo meio gastas metidas em garrafas, cuja superfície era adornada de gordurentas estalactites, e em palmatórias de metal pintado de lágrimas verdes pela oxidação; a um canto o depósito da roupa suja, em outro o arsenal, composto de espingardas, revólveres, paus ferrados, chicotes e cassetetes; além, os arreios de cavalgadura; na mesa, ao pé da cama, os restos das grosseiras iguarias da ceia da véspera, alguns usados baralhos de cartas, de mistura com umas insígnias pobres e desprezadas da vestimenta do padre, tudo enodado de azeite e de vinho, e pontas de cigarro por toda a parte.

Os dois achavam delícias neste viver, que chamavam escolástico, e que diziam avivar-lhes recordações dos seus tempos de estudante.

Bem poderia contudo o aposento ter mais um grau de limpeza, sem que nisso tivesse de despír a feição de desordem, característica a um quarto de rapaz solteiro.

(OFCM, pp. 155-156, XVI)

Também há pausa descritiva, e bem longa (quase duas páginas), na descrição do quarto de Jenny, que revela seu temperamento sério, reflexivo e verdadeiro (UFI, pp.99-100,X).

Já o escritório de Mr. Richard inclui-se no tempo da história, visto que é apresentado a partir dos sentimentos do guarda-livros para com ele. O ambiente de trabalho forma com o personagem um todo harmônico e, até, poético: um bom velho entre coisas velhas, que ele ama.

“Queria Manuel Quintino imensamente aquele escritório, tal qual se achava, assim mesmo ~~dest~~aviado e nu. Por vezes, Mr. Richard, e principalmente Carlos, haviam procurado realizar nele certos melhoramentos, que o fizessem mais cômodo; tiveram porém de recuar diante das repugnâncias do velho guarda-livros, que declarou afligir-se deveras com isso; e, como era ele a parte mais interessada no caso, visto que ali passava grande parte da vida, foi-lhe fácil vencer.

Em resultado disto, continuava a deliciar-se com aquelas quatro paredes escuras, com o teto de castanho apainelado, que o tempo enegrecera, com o chão áspero e picado pelos insetos, com as janelas de construção antiga, de pequenos caixilhos, e abundantes em fechos, aldrabas e postigos, com a porta de fortaleza, cujos gonzos perros tinham um chiar, que era para Manuel Quintino como o timbre de uma voz de amigo, agradável ainda quando pouco harmoniosa, com as escrivani-



nhas, os mochos, os cabides, o lavatório e toda a mobília enfim, feita segundo os velhos modelos dos escritórios antigos.

Eram aquelas as testemunhas do encanecimento dos seus cabelos; como tais as amava.”

(UFI, pp. 85-86, IX)

Também o interior da casa de Alvapenha vê-se apresentado a partir dos sentimentos que lhe tem um personagem, além de refletir claramente quem o habita. Ao entrar na sala, Henrique percebe que em vinte anos nada mudou, tal como os costumes das velhas senhoras que ali vivem, e a sua memória, “aquela inconstante e leviana memória de rapaz estouvado”, sente-se “acordar à vista daquilo tudo”. A saudade, porém, que primeiro o domina logo passa, pois, “adivinhando, por todo aquele cheiro de beatitude e de antigüidade que ali se respirava, os hábitos da casa”, sente já “certo desconforto” (AMC, pp. 27-29, II).

Graças às ações e reações do mesmo Henrique, fica-se conhecendo a casa do morgado das Perdizes, tão desorganizada e descuidada quanto o dono:

“(…) nos solares do morgado tudo era desordem e desmazelo, a cada passo se tropeçava num podengo ou se trilhava a cauda a um perdigueiro. Henrique sustentou uma verdadeira luta com o proprietário para esquivar-se a engolir todas as enormes doses de carne de porco e de vinho, com que ele, à viva força, o queria regalar.

No quarto em que os hóspedes pernovernaram estavam amontoados no meio do chão uns poucos de alqueires de milho e de castanhas, e aos pés dos leitos dormiam enroscados dois galgos, que eles não conseguiram desalojar, e que toda a noite os incomodaram com latidos ao menor rumor que escutavam fora.”

Henrique lamentou a influência eleitoral do morgado das Perdizes, que o obrigava a esta noitada.”

(AMC, pp. 287-288, XVIII)

N’Os Fidalgos da Casa Mourisca, como mostra Stern, os personagens principais são apresentados, “primeiro, por intermédio das suas casas, e depois pela história das suas vidas, antes de aparecerem propriamente na obra.” (84) Mal esta se inicia, vem a explicação do nome Casa Mourisca, à qual se segue a sua descrição, onde se destaca sobretudo o estado de decadência que apresentava, facilmente perceptível por quem quer que a contemplasse, decadência, porém, que mantinha sua dignidade:

(…) quem, ao dobrar a última curva da estrada irregular por onde se vinha à aldeia, via surgir de repente do seio de um arvoredo secular aquele vulto escuro e sombrio, contrastando com os brancos e risonhos casais disseminados por entre a verdura das colinas próximas, mal podia reter uma exclamação de surpresa, e involuntariamente parava a contemplá-lo.

Ou o sol no poente lhe dourasse a fachada de granito, ou as ameias, que o co-

roavam, se desenhavam como negra dentadura no céu azul, alumiado pela claridade matinal, era sempre melancólico e triste o aspecto daquela residência, sempre majestoso e severo.

Reparando mais atentamente, outros motivos concorriam ainda para fortalecer esta primeira impressão. O tempo não se limitara a colorir o velho solar com as tintas negras da sua palheta; derrocara-lhe aqui e além uma ameia ou um balaústre do eirado, mutilara-lhe a cruz da capela, desconjuntara-lhe a cantaria em extensos lanços de muro, abrindo-lhe interstícios, donde irrompia uma inútil vegetação parasita; e esta permanência de estragos, traindo a incúria ou a insuficiência de meios do proprietário atual, iniciava no espírito do observador uma série de melancólicas reflexões."

(OFCM, pp. 6-7, I)

O solar de D. Luís é "majestoso e severo" como seu dono e o narrador o descreve com sobriedade; tal não acontece com o dos primos do Cruzeiro, tão sujo quanto eles, e visto detalhadamente em seus pormenores de incúria e desmazelo, que o fazem semelhante a um "vasto corpo, que se decompunha" e onde "também se agitavam seres que viviam dos seus detritos":

"Era meio-dia, quando Maurício se apeou no espaçoso pátio da casa, onde reinava o silêncio das ruínas. Apenas se ouvia o latir de uma matilha encerrada nas lojas e impaciente por ir bater as matas e bouças. O aspecto que feria a vista de quem entrava era de uma propriedade inteiramente abandonada; ali apodrecia um arado inútil; além oxidavam-se os metais de inativos instrumentos de lavoura; a água empoçada das últimas chuvas estancava, cobrindo-se de uma crusta esverdeada; as urtigas e parietárias vegetavam em plena liberdade nas juntas das lájeas e nos buracos das paredes. Nos telhados cresciam em verdadeiras florestas as ervas parasitas; fragmentos de louça, de garrafas, velhos arcos de pipa, farrapos, montões de calça pejavam, desde tempos imemoriais, a superfície do pátio. Manchas verdes de musgos e de líquenes, que a umidade desenvolvera, cobriam a fachada do edifício, por onde havia muitos anos não passara a brocha do caiador. Maurício subiu as escadas desta casa úmida e entrou nos corredores que estavam tão desertos como o pátio. Passeavam por eles imperturbadas as galinhas e as pombas como em terreno familiar, e ocasiões havia em que pela porta meia aberta dos aposentos se insinuava curiosa um cabeça suína. Só os criados não apareciam; a ociosidade dos amos era contagiosa. Conhecedor da topografia da casa, Maurício foi ter direito ao quarto dos primos que procurava."

(OFCM, pp. 154-155, XVI)

A descrição das casas faz-se em função dos que nelas habitam e que despertam juízos diferentes por parte do narrador. Observa Stern que este não tece comentários sobre o aspecto do solar de Bacelos, embora desabitado há muitos anos (85), fato que, em nossa opinião, não é casual: não combinaria com o temperamento moderno e dinâmico da baronesinha uma

mansão em ruínas. Em consequência, o quadro com que nos deparamos nada apresenta que sugira decrepitude ou sujeira; pelo contrário, é a infância de Gabriela que revive através das imagens delicadas que a evocam:

“O antigo solar da família da baronesa, chamado a Casa dos Bacelos, como que ao despertar de um sono de muitos anos, abriera à luz do dia as suas amplas janelas, reacendera o fogo nos lares apagados, e restaurara o movimento e a vida nos aposentos vazios.

Era a primeira vez, depois do seu casamento, que a baronesa voltava aos sítios onde lhe correra a infância, cujas suaves memórias ainda os povoavam. Ao ver de novo aquelas velhas paredes e aquelas árvores frondosas, ao seguir pelos extensos corredores, ao penetrar nas espaçosas salas e nos mais retirados gabinetes da casa, Gabriela, ainda que pouco propensa a melancolias, não pôde subtrair o espírito a uma impressão de saudade.

Vestígios mal apagados daquele tempo longínquo a cada passo lho lembravam; ali fora o teatro dos seus brinquedos e jogos, além estava um objeto ao qual se prendia a reminiscência de uma provação infantil, aquele era o lugar favorito de seu pai, acolá desenhava-lhe vagamente a sua recordação a imagem da mãe, que perdera em criança, e dominada por esta influência, Gabriela suspirava e conhecia que ainda não morrera de todo em si o coração provinciano.”

(OFCM, pp. 195-196, XIX)

Tal como o solar de D. Luís, a Herdade reflete o temperamento e o modo de vida do seu dono, porém ela não é propriamente descrita; salienta-se apenas a vida e o trabalho que a caracterizam e tanto contrastam com o aspecto decadente da Casa Mourisca. Surge-nos ela justamente através da comparação mental que Jorge estabelece entre ambas e faz com que se preocupe com seu futuro:

“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 atualidade, de vida, de trabalho, da indústria que tudo aproveita, que não dorme, que não descansa; a economia, a previdência, o futuro; do outro, o passado, a tradição estéril, o silêncio, a incúria, o desperdício, a ruína; a cada pedra que o tempo derrubava do palácio, correspondia uma que se assentava na Herdade para ali-cerces de novas construções; aqui desmoronava-se um pavilhão, ali levantava-se um celeiro, uma azenha, um lagar; aos velhos carvalhos, às heras vigorosas, aos aveludados musgos, aos líquenes multicores, severas galas, com que se adornava a casa nobre, opunha a Herdade os pomares produtivos, as ondulantes searas, os prados

verdes, as vinhas férteis, e, próximo de casa, os canteiros de rosas e balsaminas, onde volteavam incessantes as abelhas das colméias vizinhas.”

(OFCM, pp. 16-17, 1)

Como se vê, é freqüente em Dinis a apresentação das casas a partir do ângulo de um personagem, não acarretando, assim, uma pausa na ação. E o mesmo se pode dizer da maioria das paisagens que aparecem nas obras, quer se localizem na cidade, quer no campo.

O passeio de Manuel Quintino pelo Porto vai nos revelando os “seus pontos principais” e “marcos históricos, datando das guerras civis” (86); permanecem os mesmos dentro do tempo diegético porque apresentados geralmente através do olhar e da reflexão do guarda-livros. Tudo o que é descrito passa logo dos olhos ao cérebro do pobre homem; as cenas mais variadas da paisagem natural e humana só fazem com que torne sempre à sua idéia fixa — a doença da filha (UFI, pp. 205-208, XX).

Na visão do campo também se faz bem íntima a ligação entre o ambiente e o homem, parecendo o Autor destacar não tanto os aspectos propriamente paisagísticos, mas, sobretudo, as condições atmosféricas da natureza e sua influência no ânimo dos personagens, vendo Stern nisso “uma atitude romântica ou até ultra-romântica” (87). Um tempo chuvoso e frio, uma manhã ensolarada, um entardecer, uma noite de luar, a ameaça ou eclosão de uma tempestade atuam sobre homens e mulheres, velhos e moços, em função dos quais aparecem.

Carlos descobre a parte campestre da sua cidade quando a atração que lhe despertou Cecília faz com que abandone seus hábitos de vida noturna e procure o isolamento na mãe-natureza:

“Saiu enfim, sem saber para quê, nem para onde; em vez de procurar os centros de reunião mais concorridos, e onde, de ordinário, se fazia ver e ouvir, mudou de rumo, deixou-se ir ao acaso e, passado tempo, caminhava por entre os pinhais, que orlam a parte ainda não edificada da rua da Boavista.

Nos seus hábitos de vida, essencialmente urbana, eram tão raras as ocasiões de se ver assim entre árvores e fora do povoado, principalmente àquelas horas do dia, que o fato estava-lhe causando uma impressão singular.

Parecia-lhe um mundo novo; e ali, a dois passos de casa!

Internou-se por pinhais e campos, até perder de vista a estrada. Parou enfim. Num estado moral, como o de Carlos naquela manhã, não são necessários os grandes espetáculos da natureza para incitarem o pensamento a umas dessas divagações, a que anda tão sujeito o dos poetas.

.....  
Era pelas três horas da tarde de um dos mais formosos dias, que nos pode conceder Fevereiro. Havia no campo aquela frescura, aquele renascer de vida que, após longos dias de chuva, traz um dia de sol claro. O céu não tinha uma nuvem, nem lhe empanava o azul o véu transparente das nebrinas. Os pinhais estavam silenciosos, como se, julgando-se já na Primavera, se tivessem calado para escutar as folhas movediças das árvores que o Inverno respeita. Era tal a serenidade da tarde,

que o fumo das casas rústicas subia ao ar lentamente, em colunas direitas, sem que uma viração as quebrasse, e só muito alto se dissipava na atmosfera.

Do lugar onde parara, Carlos ouvia distintamente a voz das raparigas do campo, chamando o gado, rindo ou cantando.

Era de longe que partiam aquelas vozes, mas a amenidade da hora e o silêncio deixavam-nas chegar até ali sonoras e perceptíveis.

Carlos sentiu-se enlevado por tudo aquilo.”

(UFI, pp. 139-140, XIV)

As estradas tortuosas e ilógicas do interior português exasperam o pobre Henrique, que, molhado até os ossos e desesperando da chegada à meta, só pode vê-las “dantescamente”:

“Havia mais de uma hora que estava lutando com as dificuldades da ascensão do íngreme e escabroso caminho, que torneava o monte, como as voltas de uma hélice.

Era este monte uma como irregular pirâmide, levantada no meio da amplíssima bacia onde tinha assento a aldeia que Henrique demandava; por isso o estafado rapaz não podia atinar a razão de conveniência pela qual, tendo de procurar o vale, assim porfiavam em descrever as fastidiosas curvas da quase interminável espiral, que os aproximava do vértice.

.....  
Os olhos procuravam, em ansiosa interrogação, o mais alto da flexuosa ladeira que subia, no sítio em que ela, formando um cotovelo, furtava à vista o seguimento ulterior.

.....  
(...) ao chegar à almejada inflexão e quando esperava principiar enfim a descer para o vale e a aproximar-se da aldeia, viu que o macho, prático no caminho, e à disposição de cujo instinto ele colocara a razão, dobrava ainda para a direita e continuava a contornear e a subir o monte. A espiral não terminara ainda. Henrique olhou em torno de si, profundou a vista nas sombras do vale, nada pôde descobrir que lhe promettesse a aldeia procurada. Muita árvore, povoação nenhuma!

Teve um paroxismo de impaciência!

—Isto não é estrada! — exclamou ele exasperado. — São os nove círculos do inferno de Dante virados para fora.

(AMC, pp. 11-13, I)

A paisagem matinal ensolarada, após a tenebrosa chuva da véspera, convida o lisboeta a começar, com alegria, a sua vida aldeã (AMC, pp. 39-41, III).

O entardecer no campo lembra a D. Luís o fim da sua vida e dos poucos bens que lhe restam: a velha Casa Mourisca, alimento de suas recordações. Por duas vezes o narrador se detém a contemplá-lo: quando o velho fidalgo se aproxima da Herdade para entregar as chaves de

sua casa a Tomé e quando retorna às ocultas ao velho e querido solar. No primeiro caso, através de movimentos e sons suaves, a paisagem surge da narração; no segundo, já é a descrição que se impõe:

“Tinham descido a encosta, a meio da qual se erguia a Casa Mourisca. Aproximavam-se da ponte que atravessava o vale. A tarde ia no fim. Era já a claridade do crepúsculo que iluminava a paisagem. A azáfama do trabalho acalmara. Nos marcos dos campos, à soleira das portas e nos parapeitos das pontes repousavam finalmente os lavradores das fadigas do dia. O gado caminhava para as presas, conduzido por crianças de seis e sete anos. Nos arvoredos ouvia-se um cantar de aves, tímido como ele é, ao aproximar do outono e ao aproximar da noite. Era tal a serenidade da tarde, que se percebia o sino de uma freguesia distante, dobrando a finados.

A suave melancolia daquela hora influiu no ânimo de D. Luís... Que densidade de tristeza a que pousou naquele coração! Saudades, mas saudades escuras de velhice, saudades de quem não tem futuro, era o que havia naquela alma.”

(OFCM, pp. 189-190, XVIII)

“Dali avistavam-se as árvores, os telhados, as torres, e as mais elevadas janelas da Casa Mourisca.

D. Luís fez parar o cavalo e fixou melancolicamente os olhos no velho solar onde nascera e onde apreendia não poder morrer, como haviam morrido os seus avós.

la adiantada a tarde, e à luz desmaiada do sol, que declinava, crescia a tristeza do velho. Os olhos tinham um fulgor que denunciava lágrimas.

Era solenemente triste aquele quadro. A nobre figura do ancião, assim imóvel, extático, no ermo alpestre de um pinhal, a que os ventos da tarde arrancavam um gemer monótono e triste, com os olhos fitos nas ameias do seu palácio acastelado, donde as paixões o expulsaram, com o rosto iluminado pelos trêmulos raios do sol, que desenhava distintamente o rendilhado da rama dos carvalhos longínquos, atrás dos quais se escondia, era uma personificação vigorosa do desalento e da saudade sob o colorido de desesperança que a velhice lhe dava.”

(OFCM, p. 238, XXIII)

Um céu de fim de tarde que anuncia tempestade próxima é descrito com precisão, a partir do olhar de Berta, e faz com que adie a visita almejada:

“Em pouco tempo chegou à ponte que reunia as duas margens do ribeiro do vale. Ao transpô-la, porém, reteve-a um vago rumor que soava nos ares. Eram as surdas detonações de uma trovoada longínqua.

Berta olhou em roda um tanto inquieta.

O colorido do céu e o dos campos era belo, mas pouco tranqüilizador.

O firmamento estava esplendidamente pintado, não com o azul uniforme dos dias serenos, mas com as variadas tintas que recebia da influência elétrica de uma tempestade iminente. Grandes nuvens isoladas iluminavam-se, ao sol poente, de reflexos doirados. O campo, em que elas se desenhavam, ostentava todas as graduações do azul, desde o anil carregado até um quase verde esvaecido que interrompiam leves e longos estratos tingidos de roxo e violeta. Ao nascente, no seio de um denso cúmulo de vapores amarelados, desenhava-se vagamente o majestoso iris. O verde das árvores e dos prados recebia desta luz uma cambiante mais viva. Principiava a soprar a viração quente e rasteira, que levantava em redemoinhos as folhas caídas no chão.

Tudo anunciava uma tempestade próxima.

Berta não ousou ir mais adiante.

A vizinhança da noite e da tempestade obrigou-a a retroceder.”

(OFCM, pp. 229-230, XXII)

E o luar? Graças a ele Cecília fica a divagar, altas horas da noite, junto à janela, Jorge surpreende o irmão sonhando acordado no bosque de sua propriedade, Clara sente-se muito atraída por Daniel durante a esfolhada(UFI, p. 277, XXVIII; OFCM, pp. 136-137, XIV; APSR, pp.172-173, XXIX).

Nem sempre a paisagem influencia os personagens; às vezes delicia apenas o seu olhar que, acostumado à vida agitada da alta sociedade citadina, detém-se a contemplar um quadro singelo, como o de uma igreja de aldeia; é o que acontece com Gabriela(OFCM, p. 262, XXV).

N’As Pupilas do Senhor Reitor são poucas as descrições propriamente ditas, como aquele pequenino quadro introduzido na narrativa, no momento em que Daniel e Pedro se dirigem à casa de Clara:

“Subiam eles a encosta de uma pequena colina, no alto da qual, sobre o fundo magnífico de céu ainda iluminado pelos últimos rubores do crepúsculo, se delineava o vulto negro de uma cruz de granito, quando lhes chegou aos ouvidos som de vozes longínquas, cantando concertadas; simultaneamente pararam a escutá-las.”

(APSR, p. 85, XV)

Daniel mostra-se sensível a belezas das quais a vida da cidade o desacostumara e o surpreendemos “saboreando o prazer” de observar uma habitação singela:

“Chegaram enfim à casa das duas irmãs.

Era uma pequena, modesta, mas graciosa habitação, um pouco fora já do centro principal do povoado.

A solidão em que ela ficava, própria a fomentar saudades, sem quebrantar os desalentos, agradaria aos menos poetas. Havia tanto sussurrar de folhagem, tanta pureza de ares, tanto desafogo de horizontes em volta dela, que uma íntima sere-

nidade se insinuava na alma do que parava ali. A tênue claridade daquela ameníssima noite de estio mais realçava ainda a poesia do lugar.

A casa era toda caiada de branco; abria para a rua duas largas janelas envidraçadas, que alguns pequenos vasos de flores adornavam. De um e de outro lado, prolongava-se um lanço de muro de sólida alvenaria, igualmente caiado, e que a folhagem do pomar interior sobrepujava, caindo para o caminho as balsaminas em festões verdes e floridos.

Foi à porta deste muro que Pedro bateu familiarmente, dizendo para Daniel, que estava saboreando o prazer daquela perspectiva:

— É aquí.

(APSR, pp. 86-87, XV)

Provocando uma pausa na narrativa surge a descrição do local da fonte, simples e rústica, onde Clara vai buscar água; pormenores apresentados, tais como a posição da escada e o tipo de vegetação existente, explicam a cena que ali irá ocorrer. Sem eles, não seria possível Daniel chegar até à jovem sem ser percebido nem o reitor surpreender a todos por sua presença inesperada (APSR, pp. 195-196, XXXII).

Segundo Egas Moniz, uma cena em movimento também pode ser considerada paisagem (88). Neste sentido, a história das pupilas apresenta singelas descrições de paisagens campestres, avistadas por algum personagem: moças a lavar roupas no rio com alegria, enquanto rapazes colhem milho (APSR, p. 37, VII), aldeãs que voltam a casa cantando hinos a Nossa Senhora (pp. 85-86, XV) e, sobretudo, o delicioso quadro dos amores infantis de Daniel e Guida, que tanto escandaliza o bom padre:

“Defronte do campo, donde, com as melhores intenções deste mundo, o reitor estava espionando, e separado apenas dele pela estreita e úmida rua, de que já falamos, estendia-se um trato de terreno inculto, muito coberto de tojo e de giestas e dessa espontânea vegetação alpestre, que, no nosso clima, inflora ainda os montes mais áridos e bravios.

Dispersas por toda a extensão deste pasto, erravam as ovelhas e cabras de um numeroso rebanho, de que eram únicos guardadores um enorme e respeitável cão de pastor e uma rapariguita de, quando muito, doze anos de idade.

Até aqui nada de notável para o reverendo pároco.

Mas o que o maravilhou foi o grupo que formavam, naquele momento, a pequena zagala, o cão e o nosso conhecido Daniel, por via de quem o bom do padre empreendera tão trabalhosa excursão.

A pequena, sentada junto de uma pedra informe e musgosa folheava com atenção um livro, dirigindo, de tempos a tempos, meios sorrisos para Daniel, que, deitado aos pés dela, de braços, com os cotovelos fincados no chão, o queixo apoiado nas mãos, parecia, ao contemplar embevecido os olhos de engraçada criança, estar divisando neles todos os dotes mencionados na canção da morena, que lhe ouvimos cantar.



Jaziam ao lado dos dois uma roca e os livros de Daniel.

Completava o grupo o cão, enroscado junto do pequeno estudante com de-sassombrada familiaridade e denunciando assim que o conhecimento entre eles, e por conseguinte de Daniel com a pastora, não era já de muito recente data.

Este grupo, apesar de toda a sua beleza artística, realçada pelas meias tintas do crepúsculo e por o fundo alaranjado do céu, sobre que se desenhavam os rendados das árvores ao longe, não agradou de maneira alguma ao reitor, que, com um franzir de sobrolho, mostrou claramente a contrariedade que ele lhe fazia experimentar.

Esteve para surgir de entre o centeio e mostrar-se, aos enlevados personagens deste idílio infantil, severo e terrível, como o vulto gigante de Adamastor, nas estâncias do grande épico.”

(APSR, pp. 17-18, IV)

Tais cenas em movimento podem ser importantes para a evolução dos acontecimentos da diegese: a descoberta do reitor faz com que mudem por completo os planos relativos ao futuro do menino e o afastem de Guida; o encontro de Pedro e Clara fará, indiretamente, com que volte a encontrá-la.

Na história dos fidalgos, o ruído e o movimento da Herdade, em tão grande contraste com o silêncio e a estagnação do solar, atraem a Jorge, que, antes de decidir-se a falar com Tomé, observa, de longe, esta pequena cena:

“Era a época de mais intensa vida nas granjas. Os cereais, cobrindo as eiras, lourejavam aos raios desanuviados do sol; carros, a vergarem sob o fardo das colheitas, transpunham lentos as portas patentes do quinteiro, chiando estridorosamente; apinhavam-se além em montes as canas e o folhelho de milho, restos de recentes descamisadas; longas séries de medas elevavam-se mais longe, à maneira de tendas em um arraial de campanha; juntas de bois, já livres do jugo, repousavam das fadigas daqueles dias de azáfama, ruminando em sossego; os moços da lavoura iam e vinham atarefados em diversos misteres; e de tudo isto erguia-se um clamor de trabalho, que o sossego dos campos e a serenidade do dia deixavam chegar distinto até o alto da colina.

O dono da Herdade, o antigo criado da Casa Mourisca, presidia àquelas tarefas, e em volta dele moviam-se, saltavam e riam duas ou três robustas crianças, com quem brincava um formidável rafeiro.

E era esta a cena que Jorge contemplava, e que em tão profundas meditações parecia absorvê-lo.”

(OFCM, p. 18, II)

Aproximando-se do local, o rapaz escuta o “fogo cerrado de ordens, de conselhos e de observações” que o fazendeiro dirige aos que rodeiam, expressando-se aí, com muita vivacidade, — através de verbos de movimento, gerúndios e orações curtas que se sucedem rapidamen-

te—, aquela mesma sensação de vida já transmitida pela cena anterior (OFCM, pp. 24-25, III).

A descrição transforma-se em narração, encaixa-se no tempo diegético e acarreta conseqüências decisivas. O que entra em Jorge pelos olhos e ouvidos incentiva-o a agir, modificando sua vida e a dos que o cercam: deixará de ser um fidalguinho ocioso para assumir a responsabilidade de salvar sua casa pelo trabalho honesto, e nessa luta encontrará o amor.

Algo semelhante ocorre na "descrição" da esfolhada, n'As Pupilas do Senhor Reitor, onde um costume rural nos é apresentado através da ação dos personagens e, em vez de detê-la, fá-la caminhar: as liberdades ali permitidas, aumentam, como já dissemos, a atração entre Daniel e a futura cunhada (APSR, pp. 172-183, XXIX). Um pouco como na cena da corrida (em Ana Karenina) comentada por Lukács, a descrição não constitui um quadro acessório, mas vê-se vivida como um drama psicológico (89). Daniel, completamente desabitado dos hábitos campestres e dotado de muita imaginação, não dá abraços com "a tranqüilidade de espírito e a frieza de ânimo com que os outros contavam, ao sair dali, dormir um sono sossegado e livre de pesadelos" (APSR, p. 179, XXIX). O constrangimento que sente em Clara, normalmente tão pouco tímida, faz com que aumente a sua emoção e audácia. A jovem não consegue repelir seus galanteios e apertos de mão e vai ficando triste. Finalmente reage, mas sua agitação é tamanha que o noivo a julga doente.

Afirma Antônio Álvaro Dória que Júlio Dinis "foi quem introduziu no romance romântico de costumes alguns aspectos das atividades rurais e agrícolas" (90). Pois bem, os dois exemplos acima (trabalho e diversão) mostram como a pintura campestre em nosso autor pode fundir-se com a ação, surgindo quando esta a justifica. Os trabalhos rurais de Pedro não apresentam importância para o desenvolvimento dos acontecimentos, daí não serem narrados.

Algumas vezes costumes da aldeia são mostrados sem que interfiram diretamente na sorte dos personagens; tal acontece na refeição de João Semana, n'As Pupilas, na celebração das consoadas, n'A Morgadinha dos Canaviais, ou na atividade de Ana do Vedor e suas auxiliares a fazerem pão, n'Os Fidalgos da Casa Mourisca (APSR, pp. 106-109, XVIII; AMC, pp. 222-223, 226-232, XIV; OFCM, pp. 112-113, XI); o muito amor do narrador ao que é tipicamente nacional o justifica e o fato de aparecerem sob forma narrativa faz com que não provoquem pausa na história.

Nem tudo no campo são paisagens singelas, trabalhos entusiasmados e festividades em família ou ao ar livre. Há também o lado sinistro e, n'A Morgadinha dos Canaviais, o narrador mostra com detalhes o ambiente de religiosidade doentia e terrorífica que impregna a igreja do missionário. Mal os personagens conseguem entrar, vem a seguinte "descrição":

"Tinha um aspecto melancólico o interior da igreja naquela ocasião. Pobre de si e pouco alumada, mais escura e lúgubre parecia com a extraordinária quantidade de gente que a enchia, na maior parte mulheres de roupas escuras e em que só alvejava o lenço branco que usavam à cabeça.

Apesar da quadra ir fria, como de Janeiro que era, respirava-se ali dentro uma atmosfera quente, abafada e pouco salutar.

Um surdo murmúrio formado por centenas de vozes rezando, a meio tom, orações e ladainhas, contrastava com as altas vozes de festa, que se escutavam lá

fora e requintava a triste impressão que se recebia ao entrar. Ali um grupo de mulheres, de joelhos, escutavam a leitura de piás orações, que uma fazia em tom lutuoso, e respondiam em coro com Padre-Nossos e Ave-Marias; além viam-se outras com as faces rojadas no chão, batendo no peito e desentranhando exclamações, para comoverem a divindade; outras em êxtase, como Santas Teresas, de braços abertos diante da imagem da Virgem; outras amortalhadas, em cumprimento de promessa feita a algum santo. Cavados na espessura das paredes havia uns pequenos cubículos, que serviam de confessionários.”

.....  
Às vezes despregava daquele crivo de pecados uma das confessadas; e exausta de forças, abatida de ânimo, descrendo da misericórdia divina, ia cair com desalento nos degraus do altar de Deus, que o fanatismo cego, senão hipócrita, lhe pintara inexorável verdugo.

.....  
De tudo isto vinha o aspecto sombrio e lúgubre à igreja, que nem as luzes dos altares, nem as sanefas e cortinas de damasco, que com tanta arte dispusera mestre Pertunhas, conseguiam dissipar.”

(AMC, pp. 315-316, XIX)

Há um retardamento da ação, mas não propriamente uma pausa descritiva, visto que o narrador em seguida indica que o fato acompanhava, mais uma vez, os olhos e o pensamento do lisboeta:

“Henrique estava sendo desagradavelmente impressionado por o que via.

Olhava com desgosto para aqueles sinais de um terror supersticioso, e sentia exacerbarem-se-lhe as prevenções que nutria contra o clero (...).”

(AMC, pp. 316-317, XIX)

E a cena descrita terá conseqüências imediatas para a evolução dos acontecimentos, funcionando como preparação dos mesmos: o desgosto que o rapaz sente causará sua atitude crítica e desafiadora, acarretando perigo de linchamento para si e suas acompanhantes (AMC, pp. 323-325, XIX).

Se na “cena” acima descrita, não ocorre, efetivamente, uma pausa na história, o mesmo não se pode dizer da conhecida descrição dos vários grupos humanos na Praça comercial do Porto. A história se interrompe no momento em que Carlos chega ao local e a mudança do tempo verbal empregado bem o atesta, vindo o presente do Indicativo substituir-se ao pretérito e fugir, com isso, à duração diegética:

“Havia grande atividade na larga rua, chamada dos Ingleses, à hora a que o filho de Mr. Richard Whitestone ali chegou.

A vida comercial estava então no seu auge; numerosos grupos ocupavam os passeios, o centro da rua e os portais das velhas casas, que de um e de outro lado

a limitam. Presta-se a curioso estudo o aspecto da Praça em ocasiões assim.

Nas posturas, no ademã e em várias outras exterioridades dos diferentes indivíduos, que compõem estes grupos, pode-se encontrar indícios da posição comercial, que eles ocupam.”

(UFI, p. 74, VIII)

Lentamente, várias cenas pequeninas vão traçando a “fisiologia da Praça” (UFI, p. 75, VIII). Quem as observa é o próprio narrador e não um personagem. Sente-se uma “parada” e bem longa — mais de três páginas correspondem a um segmento praticamente nulo da história. Embora, tal cena seja, realmente, como pensa Stern, um exemplo da técnica descritiva de Júlio Dinis, caracterizada por um “interesse impressionista no movimento” (91) e traduzida numa sequência de cenas muito breves, pensamos também que ela transmita um conteúdo diegético estático. Há uma hierarquização rígida das várias classes comerciais que se agrupam na Praça, o que contrastará muito com o gênio de Carlos que “não lhe consentia etiquetas” (UFI, p. 77, VIII) e que tornaremos a ver em ação somente após a detalhada descrição empreendida pelo narrador e concluída com as seguintes palavras:

“Acrescente-se agora (...) e ter-se-á imaginado o aspecto da Praça comercial do Porto, à hora, em que Carlos Whitestone a atravessou.”

(UFI, p. 77, VIII)

Após tal fecho, os verbos voltam ao pretérito. Ao estático segue-se o dinâmico, em contraste marcante, e toda aquela hierarquização apresentada cai por terra. Carlos não escuta respeitadamente os mais altos nem mantém um distanciamento dos humildes: “Enfiava o braço no dos mais sisudos comerciantes, a quem tratava pelo nome de batismo; de repente, deixava-o, para acender o charuto no cigarro de um segundo caixeiro de escritório (UFI, p. 77, VIII). Pelos gestos e atitudes dos outros se estabeleciam os limites entre as várias classes; através dos de Carlos, tais limites são rompidos. Há uma grande pausa descritiva, mas como ela se faz importante no contexto geral do romance... Desrespeitando tais limites, Carlos prepara-nos, de longe, para o seu casamento com Cecília...”

Observando os vários exemplos apresentados, parece-nos lícito concluir que as descrições, nos romances de Dinis, muitas vezes não acarretam pausa na história, visto que acompanham o olhar e a reflexão de personagens, permanecendo, assim, dentro do tempo diegético (até a primeira descrição da Casa Mourisca, anterior à apresentação dos personagens, é feita a partir de um hipotético viajante que a observasse). Há ocasiões, porém, em que ocorre, efetivamente, uma pausa; esta, entretanto, além de não ser normalmente longa (atinge umas duas páginas, no máximo), liga-se indissolúvelmente à história, ajudando a compreender atitudes e fatos que nela se farão presentes; basta lembrar o quarto de Jenny ou o dos primos do Cruzeiro, tão indicativo de seu comportamento, a descrição da Praça comercial, em contraste com o temperamento de Carlos, ou o ambiente tétrico da igreja, causador dos acontecimentos sucessivos.

Independentemente da pausa que acarretam ou não, as descrições dos ambientes se fazem presentes geralmente em função dos conflitos humanos que o narrador procura desen-

ver. O velho solar vê-se apresentado primeiramente a partir da preocupação de Jorge com a decadência familiar e, conseqüentemente, com o seu futuro; surge depois, mais detalhadamente, através da saudade do passado que desperta em Berta e D. Luís.

O exterior reflete ou influencia o psicológico: a "paisagem" existe na medida em que o personagem a percebe e/ou nela vive seu drama, e as casas "vestem" o homem e o revelam. Daí não concordarmos com a afirmação de Eça de Queirós sobre Júlio Dinis:

"Era sobretudo um paisagista. As suas figuras só servem para dar expressão e vida à paisagem. Os campos, as searas, os montes, as claras águas, os céus profundos, não são nos seus livros a decoração que cerca uma humanidade fortemente sentida: as suas camponesas romanescas, os seus galãs violentos e ternos, as meigas figuras de velhos, até as suas caricaturas — é que foram por ele colocadas assim para poder, em torno delas, erguer com cuidado árvore por árvore e casal por casal, as aldeias que tanto amava. Há nos seus romances tal descampado, tal eira branca batida do sol, tal parreira onde os gatos se espreguiçam, que têm mais idéia, mais ação, mais vida, que as figuras vivas que em torno se movem." (92)

O fundamental no Autor é o drama humano e, quer ele transcorra na cidade do Porto ou numa aldeia, interessa sobretudo a caminhada rumo ao amor, que encontra em todo lugar os mesmos perigos: a leviandade de alguns e a bisbilhotice de outros.

Como Genette bem o mostra, não apenas algumas descrições, mas também reflexões ou digressões do narrador podem provocar uma pausa na história narrada. Ora, nos romances de Júlio Dinis, são estas últimas bastante freqüentes. Por vezes o narrador, expressando-se impessoalmente ou na primeira pessoa, generaliza os fatos que está apresentando, para mostrar como a atitude de um determinado personagem, por exemplo, seria a de qualquer um de nós, em circunstâncias semelhantes. Outras vezes, emite um elogio ou crítica a determinada atitude individual ou geral.

Desenvolveremos este assunto, porém, quando estudarmos a voz; por ora, nos limitaremos apenas a afirmar que nos romances dinisianos há muitas pausas produzidas por reflexões do narrador; entretanto, relativamente poucas entre elas correspondem a uma "parada" longa dentro da história narrada. Se assim considerarmos aquelas que ocupam pelo menos meia página, poderemos talvez afirmar, após um levantamento aproximativo, que elas aparecem mais n'Uma Família Inglesa e n'A Morgadinha dos Canaviais, revelam uma presença bastante acentuada n'As Pupilas do Senhor Reitor (sobretudo levando em conta a pequena extensão deste romance) e fazem-se muito discretas n'Os Fidalgos da Casa Mourisca. (93)

Além disso, tal como ocorre com algumas descrições de Dinis (como aquela do ambiente na igreja), a "parada" pode aparecer "disfarçada", como se a reflexão feita pelo narrador também estivesse na cabeça do personagem. N'A Morgadinha dos Canaviais, após comentar o destaque com que são vividos na aldeia os dias santos, assim conclui o narrador:

"Este particular aspecto do domingo estava-o logo pela manhã sentindo Henrique de Souzaelas, encostado à varanda do quarto em que pernoitara, e enquanto

esperava que o chamassem para o almoço.”

(AMC, p. 268, XVII)

Por tudo o que foi apontado, parece-nos válido poder chegar a algumas conclusões. De um modo geral, os quatro romances de Júlio Dinis desenvolvem longamente dramas humanos que ocorrem em um tempo cronológico bastante curto. Narram-se em aproximadamente quarenta capítulos acontecimentos transcorridos em alguns meses, dentro dos quais merecem um grande espaço narrativo (de um a vários capítulos) aqueles poucos dias em que, normalmente, fatos significativos provocam uma mudança na situação (geralmente psicológica) vigente, coincidindo os mesmos, várias vezes, com a chegada de algum personagem.

Já Antônio José Saraiva se referia à presença, no Autor, de um “tempo-atmosfera, ao longo do qual amadurecem os acontecimentos e os sentimentos (sentido que falta em todos os romancistas portugueses anteriores, incluindo Camilo)”(94). Embora, como o percebe o ilustre crítico, tal característica marque em especial Uma Família Inglesa, pensamos estar ela bem presente nas demais obras. O amor de Guida por Daniel veio-se formando, em segredo, ao longo dos anos e das recordações, e a atração leviana entre Clara e o futuro cunhado prepara-se pouco a pouco, através de pequenos encontros e conversas. Os conflitos pessoais e sociais em que se envolvem Henrique e a morgadinha crescem surdamente desde os primeiros capítulos do romance, bem como o drama amoroso de Jorge e Berta, tanto mais intenso quanto mais oculto no coração dos seus protagonistas.

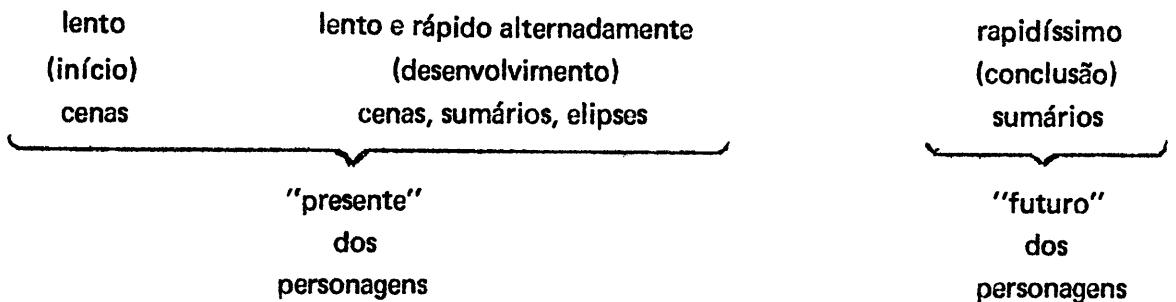
Na convivência diária e livre de peripécias, o amor vai pouco a pouco se infiltrando, sem que se façam necessárias palavras pomposas como as dos heróis e heroínas dos romances ultra-românticos. Conversas banais sobre um tipo de bordado valem muito para Cecília e Carlos; Jorge não sabe que Berta o observa amorosamente enquanto ele trata de assuntos agrícolas com Tomé. O sofrimento penetra de mansinho e sem alarde: Margarida remói em segredo a dor pelas levandades de Daniel, Cristina padece pela timidez que a afasta de Henrique, o filho mais velho de D. Luís sente um ciúme que o consome. A inveja e o ódio também trabalham sutilmente: como quem não quer nada, o brasileiro Seabra vai pouco a pouco insuflando os ânimos contra o conselheiro e chega a fazer irromper uma espécie de levante popular; as faladeiras podem destruir por completo a honra e a felicidade dos seres humanos que caem sob suas garras, tanto em uma cidade grande, como o Porto, quanto em uma pequena aldeia. Sem ruído, como uma música tocada em surdina, os problemas vão acontecendo. Adonias Filho bem o percebeu ao afirmar que Júlio Dinis, nos três romances rurais, retrata “o pequeno burgo, as horas lentas da aparente paz” (o grifo é nosso) (95).

É o drama interno, comum e geralmente amoroso, que interessa ao narrador e, para desenvolvê-lo, dispensa a pressa. Detém-se longamente nos diálogos e reflexões dos personagens, que correspondem a uma pequena fração de tempo cronológico e passa rapidamente por semanas e meses de atividade externa: a apreensão de Jorge quanto ao futuro, sua decisão de agir, seu receio de enfrentar o pai e as palavras que lhe dirige, sua transformação de criança em homem responsável, em suma, ocupa vários capítulos, enquanto as atividades agrícolas concretas preenchem apenas parágrafos.

“Submergindo” no íntimo dos personagens, tão semelhante ao nosso — como as

reflexões atemporais procuram demonstrar --, o narrador faz com que nos interessemos efetivamente pelos acontecimentos que os mesmos vivem e, com isso, embora a narrativa dinisiana seja lenta, não transmite, geralmente, uma sensação de demora. Esta seria uma característica geral dos quatro romances; vejamos agora, porém, as diferenças de ritmo, aparentes ou reais, existentes entre os mesmos.

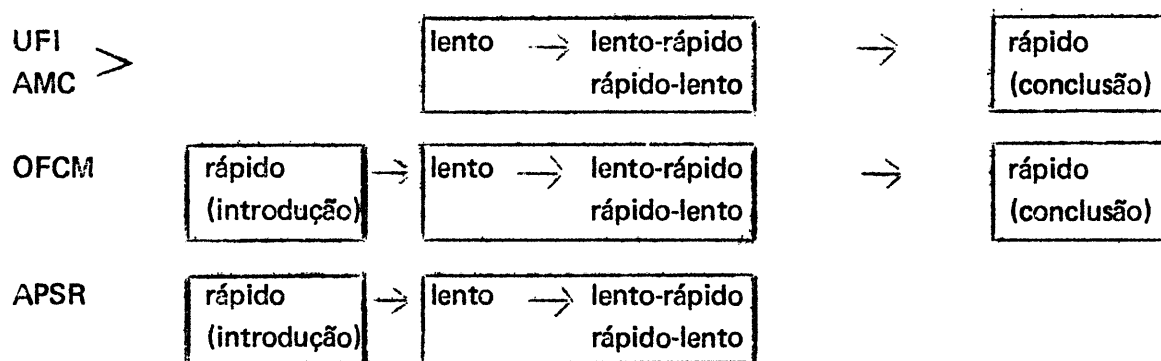
Em primeiro lugar, retomemos um fato que parece distinguir As Pupilas do Senhor Reitor dos demais romances. Todos esses apresentam um início do "presente" da história bastante lento, poucos dias ocupam muitos capítulos e o tempo da narrativa (extensão) faz-se bem maior que o transcorrido na história. Segue-se um movimento bem constante, em que se alternam a lentidão das cenas (dialogadas) e a rapidez dos sumários e elipses, distinguindo-se os vários romances pelo tempo diegético transcorrido nesses intervalos das cenas: poucos dias, n'A Morgadinha dos Canaviais, dias e também, aproximadamente, um mês, n'Uma Família Inglesa — frações de tempo bastante fáceis de identificar, em ambos os casos; semanas e meses, difíceis de precisar, n'Os Fidalgos — a indeterminação neste último romance é tão grande que só percebemos o longo tempo a que equivalem os sumários e as elipses quando atentamos para a referência de Berta à primavera. Após esse movimento constante, como já vimos, há uma aceleração e, através de uma conclusão em forma de sumário, o narrador nos informa sobre os fatos posteriores ao desenlace da intriga (o "futuro" da história). O mais importante — a solução do conflito amoroso e a apresentação simultânea de problemas sociais — já aconteceu; o que se segue, decorrência lógica dos fatos anteriores, permite ao leitor permanecer ainda algum tempo na companhia dos seus personagens e ao narrador a exposição do seu próprio pensamento, através do comentário sobre o que foi narrado (revelando o seu interesse pelas histórias que terminam bem, criticando os políticos, apontando um caminho para o desenvolvimento econômico de Portugal). Abstraindo o "passado" dos personagens, que pode ser introduzido antes do início da narrativa primeira (OFCM) ou já dentro dela (UFI e AMC), poder-se-ia talvez dizer que, nos três romances em questão, haveria o seguinte tempo:



Já n'As Pupilas do Senhor Reitor, o movimento parece inverso. Há um início bastante rápido, através de cenas e sumários, e nenhuma conclusão. Em vez do narrador apresentar rapidamente os fatos que se seguem aos acontecimentos fundamentais, ele acelera naqueles que os antecedem, e que constituem uma espécie de "introdução" viva, expressa sobretudo por cenas significativas. Irwin Stern sentiu os capítulos iniciais da obra como uma "retrospectiva" da vida dos personagens e João Gaspar Simões chega a considerá-los uma espécie de "prólogo" (96).

Se observarmos mais detidamente a obra, perceberemos, porém, que não há uma diferença tão gritante, visto que a rapidez inicial é devida sobretudo à quantidade de tempo diegético elidido (anos) e não tanto à narrativa, que se faz mais através de cenas do que de sumários. Além disso, após esse "prólogo", segue-se um novo início (o do conflito básico da história), desta vez bem lento: o dia da chegada de Daniel adulto, além de já preparado pela reação de Margarida à notícia do noivado da irmã (capítulo X), ocupará os seis capítulos seguintes (sendo que o personagem só aparecerá no XIV) e o dia imediato se estenderá por mais cinco... E não apenas aqui, como no movimento que se segue, As Pupilas se assemelharão aos demais romances: veremos a mesma seqüência constante de cenas importantes, ocorridas em um ou dois dias (geralmente consecutivos), e sumários rápidos, ou elipses, equivalendo a dias, semanas ou meses. A diferença real consistirá no fato de a história acabar no momento culminante, nos dois dias finais, de acontecimentos importantíssimos e sucessivos, que a narrativa desenvolve com vagar, eliminando-se a rapidez temporal da conclusão.

Esquematisando o tempo diegético das obras, e levando agora em consideração o "passado" a que já nos referimos, poderíamos formar o seguinte quadro:



Em três romances, o tempo diegético transcorrido nos primeiros capítulos é pequeno: n' Uma Família Inglesa, o segundo dia da história termina no capítulo XIII; n' A Morgadinha dos Canaviais, o mesmo dia chega até o VIII; n' Os Fidalgos da Casa Mourisca (excluindo o "prólogo"), o primeiro dia se prolonga do II ao VII. N' As Pupilas do Senhor Reitor, porém, vê-se o capítulo VII atingir o décimo primeiro ano da história... Tal diferença, porém, já não será tão sensível no tempo da narrativa, visto que, embora o espaço ocupado seja pequeno em relação à história (poucos capítulos para onze anos), uma certa lentidão advém do predomínio não dos sumários, mas das cenas (em 36 páginas, a apresentação dos personagens masculinos ocupa 2, as reflexões do narrador, 3, os sumários, apenas 2, e as cenas, 29). O que variou efetivamente foi o tempo diegético transcorrido entre as mesmas: se, entre o encontro no baile e o relato do mesmo por Carlos, bem como entre a conversa de Jorge com Tomé e a que sustenta com D. Luís, decorrem horas, entre a cena do "namoro" de Daniel e Guida e aquela que protagonizam Pedro e Clara muitos anos se passaram... Conclui-se, assim, que a rapidez ocorre mais no tempo da história do que no da narrativa, mantendo-se o ritmo desta geralmente lento.

A não distinção entre os dois tempos parece-nos um dos motivos que levaram João Gaspar Simões às afirmações que se seguem:



"Mais singular ainda é a circunstância de Júlio Dinis, ao pegar na história das duas pupilas do reitor, ter enveredado por um gênero de técnica em perfeita contradição com a desenvolvida na sua Família de Ingleses. Enquanto aqui a descrição dos caracteres é minuciosa, premeditada, antecipada e extraordinariamente morosa, ali, nas Pupilas, tudo se passava rapidamente e em função de intriga. Pode dizer-se que este romance tem mais de esquema teatral do que de esquema de ficção."

E o crítico desenvolve seu pensamento, afirmando que, após o prólogo relativo à vida do herói antes da partida para o Porto, "o resto cifra-se, pode dizer-se, em dois, três ou quatro atos cuja ação mantém a unidade de espaço e de tempo" pois se vê "concentrada no regresso de Daniel à aldeia (...) e nas malaventuras do seu gênio dom-juanesco (...) com o conseqüente desfecho nos braços de Guida(...)". Explicar-se-ia, assim, o êxito da adaptação teatral realizada por Ernesto Biester que — conclui o crítico — "pouco trabalho teve para conseguir o que por natureza já era teatro". (97)

Antes de explicar nossa discordância do eminente crítico, queremos aqui citar a opinião bastante diferente que o nosso Machado de Assis apresentou por ocasião da encenação da referida peça no Rio de Janeiro. Após elogiar o "magnífico livro" em que "o autor soube intercalar com arte tantos quadros de costumes, tantos e tão acabados desenhos de caracteres, páginas de sentimento e de descrição", continua ele:

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

Elogia então o adaptador, por haver conseguido sair-se muito bem da empresa, condensando "habilmente" a ação "em sete quadros, sem exclusão das cenas de costumes, nem de um só dos caracteres (...)", e realizando uma transplantação que "é completa, mas não servil, porque, onde o romance se opunha ao efeito dramático, supriu o Sr. Biester com a sua reconhecida competência." Salientando o talento da atriz principal, diz ainda que, "para apreciá-la bem, é mister acompanhá-la em todo o desenho do papel, ver-lhe as minúcias artísticas, ouvir-lhe as palavras suspiradas e até os silêncios." (98)

Concordando com Machado e não com Simões, pensamos que As Pupilas não são teatro, ou melhor, possuem as qualidades teatrais presentes também nas demais obras do Autor, tais como os diálogos vivos e emocionantes e os monólogos interiores facilmente pronúciáveis, por seu rigoroso encadeamento lógico. No mais, constituem, segundo pensamos, um autêntico romance, onde a técnica empregada, apesar das aparências — e guardadas as devidas proporções, pois se trata de obra bem menos extensa — não contradiz a d'Uma Família Inglesa, à qual parece assemelhar-se mais, em certos aspectos, do que à d'Os Fidalgos da Casa Mourisca. Expliquemo-nos.

As Pupilas do Senhor Reitor parecem apresentar, a rigor, dois incícios, sendo o primeiro um prenúncio infantil do segundo, mais importante. Pois bem, esse novo incício mostra-se muito marcado pela preocupação em caracterizar personagens e ambientes. Se o narrador desen-

volve detidamente cenas que servem apenas para revelar o caráter dos vários membros da família Whitestone e o meio comercial portuense, três capítulos antecedem a entrada em cena de Daniel adulto, no dia do seu retorno à aldeia, servindo apenas para caracterizar personagens secundários como João da Esquina, José das Dornas e o reitor (XI, XII, XIII) e, após um pequeno avanço da história nos capítulos XV e XVI, deparamo-nos com dois que mostram tão somente João Semana em ação (que já fora anunciada no XIV) e a comida tipicamente portuguesa que ele aprecia e merece o aplauso do narrador... Além disso, reflexões bastante longas provocam pausas na obra (ao contrário do que ocorre n'Os Fidalgos), tais como aquela sobre a saudade dos que ficam e o sofrimento verdadeiro que não se auto-analisa, ocupando quase todo o capítulo VI...

A atividade do velho cirurgião João Semana junto aos seus doentes funciona em relação à intriga tanto quanto a de Jenny junto aos seus criados (UFI, IV) e a do reitor, ajudando seus paroquianos, prepara sua intervenção atenta para a felicidade geral, tal como a da irmã de Carlos nos conflitos domésticos antecipa seu papel de anjo tutelar no caso amoroso — relação sutil, não imediata como aquela existente entre os diálogos de Jorge com Tomé e D. Luís (OFCM, III e VI) e a conseqüente evolução dos acontecimentos. E que importância apresenta para a intriga o tédio, tão longamente pintado, do jovem médico na aldeia? Preenche o mesmo o tempo que o reitor leva para chegar até o quarto do herói, a fim de admoestá-lo — poder-se-á replicar. Mas que caminhada longa... Estende-se por mais de um capítulo, dez páginas (deliciosas, por sinal), que interrompem por completo a evolução dos acontecimentos. Ora, nada há de semelhante n'Os Fidalgos, enquanto que n'Uma Família Inglesa vemos Carlos entediado por onze páginas (pp. 30-40, III) no jantar de Carnaval.

Também existem, pois, no romance das pupilas, cenas que contribuem mais para a caracterização de personagens e ambientes do que para o avanço da história propriamente dita. Assim como não manifesta pressa para contar como se iniciam as transformações em Carlos e Cecília após o seu encontro, o narrador tarda a colocar Daniel em ação em um ambiente com o qual entrará em choque, funcionando como elemento perturbador. Acontece, porém, que tal demora ocorre depois que algo já sucedeu e interessou ao leitor — o idílio infantil interrompido, o amor secreto da heroína e o idílio adulto começado —, enquanto que, na história da família inglesa, a maioria das cenas apenas caracterizadoras ocorre antes que o problema amoroso comece a interessar de veras o leitor. Houve, pois, de um romance para o outro, não tanto uma mudança dos recursos técnicos utilizados, mas sim um deslocamento, uma alteração na ordem em que aparecem no texto; n'A Morgadinha e n'Os Fidalgos veremos algo semelhante: a cena das "consoadas" e a do teatro de aldeia, que se fazem acompanhar por descrições, como a do presépio e a da "filarmônica da terra", e também por longas reflexões do narrador, situam-se em plena evolução do conflito amoroso e político (AMC, capítulos XIV e XVIII); a pormenorizada "descrição impressionista" de uma "padaria" tipicamente nacional e aldeã ocorre quando a atividade administrativa de Jorge e o seu amor secreto desde muito começaram (OFCM, pp. 112-113, XI). A quantidade de tal tipo de cenas, porém, varia, mostrando-se bem maior nos três primeiros romances do que no último.

João Gaspar Simões opõe As Pupilas a Uma Família Inglesa, entre outras coisas, pelo fato de nelas não haver uma apresentação detalhada e prévia dos caracteres, entretanto, ele mesmo nos fornece um argumento em contrário. Considerando — como faz — toda a parte inicial da história como "uma espécie de prólogo" da ação principal, torna-se difícil afirmar que não co-

nheçamos suficientemente os personagens antes que se inicie o mais importante: o conflito amoroso triangular. O idílio infantil e os anos que precedem o retorno do herói à aldeia põem-nos em contacto íntimo com os personagens, através de suas ações, e nos preparam para o que irá ocorrer, sua conseqüência lógica: bondosa, mas cabeça oca, Clara tende a meter-se em complicações; acostumada desde menina a sofrer em silêncio, Margarida só pode continuar a agir assim; interessado desde a infância pelo sexo oposto e "contaminado pelo espírito cidadão", Daniel custa a assentar a cabeça...

Pode-se afirmar que o narrador, neste romance, coloca os personagens femininos diante do leitor diretamente (APSR, p. 18, IV e p. 37, VII), sem mencionar seus nomes em nenhuma ocasião anterior, ao contrário do que ocorre nas demais obras; não nos parece correto, porém, pelo motivo já indicado, dizer que os protagonistas chegam à ação principal sem que o leitor já os conheça muito bem e seja capaz de perceber a evolução lógica dos acontecimentos.

Não nos parece lícito, igualmente, exigir de uma obra fatos que com ela não se coadunem. N' Uma Família Inglesa a ação ocorre quase toda dentro de quatro paredes; torna-se bastante natural, então, o narrador salientar a ligação íntima que existe entre o ambiente físico e o temperamento humano daquele que o escolheu: o quarto de Jenny e de Carlos são como que um "cartão de visitas" dos mesmos. N' A Morgadinha repetir-se-á o processo na caracterização de personagens secundários, como às moradoras de Alvapenha, o brasileiro Seabra e o morgado das Perdizes. N' Os Fidalgos, como já vimos, os primos do Cruzeiro se revelarão, entre outros fatos, por seu quarto e D. Luís mostra-se tão apegado ao seu velho solar que lhe é quase impossível viver longe dele. Homem e casa (ou quarto) formam aqui uma unidade. Ora, o mesmo não ocorre n' As Pupilas do Senhor Reitor. Como poderia o quarto de Margarida espelhá-la, se a jovem se considerava uma intrusa em sua própria casa (a madrasta lhe incutira tal idéia desde a meninice) e se caracterizava sobretudo pelo grau de instrução e cultura que a diferenciava das demais moças da aldeia (o como e o quando conseguira isso merecem duas páginas de narrativa, no capítulo IX — o mesmo espaço que ocupam as descrições do quarto dos dois filhos de Mr. Richard). O mesmo vale para Daniel, completamente desambientado na aldeia, da qual vivera afastado por dez longos anos... Clara, então, é toda voltada para fora, ser que se revela pelo canto alegre sob o sol da manhã ou à luz do luar — este é o seu habitat.

E se os personagens principais nos parecem suficientemente delineados, o mesmo pensamos das figuras laterais: nada faltou na pintura do interesseiro casal Esquina, na vivência evangélica do padre e do médico anti-clerical, no espírito falso e maledicente da beata e no ânimo bonacheirão e alegre do irmão e do pai do herói, merecendo até esse último um pitoresco monólogo interior (APSR, fim do capítulo V). A atmosfera de aldeia, com seus costumes singelos, mas também seus mexericos maldosos nas "horas lentas de aparente paz", passa a viver ante os nossos olhos.

Dissemos anteriormente que a narrativa dinisiana, embora geralmente lenta, nem sempre transmitia uma sensação de demora; vejamos agora o porquê, salientando a diferença existente entre Uma Família Inglesa e os demais romances, através da análise dos capítulos iniciais de cada um.

Examinemos primeiramente o "prólogo", que só não aparece n' A Morgadinha dos

Canaviais e serve, nas outras três obras, para apresentar um pai e seus dois filhos. Já aqui, apesar das semelhanças, se farão sentir diferenças na "duração" (extensão de texto), motivadas por enfoques diversos. N'Uma Família Inglesa e n'As Pupilas do Senhor Reitor, o narrador descreve as características físicas e morais do genitor e de um dos filhos, apontando somente uma destas no outro (de Carlos ficamos sabendo apenas o temperamento; de Daniel, apenas o físico); em ambos os casos sente-se realmente uma apresentação, expressa através de verbos no pretérito Imperfeito do Indicativo; no primeiro, porém, o texto se prolonga por dois capítulos (dezesseis páginas), que nos revelam até a vestimenta e o modo de falar do chefe da família e contêm amplas reflexões sobre o modo de ser dos ingleses e a beleza angelical das inglesinhas; já no segundo, brevíssimos traços são apontados, através de apenas duas páginas, introduzindo-nos o narrador, logo a seguir, na história, através da preocupação de José das Dornas com o futuro do filho mais moço, de saúde frágil — o pretérito Perfeito logo se faz presente, preparando-se assim as várias cenas de adolescência que constituirão o "grande prólogo", já pura ação. N'Os Fidalgos da Casa Mourisca, apresenta-se primeiro o velho solar; a seguir, dos personagens ficamos conhecendo quase que só as idades: "Os chamados Fidalgos da Casa Mourisca eram atualmente três. D. Luís, o pai, velho sexagenário, grave, severo e taciturno; Jorge e Maurício, os seus dois filhos, robustos e esbeltos rapazes: o mais velho dos quais, Jorge, ainda não completara vinte e três anos" (OFCM, p. 7, I). E logo o pretérito Mais-que-Perfeito e o Perfeito fazem com que o relato se substitua à apresentação (99); em sete páginas toda a história de uma família nos é contada; em vez da descrição de características marcantes, vemos ações, acontecimentos vividos pelos personagens e muitos anos voam através de uma narrativa que logo atinge o momento presente — através dos diferentes modos de agir e ser dos dois irmãos, chega-se à preocupação do mais velho com a ruína de sua casa e o seu futuro, introduzindo-nos o narrador, assim, na ação que, logo de imediato, começa a movimentar-se. Em virtude da importância cada vez maior assumida pelo relato e da extensão cada vez menor de intervenções diretas do narrador, explica-se a sensação de rapidez que as duas últimas obras já de início transmitem, ao contrário do que ocorre com a primeira.

Vejamos agora a comparação entre a narrativa — aparentemente muito semelhante — dos dois primeiros dias de três das histórias.

N'Uma Família Inglesa, a ação começa apenas no capítulo III, quando vemos Carlos em um jantar de Carnaval que revela o tipo de companhia que frequenta; as poucas horas de duração do mesmo na história nos são narradas tão demoradamente que parecem arrastar-se: vinte e uma páginas nos transmitem um longo diálogo (melhor diria, monólogo) tão dispersivo e enfadonho que o narrador, no final do capítulo, sente-se obrigado a desculpar-se:

"Pedindo vênias por tanto tempo o haver demorado, em diversão fora dos seus hábitos, provavelmente mais pacíficos, — o que fiz só por a necessidade que tinha de mostrar em ação o caráter do nosso herói e exemplificar o seu sistema de vida e sua companhia habitual — concordo que nos retiremos e vamos a cenas menos agitadas do que estas, que nem consolam, nem divertem."

(UFI, p. 40, III)

Como se vê por tais palavras, a demora narrativa é proposital, conseguindo também o narrador fa-

zer com que o tédio que o personagem sente na ocasião passe para o leitor que, em uma primeira leitura, vê-se em dificuldades para chegar até o fim do capítulo, tal o peso do mesmo.

Os capítulos subseqüentes, embora mais leves, também se desenvolvem lentamente, através de diálogos que não fazem a ação caminhar um centímetro. Como uma câmera cinematográfica que pouco a pouco se aproximasse do seu objetivo, passamos da visão dos vários bairros da cidade ao especificamente inglês e, neste, da fachada da casa dos Whitestone até o tipo de vida que ali dentro ocorre: os hábitos de Mr. Richard como jardineiro, pai e "cantor", não sendo esquecida uma longa explicação (de duas páginas) sobre a música que costuma cantar e tão bem caracteriza o gênio inglês; a atuação de Jenny como dona de casa e "mãe substituta", que procura amenizar os atritos entre o pai e o irmão. Somente após uma pormenorizada descrição do quarto e do físico de Carlos, começa, no capítulo VII, a ação propriamente dita, com o relato do encontro no baile de Carnaval. Nos capítulos que se seguem, porém, novamente se impõe a caracterização de personagem e "descreve-se" o ambiente comercial portuense em função do temperamento de Carlos, que dele destoa por completo. Retorna-se, então, ao lar inglês, penetrando-se no quarto de Jenny, e nos mais recônditos segredos de sua alma. Interrompe-se mais uma vez a história, refletindo o narrador longamente sobre os mistérios da psicologia humana e o papel do infortúnio no amadurecimento das pessoas. Retomam-se os acontecimentos presentes, chega Cecília, mas a sua descrição provoca nova interrupção, divagando-se por todo um capítulo sobre o tipo de beleza caracteristicamente português, que o narrador tanto aprecia. Só então, no capítulo XII, a ação realmente continua, com a segunda versão do encontro no baile. No capítulo imediato, embora se tome contato com o ambiente familiar português, as modificações perceptíveis em Cecília fazem prosseguir a ação que, daqui em diante, irá normalmente para a frente (embora sofrendo, de quando em quando, alguma "parada"). Até aqui, porém, dos treze capítulos (cento e trinta e quatro páginas, incluindo as dezesseis do prólogo), apenas o VII, o XII e o fim do XIII (aproximadamente vinte e quatro páginas) movimentaram a ação, que caminhou, assim, muito lentamente, pouco interessando a quem faz uma primeira leitura o modo como Jenny age com os criados e o tipo de conversa que Carlos mantém na Praça comercial.

Cabe aqui citar as esclarecidas palavras de Maria Aparecida Santilli a respeito da ampliação do espaço estético tentada pelo Autor:

"No intuito de alterar o ritmo narrativo, pela distensão dos poucos episódios utilizados, o Romancista de Uma Família Inglesa extrapola o tênue fio da ação central para a visão do quotidiano, do costumeiro que caracteriza a vida do Porto, nos meados do século passado. Num romance de trinta e nove capítulos, o narrador atinge ao vigésimo, com a ação central apenas incipiente. Por outro lado, entremeiam-se vários capítulos, verdadeiros cartões postais, com a objetiva que os capta deslocando-se para cá e para lá, num trabalho de ampliação do espaço estético, onde os protagonistas se espalham, sem mergulhar propriamente no tempo. Esta dilatação espacial, em detrimento da temporal, revela uma abertura para o pictórico, o descritivo, numa visão que resulta em amplitude inaproveitada para os acontecimentos da ação central". (100)

Não concordamos apenas com as palavras finais, demasiado categóricas, talvez, pois não nos parece que a amplitude resulte inaproveitada, mas sim que o seu elo com a ação central se revela apenas bem mais sutil que o presente nos demais romances. Como já foi dito, ao comentarmos a "descrição" da Praça Comercial, a mesma se destacava pela separação rígida entre as classes sociais: no espaço físico ocupado, nos gestos, em toda a atitude externa, os personagens já se assumiam como "superiores" ou "inferiores". Ora, quando chega Carlos, tal equilíbrio vê-se altamente perturbado, rompendo o rapaz aqueles rígidos limites pela sua atitude sincera e pouco amiga de etiquetas, pelo seu respeito ao ser humano independentemente da classe social a que pertencesse. O contraste estabelecido salienta estes traços do caráter do herói, preparando o leitor para aceitar, como decorrência lógica, o seu interesse sincero por Cecília. Um rapaz rico que tivesse um temperamento diverso dificilmente manifestaria intenções casadouras para com a filha de um funcionário do pai, fiel e eficiente, mas, como bem acentua Jenny, "subalterno" (UFI, p. 339, XXXVI) — daí o desagrado inicial de Mr. Richard ante a idéia do casamento que a filha advoga, e também a desconfiança de Manuel Quintino, que persiste por muito tempo e só a palavra da inglesinha consegue remover. Já em Carlos, que trata um simples caixeiro com a mesma (senão maior) atenção com que trata um alto comerciante, nada mais natural que vê-lo casar-se com a meiga filha de Manuel Quintino.

Do mesmo modo, a atuação de Jenny em casa prepara, como já afirmamos, o seu papel de anjo tutelar junto aos enamorados, atenuando, assim, o efeito de "deus ex-machina" de suas intervenções e fazendo com que ela própria exclame, brincalhonamente, no momento em que se prepara para advogar a causa do irmão junto ao pai:

"—Que difícil papel me fazem representar em toda esta história!"

(UFI, p. 335, XXXV)

Não esqueçamos, também, o destaque nada casual merecido, no capítulo IV, pela velha Kate, pobre demente; sua morte, posteriormente, proporcionará uma bela demonstração do bom caráter de Carlos, ao mesmo tempo que contribuirá, decisivamente, para o desentendimento entre o rapaz e Cecília, já desgostosa pelo falatório que ouvira da sua criada.

Em Dinis tem-se dificuldade de encontrar algo realmente excrescente e a mesma Maria Aparecida acaba reconhecendo que o escritor, através dos próprios recuos, consegue manter o interesse do leitor:

"Com efeito, o Escritor revela uma qualidade essencial de romancista: a de bom contador de histórias. Consegue alimentar a curiosidade de seu leitor, não obstante o faça esperar, e até demasiado, pelo desenvolvimento da ação. Mostra-se capaz de fazer seus protagonistas sugerirem, insinuarem futuras realizações. (...)

fazendo da suspensão da seqüência de tempo, um incitamento à surpresa." (101)

De qualquer maneira, porém, temos que convir que alguns dos primeiros capítulos d'Uma Família Inglesa não conseguem — em uma primeira leitura — interessar muito ao leitor, criando um desenrolar demasiado lento dos acontecimentos que não sentiremos nos demais romances. N'A Morgadinha, somos introduzidos de imediato na ação (já na primeira linha do capítulo I) e somente após tomar contato com Henrique em viagem é que ficamos sabendo seu passado e modo de ser e a intriga logo prossegue; acompanhando o lisboeta e, depois, Augusto, conhecemos pouco a pouco os principais personagens da história, e já no capítulo III se insinua a problemática amorosa — o recém-chegado se impressiona com a jovem leitora de cartas. Fatos singelos, da vida diária, vão se sucedendo e acompanhamos sem tédio o personagem em seus incícios de vida aldeã: passeios e visitinhas familiares. Há várias reflexões do narrador, mas apenas três longas — sobre a sensação do viajante em sua primeira viagem, o alvoroço que provoca na aldeia a chegada do correio e as agruras do professor primário (AMC, p. 7,1 ; p. 48, III; pp. 122-124, VIII). Outras interrupções também se fazem para introduzir o passado dos personagens; como não são normalmente longas (apenas a que se refere a Augusto ocupa doze das catorze páginas que constituem o capítulo VI), e, além disso, surgem sempre no meio da ação e com ela se ligam intimamente, não cansam o leitor. O mesmo ocorre com as descrições de modo que, ao cabo de oito capítulos (cento e trinta e duas páginas) o conflito amoroso já está delineado por três ângulos: Cristina interessa-se por Henrique que só tem olhos para Madalena, que percebe claramente a situação. Mais alguns capítulos e o "caso" prossegue, apresentando-se agora o quarto elemento-chave, Augusto, que desperta o ciúme instintivo de Henrique. Finalmente, no capítulo XII (decorridas cento e oitenta e quatro páginas do livro), completa-se o quadro, com a visão dos problemas políticos e sociais que agitam a aldeia. Houve muitos diálogos mas, desta vez, a maioria deles, ao mesmo tempo que serviu para caracterizar os personagens, movimentou a ação: interesse amoroso desencontrado, perigos da beatice para a infância, eleições e enterros em cemitérios, tudo já está em andamento. Um número bem maior de conflitos, todos entremeados em uma única trama, foi apresentado num espaço narrativo semelhante àquele em que apenas se esboçara o interesse mútuo de Carlos por Cecília.

N'Os Fidalgos da Casa Mourisca, a sensação de rapidez é maior ainda. A partir de um pequeno prólogo, de treze páginas, em que se resume o passado da Casa Mourisca e seus habitantes, o narrador nos conduz de imediato à problemática presente, graças a um mergulho no pensamento de Jorge, cuja ação já acompanharemos, com interesse, a partir do capítulo II, página dezessete. De diálogo para diálogo a situação vai se alterando, de modo que, no fim do primeiro dia, Jorge já assumiu a responsabilidade de salvar sua casa da ruína, contando com o apoio do irmão e a aprovação do pai. Apenas os diálogos de Frei Januário contribuem mais para caracterizá-lo do que para mover a ação, ao mesmo tempo que constituem um "relax" cômico no meio de

uma situação que já se inicia altamente tensionada. As poucas descrições (da Casa Mourisca e da Herdade) funcionaram exatamente para desencadear os acontecimentos, que não foram interrompidos por reflexões prolongadas do narrador.

Ao estudarmos as analepses, na parte relativa à ordem temporal, observamos como as mesmas podiam contribuir para um aumento do "impacto"; tal acontecia quando elas preenchiavam uma elipse bem próxima, surgindo, então, como consequência de uma aceleração da narrativa. N'As Pupilas, o narrador elidira os dias transcorridos entre a cena da fonte e a do quintal, mostrando-nos de imediato Pedro ao surpreender o irmão saindo do portão da noiva; somente depois é que nos contara como se havia preparado a entrevista entre o rapaz e a futura cunhada. N'Os Fidalgos, não se vira a filha de Tomé entrando na Casa Mourisca, mas sim D. Luís, que a encontrara lá; após o clímax da cena, a própria heroína explicara sua presença no local.

Cabe agora atentar para um outro emprego da analepse, que não surgirá mais como uma consequência da aceleração da narrativa, mas, pelo contrário, contribuirá para uma lentificação, um retardamento da mesma. Isto acontece quando o narrador relata sucessivamente fatos simultâneos da história, aos quais atribui importância igual.

Exemplifiquemos com Uma Família Inglesa. No segundo dia da história vemos Carlos saindo de casa, após uma conversa com a irmã, e chegando à praça comercial "pelas duas da tarde" (UFI, fim do capítulo VII, p. 74). Durante dois capítulos e vinte e quatro páginas acompanhamos sua ação na Rua dos Ingleses e no escritório, do qual se retira logo depois que se ouviram "três horas na torre de S. Francisco" (UFI, p. 97, IX). Às "três e meia" Manuel Quintino se retira, acabando-se aí seu trabalho do dia e o capítulo (UFI, p. 98, IX). Em vez da ação avançar então no tempo, o capítulo X se abre com um retorno: "Jenny entrou no seu quarto, logo depois da partida de Carlos para o escritório" (UFI, p. 99, X). E, só depois de mais de três capítulos (vinte e cinco páginas), haverá avanço no tempo, referindo-se a narrativa ao "fim da tarde" e à "noite daquele dia" (UFI, p. 125, XIII).

Um outro exemplo ocorre no dia do aniversário de Jenny. Os capítulos XXIX e XXX mostram, em dezessete páginas, o que se passa na casa de Mr. Richard, de manhã, com Carlos. No capítulo imediato, a narrativa retorna ao início da manhã e acompanha Manuel Quintino em sua casa, no passeio e na volta à mesma, até as primeiras horas da tarde. Houve um recuo, mas também um pequeno avanço no tempo da história, e o capítulo se encerra, após nove páginas, no momento em que o personagem sai de casa desesperado (UFI, p. 305, XXXI). Próximo capítulo, novo "corte": volta-se mais uma vez ao início da manhã e acompanha-se, na casa de Carlos, a atividade do seu pai e dos amigos ingleses que o visitam. A ação então avança um pouco mais no tempo, chega-se às "três horas da tarde" (UFI, p. 312, XXXII) e tem lugar o jantar de aniversário de Jenny. Quando esse já está bem adiantado, entra Manuel Quintino (UFI, p. 321, XXXIV). O "tempo" da narrativa foi bem maior que o da diegese, visto que, durante a caminhada do guarda-



livros da sua casa à do patrão, passaram-se "apenas" dois capítulos e quinze páginas. De qualquer maneira, porém, a história caminhou um pouco mais, voltando bem atrás, mas se prolongando até o momento em que o pai de Cecília se aproximava. O ritmo da narrativa mostrou-se acentuadamente lento, procedendo por longos recuos e pequeninos avanços: umas dezesseis, das vinte e quatro páginas entre a intervenção de Jenny e a chegada de Manuel Quintino (pp. 297-321), foram preenchidos por um tempo diegético já apresentado — a manhã.

O narrador relatou fatos simultâneos de igual importância para a intriga — a ação de Carlos e a de Manuel Quintino complementam-se, ao encontrar-se — mas também desenvolveu demoradamente uma parte que serve menos à ação do que à caracterização de personagens secundários, os amigos ingleses (capítulos XXXII e XXXIII). Por que se coloca tal fato logo aqui, no clímax da intriga amorosa, entre a saída de Manuel Quintino alucinado e a sua chegada à casa de Mr. Richard? Por que o narrador não os "descreveu" logo no início? Tal "parada" no desenvolvimento da história seria provocada para criar "suspense"? Não nos parece, pois, se tal efeito existe, ele vê-se muito atenuado pela ampla extensão que o "intervalo" apresenta — quinze páginas, das quais sete (todo o capítulo XXXII) nada têm a ver com a ação principal. Ora, como mostra Auerbach, para que um retardamento provoque suspense é necessário que, durante ele, o leitor mantenha sempre em mente o que está para acontecer:

"De uma interpolação que aumenta a tensão mediante o retardamento, faz parte o não preenchimento total do presente; é necessário que ela não aliene da consciência a crise por cuja solução se deve esperar com tensão, para não destruir a suspensão do estado de espírito; a crise e a tensão devem ser mantidas, devem permanecer conscientes, num segundo plano." (102)

E isto não acontece no texto referido, onde a pintura viva dos dois interessantes (e opostos) tipos humanos faz com que esqueçamos a "crise", tal como ocorre com o famoso episódio da catriz de Ulisses:

"A estória cinagética, narrada com amplidão, amorosa e sutilmente conformada (...) tende a ganhar o leitor totalmente para si, enquanto a buve — a fazê-lo esquecer o que acontecera recentemente — o lava-pés." (103)

Preocupado — como afirmava Maria Aparecida Santilli — com a "dilatação espacial", em detrimento da temporal, a caracterização dos personagens se faz tão importante para o narrador que ele não hesita em interromper a ação no momento culminante, mostrando, assim, que realmente não tem pressa para chegar ao fim da história e que o mais importante, em um romance, não é o enredo. Refletindo sobre as críticas que um dos seus livros havia recebido pela lentidão trazida por análises de caracteres e divagações, já dizia o Autor:

"Ainda que suspeito, devo, primeiro que tudo, declarar que não sei bem por que se há-de julgar o romance uma forma literária menos grave e perfeita que as outras, quando ela pode conter em si, em boa e fecunda harmonia, as qualidades de todas.

Este descrédito do romance, que seguindo, com mais ou menos fidelidade os modelos de Walter Scott, é a forma literária verdadeiramente característica dos nossos tempos, provém dos abusos dos romancistas que, possuídos por uma falsa idéia, julgaram ser a imaginação a única base do romance.

Pensaram e pensam estes que o romance é o enredo e esta idéia generalizou-se e radicou-se a tal ponto que muitos críticos, aliás ilustrados, fizeram e fazem, talvez irrefletidamente, artigos de legislação literária inspirados por ela." (104)

No romance portuense, pois, o narrador relata amplamente fatos que ocorreram ao mesmo tempo na história (a variação cronológica é mínima, correspondendo aos pequenos avanços) e que podem servir apenas para a caracterização de personagens (os convivas ingleses) ou, então, contribuir, efetivamente, para o desenvolvimento do enredo:

"Voltando ao princípio da manhã deste dia, vejamos o que se passara em casa de Manuel Quintino, que assim é indispensável à inteligência dos ulteriores sucessos que temos de narrar."

(UFI, p. 297, XXXI)

Aqui nos parece residir um aspecto significativo para a velocidade narrativa visto que, quando se modifica o processo, desenvolvendo-se amplamente fatos sucessivos e importantes para a intriga, obtém-se aí, não um efeito de lentidão, mas sim um de rapidez.

N'Os Fidalgos da Casa Mourisca encontraremos os exemplos mais marcantes. O que acontece ao mesmo tempo em que uma cena fundamental se está desenvolvendo, contribui para a intriga justamente por sua importância menor, que torna possível uma simples referência e não um longo relato — interessa à história que este fato simultâneo ocorra, mas não que seja narrado, ficando a narrativa constituída, em decorrência, apenas por fatos sucessivos. Expliquemo-nos. No dia da decisão de Jorge, enquanto Frei Januário dorme, os filhos de D. Luís vão falar ao pai. O que o padre está sonhando importa apenas para insistir na sua caracterização (já bastante acentuada em cenas anteriores), daí as poucas linhas que merece (OFCM, p. 47, IV); entretanto, o fato dele dormir neste momento é fundamental para o prosseguimento da história: se o padre absolutista estivesse presente durante a conversa, dificilmente Jorge e Maurício obteriam o consentimento do pai para os seus projetos; as palavras assustadas do procurador a D. Luís chegam tarde, perdendo seu efeito (OFCM, pp. 62-64, VII).

Processo narrativo semelhante se verifica em cena posterior: o padre, não confiando ainda no talento de Jorge para administrador, provoca uma pequena "rebelião" entre os empregados da casa; o rapaz, que estivera estudando todo esse tempo em uma sala distante, surge no momento exato para resolver a situação; o narrador não precisava ocupar um capítulo com os estudos de Jorge, pois já sabemos a que diziam respeito e estamos diante de um romance, não de um tratado de economia rural -- já anteriormente, quando o filho mais velho de D. Luís expusera seus projetos ao pai, o narrador se limitara a explicar como Jorge conseguira em tão pouco tempo um saber respeitável sobre o assunto, novo para ele; não transcrevera as palavras do rapaz: "Não o seguiremos no longo relatório, que pai e irmão escutaram admirados de tão inesperada ciência." (OFCM, p. 60, VI) O assunto do sonho de Frei Januário, ou dos estudos de Jorge, não necessita ser narrado; basta mencionado. Os fatos que lentamente conduzem Manuel Quintino à sua decisão explicam antecipadamente sua atitude, que fará a ação avançar de modo decisivo rumo ao seu desfecho; precisam, pois, ser narrados.

No primeiro dia da história dos fidalgos, cada capítulo traz o prosseguimento da mesma ação: Jorge observa a Herdade de longe (capítulo II), fala a Tomé (capítulo III), espanta Frei Januário com suas perguntas sobre a administração da casa (capítulo IV), estuda e fala ao irmão, convencendo-o (capítulo V), falam ambos ao pai, enquanto o padre dorme (capítulo VI); este último, ao acordar, já encontra D. Luís de acordo com as idéias de Jorge (capítulo VII). O narrador acompanha o mesmo personagem durante cinco capítulos, sem voltar atrás; ao focalizar um outro, a ação continua sempre em frente. (105) N'Uma Família Inglesa, quando do aniversário de Jenny, com a mudança do personagem em foco se retornava sempre a uma posição inicial -- o início da manhã.

O relato sucessivo de fatos simultâneos na história (e vistos como igualmente importantes), torna a narrativa analéptica e cria um tempo lento; já o relato contínuo de fatos sucessivos na história, deixando na sombra, através de rápida menção (anterior ou posterior), o que ocorria simultaneamente, gera uma narrativa cronológica e um tempo rápido. Com isso, duas narrativas lentas -- dedicando vários capítulos a apenas um dia da história -- são sentidas diferentemente pelo leitor: o dia do aniversário de Jenny e o da decisão de Jorge ocupam um tempo diegético igual (manhã, tarde e noite de um só dia) e um espaço narrativo não muito diferente -- UFI, 62 páginas (da 281 à 342) ou oito capítulos (do XXIX ao XXXVI); OFCM, 52 páginas (da 17 à 68) ou cinco capítulos (do II ao VII) --; a narrativa do primeiro, porém, transmite uma sensação de lentidão e a do segundo, de rapidez. O relato analéptico de fatos simultâneos contribui, também, n'As Pupilas, para atenuar a rapidez narrativa ocorrida no capítulo VII. Se aqui a história avança dez anos em duas páginas, nos dois capítulos seguintes ela retorna a este mesmo tempo, explicando-se o motivo da alegria do padre: os mesmos dez anos são vistos em relação a Pedro e às duas irmãs.

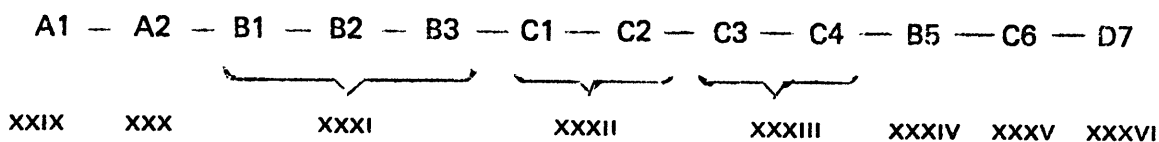
Transformando em gráficos o que foi dito, talvez consigamos tornar mais evidente

o papel retardador da analepse. (106)

O dia do aniversário de Jenny (UFI)

- 1 — Início da manhã
- 2 — Fim da manhã
- 3 — Início da tarde
- 4 — Meio da tarde
- 5 — Fim da tarde
- 6 — Início da noite
- 7 — Meio da noite

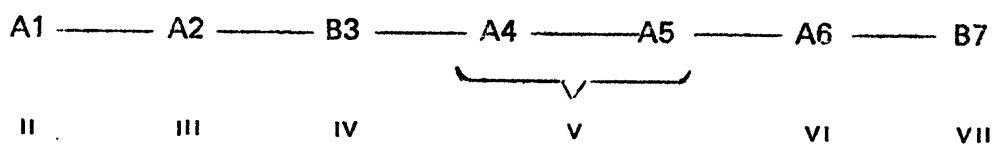
- A — Ação centralizada em Carlos
- B — Ação centralizada em Manuel Quintino
- C — Ação centralizada em Mr. Richard (e os amigos)
- D — Ação centralizada em Jenny



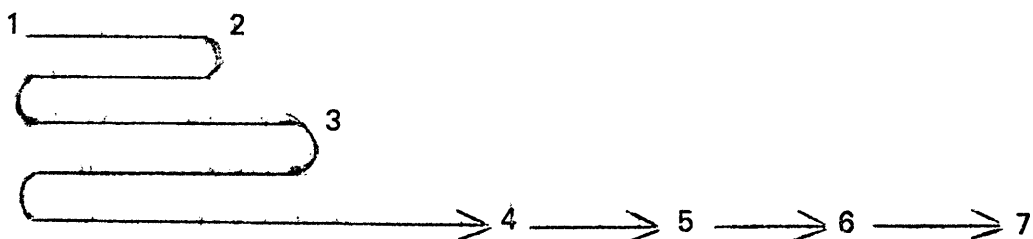
O dia da decisão de Jorge (OFCM)

- 1 — Início da manhã
- 2 — Fim da manhã
- 3 — Início da tarde
- 4 — Meio da tarde
- 5 — Fim da tarde
- 6 — Início da noite
- 7 — Fim da noite

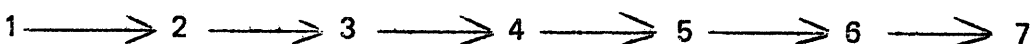
- A — Ação centralizada em Jorge
- B — Ação centralizada em Frei Januário



UFI



OFCM



Antes de concluirmos o estudo da duração, gostaríamos ainda de salientar um fato: o modo como o narrador indica o tempo transcorrido em um período diegético, quando não o faz diretamente através de expressões precisas, como "dia de Reis", ou imprecisas, como "alguns dias".

Vejamos um primeiro caso, onde o narrador deixa indeterminada a informação diegética e as palavras de um personagem contribuem para precisá-la. Após o abandono da Casa Mourisca por D. Luís, presenciámos, por três dias, as tentativas de Berta para visitar o velho solar, que lhe despertava muita saudade da infância, e a ação se interrompera no momento em que, já tendo penetrado no jardim, Berta adiará, mais uma vez, a visita ao interior da casa (OFCM, p. 236, fim do XXII). Logo no início do capítulo imediato, vemos D. Luís que, movido também pela saudade, vem, "uma manhã" e às ocultas, até a Casa Mourisca e aí, após uma grande emoção — pensa que a filha morta está presente — encontra a filha de Tomé. O narrador não nos diz que se trata do dia seguinte ao da terceira tentativa da jovem; pelo contrário, com a expressão "uma manhã" transmite a sensação de que bastante tempo se passou na história. As palavras da mocinha é que nos farão perceber o fato:

"—Se eu imaginasse que podia causar-lhe esta pena, não teria vindo. Foi uma loucura minha; agora é que vejo; mas trazia isto na idéia havia tantos dias. ... Só hoje me atrevi a subir aqui...

.....

—Meu pai não está na terra. Há três dias que partiu (...)"

(OFCM, pp. 243 e 245, XXIII)

Tal modo de indicar indiretamente o tempo diegético transcorrido aparece ainda

uma vez neste romance; talvez esteja presente também n'As Pupilas e já ocorrera efetivamente n'Uma Família Inglesa. Após a revelação de Ana do Vedor, D. Luís pensa, indignado, que Tomé o atraíçooou, chegando quase a atribuir interesses suspeitos à afilhada; é ela quem lhe lembra, então, o pedido que lhe fizera, por sugestão do pai, "poucos dias" antes, para que a autorizasse a se casar com Clemente (OFCM, p. 365, XXXIII). Pensamos que o dia em que Daniel começa suas visitas a Francisca seja o imediato ao de sua chegada, porque o rapaz diz à velha criada de João Semana que viera agradecer a visita que o amo lhe fizera (APSR, p. 112, XIX). Ora, o bom cirurgião visitara Daniel quando de sua chegada à aldeia e nesta seria provavelmente costume retribuir visitas logo. O narrador, entretanto, deixa o tempo indeterminado, através da frase: "Era meio-dia, um meio-dia de verão(...)" (APSR, p. 94, XVII). Cecília repele a declaração de Carlos em uma noite de maio (UFI, p. 277, XXVIII) e sabemos que o aniversário de Jenny ocorre apenas alguns dias depois devido às palavras iniciais da carta de amor que o rapaz então envia, causando todas as complicações já conhecidas (UFI, p. 281, XXIX). Também é uma carta, mas desta vez referida pelo narrador em discurso indireto, que faz com que saibamos quanto tempo durou a doença de Manuel Quintino. No capítulo XXIII fora dito apenas que os agradáveis serões de Carlos na casa do guarda-livros haviam continuado, mesmo após o término das "lições comerciais". Bem mais adiante, uns doze dias e quinze capítulos depois, a carta do caixeiro Paulo, lida por Jenny, referir-se-á ao desfalque por ele efetuado "durante o mês da doença de Manuel Quintino" (UFI, p. 351, XXXVIII).

Mas há outras maneiras de indicar, indiretamente, o tempo transcorrido entre dois fatos importantes. O temperamento de um personagem pode nos fornecer uma pista, tal como ocorre entre o pedido de Berta, que tão tempestuosa reação provoca em D. Luís (pp. 332-338, XXXI), e a segunda conversa de Clemente com Jorge (pp. 323,326, XXX). Vendo o filho chegar a casa, neste dia, muito preocupado, Ana pensa que o motivo é a demora na realização do casamento e decide-se a falar a Tomé para apressá-lo (OFCM, p. 326, XXX). Berta faz o pedido a D. Luís no dia imediato à conversa com o pai, que lhe referira a visita da futura sogra (p. 332, XXXI). Sendo Ana uma mulher que não tardava a pôr em prática uma idéia (como se percebe em sua atuação posterior, pp. 350-351, XXXII), conclui-se que apenas uns dois dias se haviam passado.

Outras vezes, um fato simples, como a partida de um navio, pode sugerir um período de tempo bastante longo, como aquele que medeia a promoção de Manuel Quintino e o pedido de casamento e ocupa apenas meia página do capítulo XXXIX: "Partira porém um vapor para Londres e, após o primeiro, outro e outro, sem que o velho comerciante inglês fizesse lembrar ao filho o cumprimento da sua sentença" (p. 361, XXXIX). No dia do aniversário de Jenny, antes que a irmã advogasse a causa de Carlos, o pai havia dito: "—Dentro em oito dias sai um vapor para Londres... (...) Há muito que se faz necessária uma entrevista pessoal com Mr. Woodfall Hope, porque ..." (p. 334, XXXV). Provavelmente haveria navio cada oito dias, portanto, umas três semanas deveriam haver transcorrido.

Outras, ainda, é a referência às idades dos personagens ou às estações do ano que permite sentir o passar do tempo. N'As Pupilas do Senhor Reitor, sabemos que transcorreram dez anos graças a Pedro, que aparece primeiramente com dezessete anos e mais adiante com vinte e sete (APSR, p. 34 e 37, VII). A história de Berta e Jorge começa, como já sabemos, no outono, e termina na primavera...

Vê-se, pois, que o narrador varia bastante o modo de indicar a duração diegética; às vezes o faz ele mesmo, diretamente, como quando menciona o dia 19 de fevereiro e o 1o. de abril (UFI, p. 29, III; p. 202, XX) ou o de Natal e o de Reis (AMC, p. 267, XVII; p. 289, XVIII); outras vezes se serve de personagens ou fatos da história. E o que acontece no nível das grandes unidades narrativas (dentro delas ou entre as mesmas), repete-se no micro-narrativo. Como através dos vapores que partiam para Londres dizia-se, de forma indireta, que haviam passado algumas semanas, uma vela gasta mostra à filha de Tomé o longo tempo que levou sua divagação (OFCM, p. 91, IX) e faz Maurício espantar-se diante da inusitada distração do irmão, que quase nem o vira aproximar-se:

"Maurício parou diante dele admirado, e interpelou-o:

—Que fazes aí?

Jorge sobressaltou-se e respondeu sorrindo:

—Julgo que dormia.

—Nesse caso farei outra pergunta: que vieste para aí fazer?

—Tinha calor... cansei-me de ler... vim tomar ar. Há um instante.

—Há um instante? Não diz isso aquela luz, que parece de casa mortuária."

(OFCM, p.106, X)

N'Os Fidalgos da Casa Mourisca, podem-se até localizar algumas breves referências a um "tempo psicológico", motivado pela ansiedade do personagem.

Frei Januário preocupa-se tanto com a comida, que chega a antecipar as horas do relógio:

"—Querem ver que o Bernardino se esqueceu hoje do jantar? Isto são quase duas horas, e eu não ouço tugar nem mugir na cozinha! Nada, aqui anda coisa. Com licença, eu vou ver e volto já.

E Frei Januário saiu da sala para ir pela vigésima vez à cozinha, que ele suspeitava abandonada pela incúria do cozinheiro, estando pois a família toda ameaçada com a tremenda catástrofe de uma retardação do jantar."

(OFCM, p. 38, IV)

Algumas páginas mais adiante virá a indicação precisa do tempo cronológico:

"O padre Januário porém não perdia com isto a idéia do jantar, e de quando em quando voltava os olhos para o relógio, cujos lentos ponteiros não correspondiam nunca à impaciência dos seus desejos. Enfim deu uma hora e frei Januário ergueu-se instintivamente para ir ver se o jantar estava servido."

(OFCM, p. 41, IV)

Um fato semelhante, embora nada cômico desta vez, ocorre com o filho mais moço de D. Luís, no dia em que, enciumado, se prepara para descobrir o misterioso homem que visita a casa de Berta:

"A noite chegou e bem vagarosa para a impaciência de Maurício.

Pouco mais seria de Ave-Marias, já ele instava com os primos do Cruzeiro para que fossem pôr-se de vigia.

— Isso não vai assim! — diziam eles. — Pois que cuidas tu? Não sabes que o pássaro é dos que só voam de noite? Fala-nos lá para as onze horas.

.....  
Mas a noite chegara enfim e cerraram-se cada vez mais as sombras sobre os caminhos do campo. Maurício pôde finalmente acompanhar os primos ao lugar da espia."

(OFCM, pp. 162-163, XVI)

N'A Morgadinha presenciamos a agitação de Cristina que madruga no dia do passeio com Henrique à ermida e trata de tirar a prima da cama a qualquer custo (AMC, pp. 136-138, IX); também n'Uma Família Inglesa as horas vão passando e a impaciência de Cecília cresce ante a demora de Carlos: "Deram sete, oito, nove horas e Carlos não aparecia." (UFI, p. 271, XXVIII), mas neste romance, embora muito de passagem, mostra também o narrador como as horas voam céleres na felicidade — já vimos como, para Cecília, "cedo" vieram os amigos de Carlos atrapalhar a agradável conversa no baile, um "cedo" que correspondia a umas "duas horas talvez", conforme a fala de Carlos (UFI, p. 119, XII e p. 68, VII). O mesmo ocorre na alegria do reencontro com a família, após uma longa ausência:

"Prolongou-se por muito tempo aquele grato alvoroço, que produz a chegada de uma pessoa querida. A ordem, a etiqueta, os costumes, tudo esquece; a manifestação é ruidosa, irresistível, desordenada, anárquica. Somente quando principia a acalmar-se este agradável delírio de alma, é que se repara nas irregularidades da cena, e que se remedeiam.

Sucedeu desta vez que só passada meia hora Luísa notou que tinham estado



tempo no quinteiro, quando os esperava a sala que ela de propósito e tão antecipadamente preparara para a recepção.”

(OFCM, p. 86-87, VIII)

Sendo mais comum um narrador não se preocupar com a indicação clara do tempo diegético, vê-se que Júlio Dinis às vezes fornece indicações muito precisas (horas até) por necessidades da própria diegese — quer para mostrar o estado psíquico de um personagem e/ou caracterizá-lo, como ocorre nos exemplos acima, quer pela importância que o dado cronológico assume para a evolução dos acontecimentos — se o dia 1o. de abril (UFI, p. 202, XX) não fosse domingo, Manuel Quintino não estaria a passear, conseqüentemente, não lhe fariam a brincadeira de mau gosto que acarretou sua doença; sem esta, Carlos e Cecília não teriam a oportunidade de conviver tão intimamente e desenvolver assim o seu amor.

Às vezes, até, junto com os efeitos de caracterização psicológica, percebe-se também, através do mesmo recurso, a opinião do narrador em relação aos personagens. Maurício vai à casa dos primos convidá-los para o jantar em homenagem de Gabriela. Chega ao meio-dia e um dos “asselvajados” e preguiçosos fidalgos do Cruzeiro resmunga, ao ser acordado:

“—Mas como diabo te deu para vires por aqui tão cedo?”

(OFCM, p. 156, XVI)

A referência cronológica contribui para fixar a crítica de quem narra, bem diferente da atitude compreensiva que apresenta para com Carlos, que às onze horas da manhã ainda está dormindo. Ele chegou de madrugada do baile e, portanto: “Que admira pois que durma (...)?” (UFI, p. 41, IV) Afinal de contas, o filho do comerciante inglês é uma boa pessoa, o que não acontece com os fidalgos do Cruzeiro...

### 2.3 — A freqüência

Desenvolvendo Genette, em especial, nesta parte do seu estudo, características especificamente proustianas e, como seria natural, ausentes, em sua maioria, da narrativa de Dinis, limitar-nos-emos a expor, sumariamente, aquilo que é geral neste teórico e apresenta, assim, interesse para a nossa análise.

#### 2.3.1— A freqüência, segundo Genette

Segundo nosso autor, críticos e teóricos do romance têm até hoje estudado muito

pouco "as relações de freqüência (ou, mais simplesmente, de repetição) entre a narrativa e a diegese". (107)

Um acontecimento, além de se produzir, pode também se repetir, não implicando, naturalmente, o fato numa identidade absoluta, já que a repetição "é, com efeito, uma construção da inteligência, que elimina de cada ocorrência tudo que lhe é específico, para conservar apenas o que ela compartilha com todas as outras da mesma classe, e que é uma abstração". Entende-se, assim, por "acontecimentos idênticos" uma "série de vários acontecimentos semelhantes e considerados apenas em sua semelhança". (108)

Do mesmo modo, um enunciado narrativo também pode ser reproduzido, repetido uma ou várias vezes em um mesmo texto.

Entre essas "capacidades de "repetição" dos acontecimentos narrados (da história) e dos enunciados narrativos (da narrativa)" se estabelece um "sistema de relações" que podemos reduzir a "quatro tipos virtuais": "contar uma vez o que aconteceu uma vez, n vezes o que aconteceu n vezes, n vezes o que aconteceu uma vez, uma vez o que aconteceu n vezes." (109)

O mais comum é uma narrativa "contar uma vez o que ocorreu uma vez", designando-a Genette pelo nome de singulativa.

Também pertence a esse tipo aquela que conta "n vezes o que ocorreu n vezes", definindo-se, pois, o singulativo "não pelo número de ocorrências de uma parte e de outra, mas pela igualdade deste número." (110)

Repetitiva é aquela que conta "n vezes o que ocorreu uma vez". "O mesmo acontecimento pode ser contado várias vezes, não apenas com variantes estilísticas, como acontece geralmente em Robbe-Grillet, mas também com variações de "ponto de vista", como no Rashomon (...)". (111) Tal tipo de confrontações já existia no romance epistolar do século XVIII.

Finalmente, chama Genette de iterativa a narrativa que conta "uma só vez (ou melhor: de uma só vez) o que aconteceu n vezes", empregando-se, geralmente, expressões como "todos os dias". "Uma única emissão narrativa assume em conjunto várias ocorrências do mesmo acontecimento", e isto, segundo o crítico, constitui um procedimento lingüístico comum, provavelmente universal, ou quase, e encontrável tanto na epopéia homérica quanto em toda a história do romance clássico e moderno. (112)

Difere a narrativa iterativa clássica da moderna. Na primeira, e mesmo em Balzac, "os segmentos iterativos estão quase sempre em estado de subordinação funcional em relação às cenas singulativas." Exercem uma função semelhante à da descrição, com a qual mantêm estreitas ligações, estabelecendo-se o "retrato moral", muitas vezes, pela "acumulação de traços iterativos". No romance tradicional, portanto, o iterativo está a serviço da narrativa "propriamente dita", que é singulativa. Já o romance moderno procura libertá-lo desta dependência funcional. Balzac inicia tal processo, dando uma amplitude e autonomia inusitadas a relatos desse tipo em

Madame Bovary; mas “nenhuma obra romanesca, aparentemente, fez do iterativo um uso comparável — pela extensão de texto, importância temática, grau de elaboração técnica — ao de Proust na Recherche du temps perdu.”

As três primeiras grandes divisões desta obra podem ser consideradas essencialmente iterativas, contando o texto de Combray, por exemplo, “no imperfeito de repetição, não o que aconteceu, mas o que acontecia em Combray, regularmente, ritualmente, todos os dias ou todos os domingos, ou todos os sábados, etc.”(113) Substituindo o sumário pelo iterativo, a narrativa proustiana, segundo Genette, baseia-se não na alternância tradicional entre sumário e cena, mas na alternância entre iterativo e singulativo, podendo, assim, apresentar diversos tipos de “subordinações funcionais”, tais como: “segmento iterativo, com função descritiva ou explicativa, subordinado a (e geralmente inserido em) uma cena singulativa”; “cena singulativa, com função ilustrativa, subordinada a um desenvolvimento iterativo”; anedota singular subordinada a um desenvolvimento iterativo subordinado a uma cena singulativa. (114)

### 2.3.2 — A frequência no tempo dinisiano

Observando os quatro romances de Júlio Dinis, constata-se, como seria de esperar, um emprego tradicional do iterativo, que é posto a serviço do singulativo, coincide com sumários, ocupa um espaço mínimo na narrativa, e corresponde a momentos de aceleração da mesma pelo relato único de ações que se repetiram muitas vezes na história.

N’Os Fidalgos da Casa Mourisca encontram-se alguns pequenos trechos iterativos, como aquele que retrata o início das entrevistas e atividades administrativas de Jorge, ou aquele que mostra a alegria e o cuidado de Berta para com D. Luís em sua convalescença:

“As entrevistas de Jorge e do fazendeiro tinham sempre lugar de noite (...).

Jorge saía de casa quando todos já dormiam (...).

Tomé da Póvoa esperava na Herdade, onde o rapaz entrava com o mesmo mistério, e às vezes prolongavam-se até altas horas estes conciliábulos econômicos.”

(OFCM, p. 71, VII)

“Era aí que tinham lugar as leituras quotidianas, que já tão necessárias lhe eram. Berta interrompia-as apenas para lhe fazer escutar o cântico dos pássaros na espessura das árvores ou para lhe ir colher uma ou outra flor, com que bizarramente enfeitava a lapela do casaco do fidalgo.(...)”

Berta era feliz naqueles dias.” (...)

Todos os dias se renovava este ramo e todos os dias o fidalgo consagrava alguns momentos ao exame e à análise das diversas flores que o compunham.”

(OFCM, pp. 317-318, XXX)

Preocupando-se muito o narrador, n'Uma Família Inglesa, com a pintura do modo de vida das duas famílias em foco, não se estranha que o iterativo encontre aqui o seu mais importante emprego, servindo para caracterizar os dois personagens metódicos por excelência: Mr. Richard e Manuel Quintino.

Nos jantares em casa, tão enfadonhos para Carlos, cada prato que surge é pretexto para os mesmos e eternos relatos, aos quais se seguem os comentários sobre literatura ou política:

“Sempre que, em tais alturas do jantar, Carlos via servir um peru recheado, esperava já a narração de como, na sua infância, Mr. Richard, então chamado ainda o pequeno Dick, com mais outros companheiros do colégio, tinham conseguido roubar uma destas aves do pátio do reverendo Jackson, seu mestre, e do detestável assado que depois às ocultas, fizeram com ela.

O lombo de vaca inevitavelmente lembrava a anedota apócrifa daquele rei de Inglaterra que em um acesso de bom humor, armou cavaleiro este saboroso artigo comestível, ao qual, desde então, se concederam as honras de baronet, como parece indicar o nome de Sirloin ou Sir loin, com que os ingleses o designam.

Um prato de avelãs trazia quase sempre consigo a história de uma célebre avelqueira, que havia em certo parque das proximidades de Londres, pelo tronco da qual tantas vezes Mr. Richard, ainda criança, trepara com feliz êxito, até um dia em que, escorregando, ficou suspenso de um galho por espaço de alguns minutos.

O pudding era pretexto para falar no monstruoso pudding que se cozinhava na Inglaterra, em não sei que solenidade popular, e daí a enumeração de muitos outros usos, e costumes nacionais e de várias festas notáveis.

.....  
Neste diálogo inter pocula eram infalíveis as referências do negociante ao seu livro favorito — O Tristram Shandy de Sterne.

Mr. Richard apreciava tudo naquele livro extravagante. Sabia-o quase de cor e, apesar disso, lia-o ainda e de todas as vezes ria com a mesma vontade, não obstante não encontrar no decurso da leitura já coisa alguma imprevista.

Carlos, ainda quando não tivesse lido a obra, tinha já razão para a conhecer a fundo, graças às quotidianas citações do pai; era porém obrigado a escutá-lo, como se tudo fosse novo para ele.”

(UFI, p. 147-148, XV)

Este texto iterativo, talvez o mais longo e pormenorizado de todos quantos aparecem em Dinis, ainda se estende por quase uma página, servindo para uma crítica leve e bem humorada do narrador que prolonga propositadamente, talvez, a narrativa, a fim de justificar o tédio que tais situações repetidas provocavam no simpático Carlos, que tudo ouvia "calado, com ar de resignação e deferência filial."

Também se percebe o mesmo tipo de crítica jocosa na descrição dos hábitos de jardinagem do bom inglês:

"Mr. Richard era de uma rigorosa pontualidade nos seus atos de vida doméstica. Logo pela manhã (...) passava a gozar no jardim das belezas matutinas e a exercer a sua paixão florista, cavando, mondando, semeando os seus bem guarnecidos canteiros. Esta ocupação matinal de Mr. Richard, forçoso é confessá-lo, não era demasiadamente favorável ao horto, para com o qual ele tinha aliás as melhores intenções deste mundo.

.....  
A natureza tinha sempre muito que fazer ao remediar os resultados da arte do velho comerciante.

Felizmente para o aspecto geral do jardim, Mr. Richard Whitestone era exclusivo nas afeições floristas. A uma única planta dedicava, em cada época do ano, os seus cuidados horticultores. Por aquele tempo, eram as begônias as suas prediletas. Ia um destroço nelas, ocasionado por tanto amor e cuidados, que consternava o velho Manuel, deveras afeiçoado às plantas."

(UFI, p. 50-51, V)

Metódico por excelência na vida familiar, também o é em suas distrações fora do lar, como se pode ver na preferência pelas óperas inglesas, para as quais convida sempre Manuel Quintino que, embora mortificado, sempre o acompanha (UFI, pp. 157-158, XVI). Este, por sinal, apresenta igualmente hábitos tão marcantes que até seus passeios (UFI, p. 204, XX) e sentimentos seguem sempre um mesmo trajeto:

"Os gostos de Manuel Quintino tinham de fato variações diurnas tão regulares, como as de um instrumento meteorológico.

Nas horas de vida comercial impacientava-o o sossego do bairro em que vivia; ao romper do sol por detrás dos outeiros, que ele avistava ao longe das janelas do seu quarto, tomava-o a febre do trabalho; o cantar matutino das aves por entre os arbustos do quintal, a não ser aos domingos e dias santos, não o tentava a ficar a ouvi-las; parecia que mais belezas de harmonia achava nos gritos dos vendilhões, que enchem as ruas da cidade baixa. Pelo contrário, ao declinar da tarde, entravalhe no coração a nostalgia doméstica; começava a odiar o escritório, a rua dos

Inglezes, o burburinho das praças, e a suspirar, como o expatriado, pela alegria do regresso; extasiava-se em ver de casa descer o astro do dia, e sumir-se no oceano; espetáculo magnífico, ao qual da varanda da sala de jantar assistia com o prazer do espectador que de um camarote de frente presencia fascinado a vista final de glória de um drama sacro.”

(UFI, p. 122, XIII)

O iterativo em Júlio Dinis põe-se a serviço, como se pode perceber, da caracterização de personagens e ambientes, que merecem do narrador uma leve crítica, mas também entusiasmados elogios, como aquele que dirige ao bom gosto de João Semana que sabe valorizar a comida autenticamente portuguesa — comida essa que se vê apresentada através de pequena descrição iterativa e de cena singulativa (APSR, pp. 106-108, XVIII). O elogio aos valores nacionais em perigo de extinção, porém, possibilita também a censura aos novos hábitos alimentares estrangeirados.

Embora pelo pequeno espaço que ocupa na narrativa, bem como pelas situações aí apresentadas (mais importantes para a caracterização do que para a ação), o iterativo apareça — em nível macro-narrativo — a serviço do singulativo, na micro-estrutura pode várias vezes acontecer o contrário. Em todos os romances de Dinis encontramos cenas singulativas a exemplificar uma situação vista como iterativa.

Os serões tão portugueses, em casa de Manuel Quintino, “passavam-se todos com uniformidade tal, que, por um, se ficava com raras exceções, a conhecê-los todos” (UFI, p. 125, XIII). A tal afirmação segue-se uma longa cena singulativa em que intervêm seus costumeiros personagens: o pai, a filha, a criada e o visitante de todas as noites. Embora o narrador aqui saliente também o caráter enfadonho dos diálogos entre os dois velhos sente-se, diferentemente do que ocorria no lar inglês, um maior entrosamento entre os familiares — não há sinal daquele desgosto que víamos em Carlos. O carinho do guarda-livros pela filha vê-se retribuído pela mocinha e ambos sentem prazer naquele viver tranqüilo. O caráter pouco expansivo de Mr. Richard contribui para um ambiente de mais atritos e desprazeres.

Ainda n’Uma Família Inglesa deparamo-nos com mais um exemplo: um diálogo inocente e banal serve, como tantos do mesmo tipo, para alimentar a imaginação dos dois enamorados, durante a convalescença de Manuel Quintino. O texto começa iterativamente:

“Carlos era agora o que se encarregava da leitura das folhas, com grande mágoa de José Fortunato, que não podia encontrar na diversão metade do prazer que dela recebia, quando a leitura era feita por Cecília.

De mais a mais, Carlos divertia-se muitas vezes à custa do velho. Sabendo de Manuel Quintino que ele era possuidor de vários papéis de crédito, raro era o dia

em que, no decurso da leitura, não improvisava notícias e insinuações, que faziam entrever uma iminente baixa de fínidos e porventura uma bancarrota.

José Fortunato declamava então contra os governos presentes, passados e futuros, com toda a acrimônia que lhe era possível.

Quando os dois velhos travavam às vezes alguma discussão acalorada, Carlos aproveitava a ocasião de entrar com Cecília em um diálogo, cuja índole era cada vez mais perigosa para o coração de ambos. E senão, ouçamos.”

(UFI, p. 237-238, XXIII)

Seguem-se mais de duas páginas de diálogo, ao fim das quais retorna-se ao iterativo:

“Em quase todos os serões, passados em casa de Manuel Quintino, os colóquios entre Carlos e Cecília versaram sobre objetos de igual transcendência e sustentaram-se em um tom da mesma gravidade que este, que registamos.”

(UFI, p. 240, XXIII)

No demais romances tornaremos a encontrar o singulativo subordinado ao iterativo. Dois episódios demonstram a bondade de Clara para com Margarida durante os penosos anos de maltratos da madrasta, quando a pobre menina “olhava para o futuro e via-o cerrado, sem um único raio de luz em que fitasse os olhos, para atravessar com mais ânimo as trevas completas do presente (APSR, p. 41, VIII). Pequenas cenas exemplificam o ano de estudos de latim de Daniel (APSR, pp. 10-11, II); um trabalhador insinua, através de uma cantiga, o comentário que andavam despertando na aldeia as conversas de Daniel com Clara (APSR, pp. 187-188, XXX).

O surgimento do amor de Henrique por Cristina, cujos sintomas vêm-se observados por Madalena, nos é transmitido por um relato iterativo no qual se encaixam cenas exemplificativas singulativas, como a da oração, a do beijo na mão e a da conversa no jardim, após a qual, completa o narrador, iterativamente:

“Cenas mais ou menos análogas a estas reproduziam-se todos os dias durante a convalescença de Henrique. Reinava o idílio e uma como perfumada atmosfera que exercia profundas revoluções no caráter de Henrique e de Cristina(...).”

(AMC, p. 438, XXVII)

O prestígio crescente de Jorge como administrador consolida-se mais ainda graças à sua pronta atitude quando da pequena rebelião de trabalhadores fomentada por Frei Januário (OFCM, pp. 72-74, VII).

Cabe ainda referir o inteligente uso que o narrador faz da narrativa repetitiva, de variados enfoques, através do duplo relato sobre o baile de Carnaval, já amplamente comentado ao estudarmos as analepses. N'Uma Família Inglesa aparece também um outro exemplo, que persistirá em mais dois romances: as narrativas das "fofoqueiras" na base do "quem conta um conto aumenta um ponto". O mecanismo do diz-que-diz-que aparece claramente no modo como Antônia transmite a Cecília a cena que vira, fornecendo de antemão uma interpretação própria: a de que a senhora nova com quem Carlos saíra era uma "das tais comediantes do teatro": A dedução partira do fato contado por uma amiga faladeira sobre urna comediante que teria feito o rapaz gastar muito dinheiro (UFI, p. 246, XXIV; p. 270, XXVIII). E conclui o narrador, evitando uma repetição enfadonha do que já se sabe:

"Após este prelúdio, a sra. Antônia entrou de alma e coração na matéria, que esgotou completamente. Disse quanto ouviu, quanto viu e, mais ainda, quanto pensou e concluiu de tudo o que ouvira e vira, graças àquele vigor de dedução lógica, que era dos mais característicos dotes desta senhora."

(UFI, p. 270, XXVIII)

N'A Morgadinha dos Canaviais vê-se a agressão do Cancela ao missionário, motivada pelo seu amor de pai, transformar-se em execução de ordens da "maçônica" família do Mosteiro:

"— E se não é ver no outro dia o que o Herodes fez ao missionário! Então julgam que aquilo não foi combinação? — disse o padre.

— Dizem que o Herodes ganhou vinte soberanos para lhe bater — acrescentou um lavrador.

— A mim me disseram que trinta.

— Sempre uma pouca vergonha como aquela!"

(AMC, p. 400, XXIV)

Onde o quadro, porém, se vê desenvolvido amplamente é n'As Pupilas, onde todo um capítulo (treze páginas) é consagrado aos falatórios decorrentes da cena do quintal, presenciada por alguns passantes na véspera. O texto assim se inicia:

"Ao abrir as janelas do seu quarto de dormir e ao franquear os pulmões ao ar fresco da madrugada, a sra. Teresa, a fiel esposa do nosso conhecido João da Esquina, recebera, de mistura com o perfume das flores que andava nos ares, não sei que cheiro de escândalo, de lhe desafiar a curiosidade."

(APSR, p. 241, XXXIX)



E seguem-se os mais variados falatórios, havendo quem afirme que Daniel foi ferido à bala, espetado com navalha e até que gritos de "Aqui del-rei" tenham sido escutados. Uma pessoa chegou a ouvir o tiro, outra a ver o sangue no chão...

Na versão do sacristão vemos este primor:

"A mim, contou-me esta manhã a tia Brásia à missa primeira, que o Pedro pilhou o irmão a sair da casa das do Meadas, e disparou contra ele a espingarda. A tia Brásia afirmou-me que tinha ouvido o tiro."

(APSR, p. 243, XXXIX)

Na fala de um jornalista:

"—Vi que era o Daniel ou o diabo por ele, mas pareceu-me que o homem levava alguma coisa quebrada. Ia assim com a mancar."

(APSR, p. 246, XXXIX)

Finalmente, na fala da temível beata:

"—O que me disseram foi que a Margarida quis lançar as culpas à Clara, e que foi então que Pedro espetou a navalha no irmão. (...)

— Vi esta manhã o sangue, é o que eu queria dizer. E por sinal não era tão pouco."

(APSR, p. 251-252, XXXIX)

Tem-se, assim, através de uma narrativa repetitiva, apreciável amostra de uma realidade bastante desagradável da vida humana e isso em um escritor tão acusado de "idealista"...

### 3. O MODO

“Que en cambio, nuestros movimientos corporales tienen una conexión con el alma, su disposición, sus fines voluntarios, o su esencia, es para nosotros una experiencia constante.”

Karl Jaspers

“Para que o romance ou o drama produzam profundo e duradouro interesse, é indispensável desenhar bem as feições características das personagens e dar-lhes um colorido de carnação que simule a vida. A não ser assim, a alma assiste indiferente à leitura ou à representação.”

Júlio Dinis

### 3. O modo

#### 3.1 O modo, segundo Genette

Sendo a função da narrativa não a de dar uma ordem ou formular um desejo, mas apenas a de contar uma história, seu modo só pode ser o Indicativo; entretanto, existem diferenças de grau na afirmação, podendo-se "contar mais ou menos o que se conta, e contá-lo de acordo com tal ou tal ponto de vista" (115) — é a isso que diz respeito o modo narrativo.

"A narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos detalhes, e de modo mais ou menos direto, e parecer assim (...) manter-se a uma distância maior ou menor daquilo que conta; pode também preferir pautar a informação que dá, não mais por essa espécie de filtragem uniforme, mas pelas capacidades de conhecimento" de um personagem ou grupo de personagens, de quem finge adotar o "ponto de vista", "parecendo assim situar-se, em relação à história (...) em tal ou tal perspectiva". (116) Distância e perspectiva seriam, assim, as duas formas "dessa regulação da informação narrativa que é o modo". (117)

Para Genette, falar em distância, assim entendida, implica em distinguir dois tipos de narrativa: a de acontecimentos e a de palavras.

Observando a narrativa de acontecimentos, mostra o crítico que é utópica a tradicional oposição entre mimese e diegese. Primeiramente, lembra que neste tipo de narrativa (transcrição do não-verbal em verbal) a mimese será sempre uma ilusão, dependendo de uma relação variável entre o emissor e o receptor. (118) Em segundo lugar, e partindo da análise do texto de Proust, prova que existe uma terceira possibilidade narrativa que anula a distinção existente. A mimese corresponde aos momentos em que o autor procura dar a ilusão de que não é ele quem fala; a diegese, àqueles em que ele fala em seu próprio nome; deste modo, a primeira se definiria por um "máximo de informação e um mínimo de informador", e a segunda, pela relação inversa. (119) No autor da Recherche, porém, isto se desmente, visto que há um máximo de informação —através do predomínio da "cena", a narrativa mais detalhada e mimética— e também um máximo de informador, com a presença constante e intensíssima do narrador. Genette chama essa terceira hipótese de "intensidade mediatizada". (120)

Se no relato de acontecimentos a mimese é apenas ilusão, já a narrativa de palavras parece até destinada a uma imitação absoluta. Quando se reproduz textualmente a fala de um personagem, mais do que imitação, há até uma cópia da mesma; nem sempre, porém, isto acontece e Genette distingue, então, três tipos de discurso (pronunciado ou "interior") de personagem, através dos quais se verifica uma redução progressiva da distância do narrador: o narrativizado, o transposto e o referido. Discurso narrativizado é o mais distante e sintético, "tratado como um acontecimento entre outros e assumido como tal pelo próprio narrador". Um exemplo seria: "Informei minha mãe sobre a minha decisão de casar com Albertine" ou "Decidi casar com Albertine". Discurso transposto, no estilo indireto, é aquele em que "o narrador não se contenta em transpor as palavras em orações subordinadas, mas (...) as condensa, as integra no seu próprio discurso, e, portanto, as interpreta em seu próprio estilo": "Disse à minha mãe que eu precisava mesmo casar com Albertine" (discurso pronunciado); "Pensei que eu precisava mesmo casar com Albertine" (discurso interior)." Difere da variante conhecida como "estilo indireto livre" pela ausên-

cia, nesta última, de verbo declarativo, fato que pode acarretar confusão entre discurso pronunciado e interior, discurso do personagem e do narrador: "Fui encontrar minha mãe: precisava mesmo casar com Albertine". Discurso referido é o mais mimético — "o narrador finge ceder literalmente a palavra ao personagem": "Disse à minha mãe (ou: pensei): preciso mesmo casar com Albertine". No romance moderno emprega-se muito o "monólogo interior" ou — como prefere Genette — "discurso imediato", que se distingue do "referido" apenas pela ausência de uma introdução declarativa; o leitor se vê instalado de imediato no pensamento do personagem e é o fluir deste pensamento que lhe mostra o que o personagem faz ou o que lhe acontece. Difere o "discurso imediato" do "estilo indireto livre": no segundo, "o personagem fala pela voz do narrador, e as duas instâncias então se confundem"; no primeiro, "o narrador se apaga e o personagem se substitui a ele". (121)

Em Proust, o discurso referido interior é "um verdadeiro monólogo, animado por uma retórica toda teatral" e usado até com fins de demonstração — emprego muito clássico e distante do "fluxo de consciência" de James Joyce. (122) Quanto ao discurso exterior, predomina no autor da Recherche, tal como em Balzac, o referido e a "linguagem objetivada, isto é, a autonomia de linguagem atribuída aos personagens, ou, pelo menos, a alguns deles", através de algum traço típico — formas erradas ou dialetais, anglicismos, defeitos de pronúncia, ou até estilo pessoal. (123)

Desenvolvendo seu pensamento sobre a perspectiva, isto é, o "segundo modo de regulação da informação, que procede da escolha (ou não) de um "ponto de vista" restritivo", mostra Genette que embora muito estudado desde os fins do século XIX, tal assunto tem sido confundido com a "voz". Insiste, então, na diferença: o modo diz respeito às perguntas "qual é o personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?" ou "quem vê?"; à voz interessa "quem é o narrador?" ou "quem fala?". (124)

Procurando estabelecer uma tipologia dos modos de tratamento da perspectiva narrativa, adota o crítico o termo focalização, e não os de "visão", "campo" ou "ponto de vista", que lhe parecem evocar uma excessiva noção de visualidade. Propõe, a seguir, a seguinte classificação: narrativa não-focalizada ou de focalização zero, correspondendo à conhecida onisciência do narrador; focalização interna, que pode ser fixa, variável ou múltipla — na primeira, todos os fatos são narrados a partir do ponto de vista de um só personagem; na segunda, uma parte da história é vista segundo um personagem, outras, segundo outros; na terceira, como ocorre no filme Rashomon, um mesmo fato é visto conforme o ponto de vista de vários personagens —; focalização externa, quando o herói simplesmente age diante de nós e não ficamos conhecendo seus pensamentos ou sentimentos, ou então — como é comum no romance de intriga ou de aventura — quando o narrador cria um mistério e não nos diz logo tudo o que sabe.

Faz o crítico algumas advertências: os modos de focalização nem sempre dizem respeito a uma obra inteira, mas sim a determinados segmentos narrativos; a distinção entre os diferentes pontos de vista muitas vezes não é nítida; a focalização interna só ocorre de modo rigoro-

so no monólogo interior. Além disso, excetuando a narrativa no presente, em monólogo interior, focalização e narração não se confundem, mesmo que a narrativa seja em primeira pessoa. Em Proust, apesar de ser este o tipo de narrativa, vê-se o emprego das três modalidades de focalização; incide a mesma sobre o herói, por exemplo, em relação ao amor —nunca sabemos quais os verdadeiros sentimentos das suas amadas —; os anúncios (*prolepses*) mostram o narrador que sabe mais que o personagem naquele momento da história; ocorre a onisciência em momentos como aquele em que a narrativa nos transmite pensamentos de um personagem que não os revelou a ninguém.

Segundo Genette, as variações de focalização podem, às vezes, constituir apenas infrações isoladas, insuficientes para quebrarem a coerência do conjunto, resultante do emprego de uma das modalidades. Tais "alterações" são denominadas paralipse e paralepse, consistindo em dar, respectivamente, "menos informação do que em princípio é necessário", ou "mais do que é em princípio autorizado pelo código de focalização que dirige o conjunto". (125) Ocorre paralipse quando, por exemplo, "no código de focalização interna", dá-se a "omissão de tal ação ou pensamento importante do herói focal, que nem o herói nem o narrador podem ignorar, mas que o narrador prefere esconder do leitor". Exemplo de paralepse é colocar, de repente, em uma narrativa de focalização externa, o pensamento do personagem. (126)

Lembra o teórico, também, que não se deve confundir a informação fornecida por uma narrativa e a interpretação que o leitor lhe dá. Existe, por vezes, um excesso de informação implícita que constitui aquilo que Barthes chama de índices. "A narrativa sempre diz menos do que sabe, mas, muitas vezes, faz saber mais do que diz." (127)

## 3.2 — O modo em Júlio Dinis

### 3.2.1 — A distância

Observando os romances de Júlio Dinis, um fato que salta à vista (sobretudo nos três primeiros) é a presença marcante do narrador, que não se mantém distante dos fatos narrados, mas os acompanha afetivamente, elogiando ou censurando atitudes e situações, apiedando-se de personagens, compreendendo-os, participando, em suma, de seus problemas. Tal fato, porém, não impede, de maneira nenhuma, que os seres humanos que pinta adquiram autonomia ante os nossos olhos, através das inúmeras cenas em que os vemos atuar e que constituem — como já sabemos — a maior parte da narrativa dinisiana. Em decorrência, parece-nos lícito afirmar a existência, na mesma, daquela "intensidade mediatizada", que Genette aponta em Balzac, Dickens e, sobretudo, Proust. Em Dinis, como nestes, graças ao predomínio da cena ("a forma mais rica em informação") e à interferência constante do narrador, "como fonte, suporte e organizador da narrativa, como analista e comentador (...)", o máximo de informação alia-se ao máximo de informa-

dor (128). Diferenças há, logicamente, e entre elas o fato de o narrador, em Dinis, estar fora da história, não ser um personagem, enquanto Marcel, na Recherche, é narrador-personagem que relata sua própria história e observa com os olhos e a experiência do hoje os acontecimentos do ontem (estabelecendo-se uma diferença entre o Marcel narrador e o Marcel personagem).

Ainda com relação à distância, observemos agora o uso que o Autor faz das três modalidades de narrativa de palavras, ou seja, aquelas através das quais se vai reduzindo progressivamente a distância entre o narrador e a fala do personagem em ação.

Predominando no romance de Júlio Dinis, não o sumário, mas a cena (que geralmente se mostra dialogada), não se estranha que a ênfase então recaia sobre o discurso referido, aquele em que "o narrador finge ceder literalmente a palavra ao personagem". (129)

Através desta modalidade de discurso a ação se movimenta e avança rumo ao seu final. Deparamo-nos, assim, com diálogos cujo assunto se revela fundamental para a evolução dos acontecimentos. Da conversa entre Tomé e o filho mais velho de D. Luís decorre a ação financeira do rapaz, que, por sua vez, trará consigo a problemática amorosa. O primeiro diálogo de Clemente com Jorge faz com que este fale ao pai de Berta, provocando, com isso, a reação da moça, em novo diálogo, que culmina com a mútua confissão amorosa. Embora do ponto de vista dos outros nada haja mudado, para eles tudo mudou: sabem agora que seu amor é correspondido; não há mais motivos para ciúmes, raivas e dúvidas; o empecilho permanece (pela própria decisão de ambos de sacrificar-se pelo velho fidalgo), mas caíram as barreiras entre seus corações (motivo maior de suas perplexidades), não sendo, então, de estranhar que cessem, a partir daqui, os monólogos interiores destes dois personagens. O diálogo entre D. Luís e a afilhada, transmitido a Gabriela por Frei Januário, desencadeia a ação desta última, que acabará por solucionar os problemas. Antes, porém, que tal aconteça, a segunda conversa entre Clemente e Jorge é que provoca a caminhada final da intriga, através da ação de Ana do Vedor que revela aos velhos o que se passava no coração dos jovens.

Não apenas n'Os Fidalgos da Casa Mourisca a sorte dos personagens se decide por intermédio de palavras. N'Uma Família Inglesa o amor nasce a partir de uma conversa. A voz de Cecília, mais reveladora de sua alma que o seu rosto, o tipo de diálogo que mantém com Carlos provocam um isolamento quase mágico no meio da agitação daquele baile de Carnaval e despertam o interesse do rapaz. Mais adiante, são as palavras inadvertidas de Jenny ao irmão que fazem tal interesse crescer mais ainda, acelerando um processo apenas incipiente. Fundamental igualmente mostra-se a pitoresca conversa entre Antônia e Dona Josefinha da Água-benta, um modelo perfeito da arte de falar da vida alheia e da busca disfarçada de informações. O "pecúlio de descobertas" (UFI, p. 268, XXVIII) aí adquirido altera por completo a harmonia amorosa existente entre Carlos e Cecília; transmitido, com seus acréscimos, à pobre moça, provoca seu desengano em relação às intenções do rapaz; participado a José Fortunato, motiva a carta anônima que impedirá

as visitas de Carlos — os dois jovens vêem-se, assim, afastados física e moralmente. Para o aumento dos problemas, bem como para a solução dos mesmos, concorrerão mais uma vez palavras, não apenas orais, como também escritas, mas a estas voltaremos mais adiante.

N'As Pupilas do Senhor Reitor, conversas entre personagens decidem por três vezes o futuro de Daniel; quando criança, o pai e o reitor resolvem primeiramente que será padre e, depois, que estudará para médico; já adulto, são as palavras de José das Dornas, pensando em banir o rapaz para o Brasil e as de Clara, ameaçando contar tudo, que forçam Margarida a aceitar o pedido de casamento do jovem, possibilitando-lhe, assim, a permanência na aldeia e a felicidade. Conversas podem destruir, por completo, a honra de uma pessoa; daí o terror de Clara ao perceber que o velho médico a avistara na fonte junto com Daniel. E um diálogo importante não precisa ser sempre falado; pode vir sob a forma de canto, como aquele tão popular e português que inicia o namoro de Pedro e Clara... Enquanto lava roupa no riacho, a moça percebe que está sendo observada e canta:

“O’ rio das águas claras,  
Que vais correndo p’ro mar.

Na pausa que, segundo as exigências da música, se faz ao fim dos dois versos, Clara torceu a roupa que estava lavando, e lançou, com disfarce, os olhos para o lugar, onde Pedro a escutava; depois concluiu:

Os tormentos que eu padeço,  
Ai, não os vás declarar.

Pedro efetivamente estava recebendo com prazer o timbre agradável daquela voz feminina: sentiu em si uma comoção estranha, visitou-o a musa rústica, e atirando-se com vontade ao trabalho, elevou também a voz, já tão conhecida por todos os frequentadores de arraiais e esfolhadas, e respondeu:

Não declara que não pode,  
E não tem que declarar.

Na pausa olhou também para o lado onde estava Clara, a qual ria oculta-mente com as companheiras, que eram todas ouvidos. A luva fora levantada e principiava o certame. O momento era solene. Pedro terminou:

Pois quem, como tu, é bela,  
Não pode ter que penar.”

(APSR, pp. 38-39, VII)

E a pequena cena continua, revelando, através de um costume popular, o início de um idílio e, também, características da psicologia humana em ocasiões desse tipo.

N'A Morgadinha dos Canaviais, Madalena desperta o interesse de Henrique ao ler

as cartas para os pobres e ao demonstrar sua inteligência e espontaneidade no diálogo que com ele mantém. Avisando o ervanário, Madalena prepara sua reação ao projeto de estrada do conselheiro. Interpelando violentamente a filha, o Cancela acelera sua morte; no cemitério, a sua fala comovida diante da menina morta acalra a multidão, encerrando a revolta contra os sepultamentos fora das igrejas. Censurando asperamente o morgado, consegue o tio Vicente modificar o resultado da eleição.

Uma outra função do discurso referido, em Júlio Dinis, é a de exemplificar uma situação psicológica, um ambiente e/ou um caráter em ação. Muitos diálogos, assim, não contribuem para acelerar a ação, mas para caracterizar personagens e situações. N'Os Fidalgos da Casa Mourisca a ação se concentra em torno do problema psicológico duplo (Jorge-Berta, D. Luís-Berta) de modo que tal tipo de diálogo, puramente caracterizador, está quase ausente, aparecendo somente em relação ao frei Januário, a única figura cômica da história. N'A Morgadinha também não aparecem muito, pois aí, mesmo que predomine a caracterização de tipos e ambientes humanos, a ela normalmente se associa algum elemento preparador ou modificador da ação: após a descoberta da carta acusadora, Augusto procura Henrique para pedir-lhe satisfações; impressionado pelas palavras do mestre-escola, o lisboeta passa a acreditar nele e oferece-lhe sua amizade; demonstra, assim, um fundo bom do seu caráter mas, ao mesmo tempo, prepara acontecimentos futuros — em busca de informações que possam ajudar seu novo amigo, penetra na taberna em hora imprópria; ferido gravemente, levam-no para o Mosteiro onde encontrará a saúde e o amor. O diálogo na casa da beata delinea seu tipo e, também, nos prepara para sua atuação nefasta, assim como a primeira conversa na taberna do Canalela, além de apresentar os vultos políticos da região, inicia a problemática social amplamente desenvolvida na obra.

Os romances onde se nota uma presença acentuada de diálogos caracterizadores são Uma Família Inglesa e As Pupilas do Senhor Reitor. A conversa banal entre Carlos e Cecília sobre um bordado mostra o amor crescendo, alimentando-se de pequenos "nadas"; o enfadonho e dispersivo monologar dos amigos no jantar de Carnaval, bem como as palavras de Jenny para com os criados, servem apenas — como já vimos — para indicar o temperamento dos personagens principais e sua relação com a intriga é muito tênue. Os diálogos de José das Dornas e João da Esquina mostram sobretudo o amor paterno, ansioso pela chegada do filho, orgulhoso do seu saber e cômico da maior ou menor gravidade dos seus atos; por outro lado, revelam também a mentalidade popular, assustada diante de inovações científicas, e a ambição, o interesse de um outro pai, pouco escrupuloso. Procurando fugir ao tédio que o esmaga, Daniel conversa com um empregado e a filha deste; embora pitorescos como os demais diálogos da obra, estes — e também aqueles que mostram a ação do reitor e a do velho médico — desenvolvem assuntos que não se revelam fundamentais para a intriga que pouco ou nada fazem caminhar.

Poderíamos talvez sintetizar, afirmando que os discursos referidos que mais servem para caracterizar personagens e ambientes aparecem sobretudo na primeira parte da história



dos ingleses, na época do retorno de Daniel, (capítulos XI, XII, XIII, XIV, XVII, XVIII, XXIV), nos capítulos iniciais d'A Morgadinha (mas aí contribuem juntamente para a ação) e na figura de Frei Januário. Já os que alteram e aceleram a ação localizam-se na segunda parte d'Uma Família Inglesa (capítulo XX em diante) e nos demais capítulos d'As Pupilas, referindo-se, em ambos, ao problema amoroso; n'A Morgadinha, surgem a partir do capítulo XII e giram em torno de problemas sociais e amorosos; fazem-se ainda presentes em toda a ação d'Os Fidalgos, tanto na problemática social (capítulos I e VII), como na amorosa (VIII a XXXVII).

Antes de passar aos demais tipos de discurso, convém lembrar que Júlio Dinis tentou fazer falar os personagens de acordo com seu intelecto e sua condição social. Se não o conseguiu sempre — as falas de Margarida e Madalena, por exemplo, não se revelam as mais adequadas a tais <sup>personagens</sup> — não se pode negar a existência dessa "linguagem objetivada" em figuras secundárias, sobretudo as rurais. O reitor repete muito seus verbos, ao responder a perguntas, e costuma empregar provérbios, tal como José das Dornas (APSR, p. 151, XXV; p. 280, XLII), João Semana se caracteriza pelas anedotas (APSR, p. 108, XVIII), Dona Vitória, como mostra Stern (130), usa frases curtas, desconexas, adequadas a uma mulher nervosa como ela (AMC, pp. 76 e 84, V), o padre Januário só se preocupa com seu anti-liberalismo e a comida (OFCM, p. 40, IV), Ana do Vedor mostra-se bem uma mulher simples e decidida, rápida nos julgamentos e nas decisões, motivadas por seu bom coração e amparadas pelos exemplos do passado (OFCM, p. 350, XXXIII). Embora apontando os defeitos que aqui se fazem presentes, como a insistência com que alguns personagens "recaem nos seus tiques de linguagem", às vezes "excessiva a ponto de quase anular todo o efeito que pretendia o autor conseguir ... que estivera a ponto de conseguir", reconhece José Régio que se trata de uma "tentativa meritória — um passo em frente". (131) Dela queremos deixar ao menos três exemplos. Comentando com D. Luís a política da época, o padre absolutista e comilão expressa bem suas preocupações básicas:

—Ai pobre Portugal! — exclamou melancolicamente D. Luís.

— Que vais à vela — concluiu o padre. — Desde que puseram a cabeça à roda a esta gente com liberalismos ... ficou tudo transtornado. Agora todos mandam, todos falam, e não há quem governe. Isto de não haver um que governe... Estes patetas não se desenganam de que um país é como uma casa. Ora deixam à vontade os criados em uma cozinha, sem ninguém que os vigie, e verão o que vai! esperem por o jantar, que hão-de achar-se servidos!"

(OFCM, p. 40, IV)

O mesmo acontece em outra cena. Preocupado com o atraso do jantar, Frei Januário vai "pé ante pé" à cozinha e ali surpreende o cozinheiro e os demais criados a escutarem boquiaberto

tos o hortelão, ex-soldado de D. Pedro, que narra as proezas épicas do herói dos liberais. O padre fica indignado e trava, então, com seu inimigo figadal um pitoresco e vibrante diálogo (OFCM, pp. 65-66, VII).

Muito expressiva é a linguagem com que Tomé exerce sua atividade de fazendeiro; como já dissemos anteriormente, orações curtas, em sucessão rápida, tão bem caracterizam o entusiasmo, o movimento, o ruído, a vida em suma, de Tomé e da sua Herdade, em vivo contraste com o solar:

“—Olha lá esse carro que não está bem seguro, ó Manuel. Vê lá se me arranjas ainda hoje por aqui alguma desgraça... Ó meu maluco, não reparas que me vais semeando as espigas pelo chão? Salta, apanha-me tudo isso, que eu não quero nada desperdiçado... Está quieto, João, vai para casa, agora não se brinca no quinteiro. Sai-me de ao pé dos bois, menino! Ai que tu... Ó Luísa, olha se mandas dar uma pinga àqueles homens... Que quer você, tio? Cubra-se, ponha o seu chapéu. Ai, vem por causa do muro que caiu? Olhe, tenha paciência, volte cá amanhã. Hoje não posso olhar por isso... Ó Chico Enjeitado, que diabo estás tu fazendo, pateta? Deixa-me estar essas pipas. Vai-me recolher aquele milho que eu te disse; corre... O moleiro já veio? (...) Ó mulher, chama para lá esses pequenos, que podem aleijar-se por aqui. Vai, Joãozinho, vai para casa e leva o mano. Olha, queres uma espiga assada? Ó Chico, escolhe aí duas espigas para os pequenos. Que demônio anda a fazer aquele cão atrás das galinhas? Aqui já, atrevido! Vá, vá, rapazes! Vocês nesse andar não acabam hoje. Dá cá um ancinho, que eu vou arredando este folhelho.

No meio desse fogo cerrado de ordens, de conselhos e de observações foi Tomé da Póvoa interrompido pela voz da mulher (...).”

(OFCM, pp. 24-25, III)

Não estudaremos aqui os monólogos, tanto exteriores, quanto interiores, pois a eles nos referimos na parte relativa à focalização interna.

Passemos agora ao discurso transposto e ao narrativizado, modalidades essas que, embora menos utilizadas por Júlio Dinis, conseguem, algumas vezes, atingir um agradável grau de comicidade.

O caráter enfadonho das conversas, sempre iguais, de Manuel Quintino e José Fortunato (pesadas até para os próprios personagens) é apontado brincalhonamente pelo narrador, que o apresenta sob forma de “programa”. Aquilo que, pelo seu pouco interesse para a evolução dos acontecimentos, poderia tornar-se um texto cansativo para o leitor, pelo modo como é apresentado consegue fazê-lo sorrir. Frases pequeninas vão-se arrastando, agrupando-se em “partes”,

separadas por referências a atitudes decorrentes do assunto (bocejos); o narrador prima pela objetividade com que reproduz a conversa, manifestando apenas no início uma opinião crítica; passa sucessivamente pelos três tipos de discurso (sobretudo referido, na primeira parte; narrativizado e transposto, nas demais), recaindo a ênfase no transposto; com esses simples recursos, se obtém um efeito levemente cômico, bem britânico:

“Depois travava-se entre os dois um diálogo, todo cortado de bocejos contagiosos; — os assuntos eram para estes efeitos. Eis o programa desta noite:

Primeira parte: — Fortunato principia por dizer — “Pois é verdade” — Replica-lhe Manuel Quintino — que a vida estava para ele. — “Queixe-se, que tem de quê” — diz o outro — “E não tenho pouco” — respondeu Manuel Quintino. Dois bocejos de ambos os lados, e pausa.

Segunda parte: — Manuel Quintino queixa-se de umas dores de cabeça. Fortunato atribui-as ao tempo e esfrega os olhos. Manuel Quintino inclina-se a que seja antes do estômago. O outro aconselha-lhe que não use de café ao almoço. Bocejos recíprocos.

Terceira parte: — O sr. Fortunato, olhando para o teto, nota que a sala tem diminuto pé direito. Manuel Quintino responde que, para a largura, é o bastante. O outro diz algumas palavras sobre as vantagens dos estuques. Manuel Quintino concorda e procura uma transição para falar contra os senhores; Fortunato responde-lhe com uma diatribe contra os caseiros. Reproduz-se um bocejo em Manuel Quintino, que se transmite ao outro.

Quarta parte: — Fortunato diz que está a expirar o Carnaval — Manuel Quintino replica que lhe não deixa saudades — Fortunato faz igual declaração — Manuel Quintino vê com maus olhos a chegada da quaresma, por causa das confissões. Discute-se quais os confessores mais passa-culpas. Manuel Quintino lembra-se de perguntar quem inventaria isto de confissões. Fortunato fá-las remontar ao tempo dos romanos, supremo grau de vetustez, dele conhecido.

Desta vez os bocejos ficaram em meio, graças à entrada de Cecília e de Antônia com o tabuleiro do chá.”

(UFI, pp. 133-134, XIII)

Como o assunto, além de não movimentar a ação, também não contribui acentuadamente para a caracterização dos personagens, o narrador o sintetiza, diferentemente do que ocorre quando contribui para a demonstração de uma situação psicológica, como o diálogo sobre assuntos de costura. Ali, após empregar o discurso referido, o narrador sugere e depois afirma a sua importância:

"E Cecília, acompanhando a palavra com a ação, principiou a trabalhar com todo o vagar, ao passo que Carlos assistia à demonstração com a atenta seriedade de um discípulo. Ainda que me parece que menos vezes lhe seguiam os olhos os movimentos da agulha, do que se fixavam a admirar a perfeita modelação e delicado colorido da mão que a movia.

.....  
Aí estão uns colóquios inofensivos e inconseqüentes, pensará talvez o leitor. Pois engana-se, se pensa assim."

(UFI, 239-240, XXIII)

N'As Pupilas do Senhor Reitor, deparamos com o jovem médico a sofrer, logo da sua chegada à aldeia, um interrogatório dos mais estranhos e, segundo o narrador, "prova mil vezes mais decisiva para o seu futuro, do que quantos diplomas lhe possa dispensar a douta corporação, da qual recebe os títulos profissionais". Vejamos o assédio de perguntas, em sua maioria em discurso transposto (anafórico e pormenorizado), onde a objetividade com que é apresentado o tema contribui, mais uma vez, para um tom cômico:

"Um perguntava a Daniel se a grama era mais fresca do que a cevada; outro qual a razão porque os pimentos de conserva nunca lhe faziam mal, enquanto a salada de alface lhe causava uma irritação de estômago infalível; vinha outro que desejava saber se seria melhor purgar-se no quarto crescente, se no minguante da lua; queixava-se-lhe um de uns arrepios, que sentia ao deitar-se na cama, e principalmente no inverno; outro do muito que suava no verão; um velho criado da casa, viúvo inconsolável, fez-lhe a história circunstanciada da doença, de que morrera a mulher, havia dez anos, pedindo a Daniel que a diagnosticasse, e lhe expusesse o tratamento que a devia ter salvo; em contraste com esta medicina retrospectiva, vinha uma rapariga perguntar, muito ingenuamente, se lhe poderia fazer mal o ir a uma romaria daí a oito dias; José das Dornas também quis saber se o caldo de abóbora era melhor para a saúde, do que o de nabos. Umavelha interrogou Daniel sobre a doença das galinhas, e o próprio Pedro, tentado por este exemplo, fez algumas perguntas sobre a dos perdigueiros."

(APSR, p. 82, XIV)

Não só a simplicidade do homem do campo se vê levemente criticada pelo narrador, como também o espírito de superioridade dos ingleses, tão característico dos mesmos. Em vez de se desenvolver mais esta característica dos personagens, através de um extenso diálogo, que se tornaria enfadonho, resumem-se os tópicos tratados na "importante" discussão política de

Mr. Richard e seus amigos britânicos. Através de uma enumeração expressiva e em gradação ascendente, vão os vários assuntos sendo apresentados e a presença marcante de substantivos (que equivaleriam cada um a toda uma oração) configura – em nosso entender – o texto como discurso narrativizado:

“Não acompanharemos, através das diversas transcrições, o longo e substancioso diálogo mantido entre os três ingleses.

As questões mais graves, que agitavam então as inteligências e pejavam de papéis os gabinetes diplomáticos da Europa, o destino das nações, a futura sorte dos povos, tudo naquela manhã, foi tratado por eles e decidido em termos categóricos e com tanta consciência de infalibilidade, como só a dá e permite o foro de súdito inglês, cujos privilégios, debaixo deste ponto de vista, parece não terem limites. Monarcas, generais, ministros, diplomatas, publicistas, todos passaram em comprida procissão aos olhos deste triunvirato, que os julgou e sentenciou com a impavidez e precisão próprias do espírito britânico.”

(UFI, p. 309, XXXII)

Após tão sublimes problemas, porém, a realidade mais prosaica os chama pois, como acentua brincalhonamente o narrador:

“À medida que se adiantava a manhã e que os odoríferos vapores da cozinha, atravessando as salas, chegavam às pituitárias, britanicamente apuradas, dos convivas, a conversa principiou a baixar das alturas, por onde pairara, para assuntos mais terrenos e comezinhos.”

(UFI, p. 312, XXXII)

### 3.2.2 – A perspectiva

Antes de analisar a perspectiva narrativa, faz-se necessário advertir que, em vez das denominações genettianas “focalização zero” ou narrativa não focalizada”, empregaremos “onisciência do narrador”, preferindo esta expressão por concordarmos com a crítica de Carlos Reis: “qualquer daquelas opções terminológicas desde logo evoca, não um narrador investido de poderes ilimitados, mas sim uma modalidade de discurso de ficção destituída do domínio de qualquer perspectiva – o que vem afinal a ser tão inconcebível como uma narrativa sem narrador.” (132) Utilizaremos também a denominação “monólogo interior” e não “discurso imediato”, por ser ela bem mais conhecida.

Feita esta ressalva, vejamos, então, como procede Júlio Dinis em relação aos três

tipos de focalização.

Conhecendo-se o interesse do Autor em realizar "livros-instrumento" e, ao mesmo tempo, tornar conhecidos íntimos do leitor os personagens que apresenta, não nos parece de estranhar o fato de encontrarmos em posição dominante o narrador onisciente, que conduz a narrativa com um fio lógico e não pouca explicações sobre o que se passa no fundo da alma humana. Por outro lado, o mesmo motivo justifica a importante presença da focalização interna que, encaixada com nitidez nos momentos que o narrador julga oportunos, contribui, justamente, como uma luz suave, para um conhecimento e uma identificação maiores entre o leitor e os personagens.

Referindo-se ao primeiro romance de Dinis, Maria Aparecida Santilli salienta um importante fato que, em nosso entender, poder-se-ia aplicar às demais obras também:

"O foco narrativo, colocado fora dos protagonistas, revela a posição teoricamente objetiva do narrador que vai colocando as personagens sob os olhos dos leitores, desde os primeiros capítulos. (...) dissociando-se o narrador do criador, para transferir-se à posição objetiva de análise de suas próprias criações, invadindo, portanto, o terreno da contemplação, reduto do leitor." (133)

Efetivamente, o narrador, em Júlio Dinis, "contempla" as criaturas que criou e, dessa observação atenta resulta uma onisciência "moderada", visto que realizada normalmente a partir do exterior, do visível. A análise psicológica parte do "fora" (gesto, expressão corporal e fisionômica) para o "dentro" e quase coincide com a visão de alguns personagens mais observados: Jenny, o reitor, Madalena, Gabriela.

Sabemos que Mr. Richard está preocupado ou alegre por traços do seu rosto ou por gestos que faz:

"(...) a ausência de Carlos nesta manhã cavou-lhe uma ruga de descontentamento na fronte, que os ares do jardim haviam expandido e suspendeu-lhe a ária festiva, mas por ele um tanto estragada, que entre dentes vinha trauteando ao entrar na sala."

(UFI, p. 52, V)

Satisfeito com a inesperada presença do filho no local do trabalho e, ainda por cima, com o conhecimento que o mesmo mostra dos assuntos comerciais, o bom inglês deixa o escritório, às três horas:

"fazendo a Carlos um sinal de despedida, menos seco que de ordinário e, o

que mais era, afagando na passagem o terra-nova, coisa que não praticava, senão em ocasiões de grande harmonia com o filho.”

(UFI, p. 97, IX)

Ao recomprar o valioso presente que dera ao filho e de que esse se desfizera, acompanhado de uma bela senhora, a agitação interna do pai apenas transparece nas “ligeiras e convulsivas contrações de lábios, que eram nele indício de cólera reprimida” (UFI, p. 250, XXV).

Influenciado talvez pela carreira médica que abraçara, Júlio Dinis insiste sempre na linguagem do corpo, muda apenas para os que não sabem observar ou tirar conclusões do que observam. Como afirma o narrador, diante da reação de Jorge ao saber quem era a moça com quem Clemente desejava casar:

“Estas palavras dissiparam instantaneamente toda a meia indiferença com que Jorge escutara até ali as comunicações de Clemente. O estremecimento que não pôde reprimir ao ouvi-las, a súbita transformação que se lhe operou na fisionomia, bastariam para revelar a verdade a Clemente, se este bom rapaz não tivesse uma daquelas almas, onde nunca entram de súbito as suspeitas, mas somente depois de muitos e porfiados embates.”

(OFCM, p. 276, XXVI)

O tom de voz, as palavras que pronuncia, mas também os gestos que denunciam a agitação do rapaz, vêem-se apontados com precisão:

“E erguendo-se da banca com certa agitação, que estava espantando Clemente, pôs-se a passear no quarto, e tão convulso que não conseguia preparar um cigarro, que mal sustinha nas mãos.”

(OFCM, p. 277, XXVI)

Há toda uma série de sinais que, repetidos na segunda entrevista, acabarão por fazer ver a verdade até a uma pessoa simples como o filho de Ana do Vedor (OFCM, p. 338-340, XXXII).

É preciso, pois, saber ler nas pessoas já que mesmo as muito introvertidas, como Jorge ou Mr. Richard, não conseguem esconder o que lhes vai por dentro. E alguns personagens de Dinis, tal como ele, mostram-se especialistas nesta arte, que não se adquire por meios mágicos, mas apenas pela observação atenta, fruto de muito amor. Embora Carlos chame a irmã, brincalhãoamente, de “feiticeira” (UFI, p. 186, XVIII), ao vê-la adivinhar-lhe o porquê das ações, o conhecimento da jovem é apenas humano, limitado àquilo que vê, baseado justamente num olhar cons-

tantemente preocupado com a felicidade dos seus, pela qual se sente responsável. Convivendo com o irmão e com um pai como Mr. Richard, que costuma guardar tão britanicamente seus sentimentos, Jenny teve uma boa escola. Com isso, está pronta a perceber de imediato os atritos familiares, mesmo que o único sinal que possa denunciá-los seja uma ruga, uma alteração de hábitos ou um gesto um pouco mais forte do que o costumeiro:

“Ao sair da loja, Mr. Richard ia com a fisionomia outra vez serena, mas lá por dentro, quem o pudesse perscrutar, encontraria um grau de irritação, a que raras vezes lhe subia o gênio fleumático.”

(UFI, pp. 250-251, XXV)

Chegando a casa, o personagem não consegue ocultar da filha aquele estado de ânimo que o narrador onisciente apontara:

“Hábil na leitura daquela fisionomia, nem uma só ruga, que acidentalmente a carregasse, podia passar-lhe desapercibida e sem lhe excitar desejos de decifrá-la.”

(UFI, p. 251, XXV)

O modo conciso com que responde à filha, a resolução, tão extraordinária nele, de ir ao quarto de Carlos, a “doce violência” com que afasta Jenny que desejava acompanhá-lo, tudo revela à jovem que algo de errado está ocorrendo. Além disso, após a conversa que mantém com o filho, diz-nos ainda o narrador:

“Mr. Richard viu-o sair e de novo se lhe carregaram as feições, que haviam já desanuviado de todo; ao mesmo tempo estalava-lhe entre os dedos uma avelã, com que estivera brincando, tal foi a força, de que a contrariedade lhe animou naquele momento os músculos.

Jenny vira tudo isto, aflita e irresoluta. Para sanar o mal, era necessário conhecer-lhe a causa, e ela ainda a não sabia.”

(UFI, p. 255, XXV)

Felizmente, para a jovem inglesa, não são só as preocupações que transparecem no semblante quase impenetrável (para os outros) do pai:

“Momentos depois saiu Mr. Richard. Através da impassibilidade e frieza aparente da fisionomia do velho, o olhar de Jenny percebeu que lhe ia muita alegria no coração.

Mr. Richard deu algumas ordens, fez algumas recomendações e depois, vol-



tando-se para a filha, disse-lhe que estava à disposição dela. Retirava-se do escritório a uma hora excepcional.

.....  
— (...) Diga, não estará Carlos ainda justificado?

Um sorriso foi a resposta que obteve esta pergunta; sorriso de orgulho, de afeto, de comoção, que tudo estava então experimentando aquele coração de pai."

(UFI, p. 356, XXXVIII)

O conhecimento que tem de Cristina, com a qual convive há anos, faz com que Madalena "leia" no coração da prima antes mesmo que a própria interessada o faça; acompanha-lhe todo o drama interno, percebe claramente quando falha a primeira tentativa do lisboeta para aproximar-se da mocinha: "(...) havia quase adivinhado tudo; estudando as fisionomias de Cristina e de Henrique, conheceu que se não haviam entendido os anjos." (AMC, p. 274, XVII); e é com alegria que, antes de qualquer outra pessoa, verifica que o rapaz finalmente está se interessando pela prima: "a cada momento, se estava ausente, dirigia as vistas para a porta à espera de a ver aparecer" (AMC, p. 431, XXVII).

O bom reitor, n'As Pupilas, sabe muito bem os perigos a que se expõe Clara por seu temperamento, tanto que pede à irmã que a vigie e esta, como ele, acaba fazendo dolorosas descobertas:

"Ao aparecer Daniel, ou quando ao longe lhe soavam os passos, já os olhos de Margarida viam espalhar-se, pelas faces da irmã, uma turbação pouco discreta; era com não disfarçada vivacidade, que se curvava para o ver passar, e com voz alterada de sobressalto que lhe respondia e conversava com ele."

(APSR, p. 189, XXXI)

Nem sempre, porém, o rosto e o gesto falam a verdade; às vezes conduzem ao erro, às conclusões falsas, originando-se daí desentendimentos e confusões. Observemos o caso de Carlos. Por duas vezes, apanhado de surpresa pela acusação de dois pais — o seu e o de Cecília —, fica confuso, sem saber o que fazer e toda a sua atitude leva-o a parecer culpado, a confirmar as suspeitas que sobre ele pairam. A primeira cena ocorre quando Mr. Richard lhe aponta o presente que vendera:

"À vista do relógio foi tal a comoção que se apoderou de Carlos, que nada pôde responder; baixou os olhos, confusos, corou intensamente, como se a consciência lhe estivesse dizendo que a severidade das arguições do pai era merecida.

Estes sinais foram por Mr. Richard interpretados, como tácita confirmação

das suas suspeitas.”

(UFI, p. 252, XXV)

Dá-se a segunda quando Manuel Quintino, desesperado, interrompe o jantar na casa do patrão, pede contas de sua filha ao rapaz e o acusa de infame:

“Carlos, a quem a surpresa parecia haver paralisado — a surpresa e porventura ligeiros remorsos de consciência também — olhava para Manuel Quintino e, corando e empalidecendo, permanecia como subjugado pelo olhar de irritação daquele velho, que o interrogava assim. (...)”

Quem visse a postura e o rosto de Carlos julgaria verdadeira a acusação. Surpreendido inesperadamente por ela, faltou-lhe a reação para repeli-la.”

(UFI, p. 322, XXXIV)

Diante da primeira acusação (o pai o chama de vil), Carlos se recompõe mais rapidamente e dá sua palavra de que agiu por bons motivos; Mr. Richard não a leva em conta, o rapaz se ofende e opta pelo silêncio. Já na segunda ocorrência fica totalmente sem ação e é a irmã, que o sabe inocente, que se irrita pela sua passividade e repele a acusação (UFI, p. 323, XXXIV). E Carlos realmente é inocente. Como se explica, então, sua atitude? Observador perspicaz da alma humana, o narrador aponta uma explicação: “a surpresa e porventura ligeiros remorsos de consciência também”. Inocente em relação às graves faltas de que o acusam, intui, porém, que alguma culpa lhe cabe — escrever uma carta de amor a Cecília, sem ser oficialmente seu namorado, podia comprometê-la e ele mesmo se arrependera disso, após tê-lo feito. Talvez seja esta a causa da sua passividade: há um juiz dentro dele mesmo e bem mais severo do que os de fora, como o narrador já nos informara antes (UFI, p. 17, II).

Por vezes o narrador apenas sugere que exista uma diferença entre a realidade e a aparência. Voltando do teatro, Manuel Quintino conta à filha o que lá acontecera com o filho do patrão:

“Cecília escutou-o calada. Dir-se-ia que já a impacientava ouvir tantas vezes falar de Carlos; porque, de fato, parecia propósito formado em Manuel Quintino o ter sempre que contar do rapaz, desse estouvado, a quem apesar de todos os estouvamentos, o bom homem queria deveras.

A julgar pela aparência de ligeira mortificação, que tomava nesses instantes o rosto de Cecília, devia supor-se que existia nela uma forte antipatia para com o predileto do pai. — Mas será prudente não confiar demasiado no rigor lógico destas deduções fisionômicas, e muito mais em mulheres.”

(UFI, p. 174, XVII)

Não somente nelas o amor pode-se esconder atrás de uma aparente antipatia; o narrador explica taxativamente o que se passa em Jorge e induz Berta, pela intensidade das suas manifestações, a pensar que o rapaz lhe tem "aversão" (OFCM, 291, XXVII). Sentindo-se atraído pela jovem e lutando contra o que lhe parecia uma doidice em um rapaz de juízo como ele, conseguiu apenas que se desenvolvesse nele um alto "grau de irritação, revelado em uma espécie de hostilidade para com Berta, cuja imagem viera perturbar-lhe a limpidez de coração que tivera até ali (...) "Querialhe mal por lhe querer bem". Receava-se dela, e fazia o possível para desvanecer a impressão por que se sentia dominado" (OFCM, p. 79, VIII).

Tal hostilidade e frieza, porém, não conseguem desviar Gabriela da verdade. Assim como percebera, no jantar, o desentendimento entre os dois irmãos — pelas fronteiras contraídas, os sorrisos gelados e o laconismo (OFCM, p. 174, XVII) — a baronesa observa a filha de Tomé e o primo, descobrindo-lhes o segredo. Rubores, tremor na voz, um pouco de confusão levam-na de imediato ao coração de Berta; Jorge lhe exige um pouco mais de atenção:

"Berta, que corra a esperar os cavaleiros, estava nos braços do pai, que a beijava com efusão. A baronesa, meio oculta por um tronco de soveiro, notou um rápido olhar de Jorge para Berta, quando a rapariga ainda o não podia ver, porque Tomé lho encobria; notou mais que assim que Berta o procurou, estendendo-lhe a mão, Jorge respondeu com cerimoniosa deferência, e nunca mais dirigiu para ela a vista.

A baronesa foi enfim ao encontro dos viajantes.

Recebeu de Jorge um acolhimento sem comparação muito mais expansivo, do que o que Berta lhe merecera. O penetrante espírito de Gabriela interpretou esta diferença ao seu modo. (...)

A despedida de Jorge e Berta teve a mesma aparência de reserva e de constrangimento, que caracterizara o primeiro encontro.

Observou porém Gabriela que, próximo a dobrar uma curva do caminho, além da qual se perdia de vista Tomé da Póvoa e a filha, que seguiam em direção oposta, Jorge se voltou para trás com aparente naturalidade."

(OFCM, p. 267, XXV)

Nem sempre a onisciência do narrador se vê atenuada por uma atenção ao gesto e à expressão fisionômica; às vezes faz-se sentir de modo absoluto, penetrando até na vida onírica dos personagens. Egas Moniz apontou, com propriedade, um certo interesse de Júlio Dinis pelo inconsciente.(134) Anterior a Freud, nosso Autor soube já valorizar fatos que a psicanálise utilizaria mais tarde para chegar até àquela parte mais obscura da vida psíquica: o mecanismo das associações de idéias, interpretado ou apenas indicado (UFI, pp. 171-172, XVII e APSR, p. 144,

XXIV) e os sonhos. Quanto a estes, o mesmo Egas Moniz chama a atenção para o de Cecília (UFI, p. 138, XIII), que o escritor constrói tão corretamente, a partir das realidades que cercavam a heroína, que se tem a impressão de um sonho real. (135) N'A Morgadinha dos Canaviais também vemos um personagem sonhando e aqui enfatiza o narrador a relação entre as experiências passadas e as presentes de Henrique — o som real dos carros na quinta de Alvapenha aparece, no mundo onírico, como uma nota única produzida pela orquestra que o lisboeta estava acostumado a ouvir (AMC, pp. 37-38, III). N'Os Fidalgos, encontramos o sonho a revelar o que se passa na mente de D. Luís (OFCM, p. 391, XXXVII) ou na de Frei Januário, completando — no caso deste último — a caracterização do personagem:

“(...) acabou por adormecer à mesa, sonhando-se em uma espécie de paraíso, como o tal lugar de delícias de Adão, cuja ociosidade sempre fora objeto muito dos seus enlevos.”

(OFCM, p. 47, IV)

Passemos agora à análise da focalização interna em nosso romancista. Se não ocupa a mesma uma posição tão importante como a da onisciência narrativa, não deixa, porém, de apresentar um certo destaque, manifestando-se, em maior ou menor grau, nos quatro romances e sob a forma de cartas, relatos orais e monólogos.

N'Os Fidalgos da Casa Mourisca, vemos a baronesinha Gabriela apresentar-se quase que por conta própria ao leitor, através da primeira carta que escreve ao tio. Traços do seu temperamento aí se manifestam claramente e, ao contrário do que ocorrera com Berta, a explicação do narrador vem somente após a missiva:

“Esta carta, escrita à vontade e no tom familiar de uma mulher caprichosa, costumada a não se constringer com pessoa alguma, e a ver admitirem-lhe, como naturais, todos os seus caprichos, não podia ser menos acomodada ao gênio sisudo e respeitador de etiquetas, que era uma das pronunciadas feições do velho fidalgo.”

(OFCM, p. 109, XI)

Duas outras cartas de Gabriela constituem a única fonte pela qual o leitor é informado de certos fatos: a do dia de sua chegada, que nos indica os generosos motivos ocultos de sua vinda, e aquela em que anuncia o futuro ingresso de Maurício na carreira diplomática (OFCM, pp. 152-153, XV e pp. 327-328, XXXI). Se atentarmos para as palavras de Genette de que o modo diz respeito a quem vê e não a quem narra, talvez se possa afirmar que todas as cartas de Gabriela posteriores à sua volta à capital constituem focalização interna, visto que tudo o que acontece com Maurício fora da aldeia nos vem relatado por intermédio dela, embora não em discurso refe-

do:

“Chegaram cartas da baronesa e de Maurício, datadas de Lisboa. As notícias que davam eram satisfatórias. Maurício fora hospedado em casa de um primo remoto de D. Luís e por ele introduzido nos primeiros círculos da cidade.

(...) achava-se naquele mundo, novo para si, como se nele tivesse sido educado.

(...) Era para aquele viver que os seus instintos o inclinavam. (...)

Escusado é dizer que Maurício não foi muito escrupuloso na observância dos artigos da fé políticos com que D. Luís doutrinara os filhos.(...)

A baronesa, que revelava tudo isto muito extensamente a Jorge, colorira e ocultara parte da verdade a D. Luís, para não o assustar.”

(OFCM, pp. 326-327, XXXI)

N’A Morgadinha dos Canaviais, fatos importantes da vida passada dos personagens vêm à tona através destes e não do narrador. É a própria Madalena quem conta sua história “curta e sem peripécias”, como conviria a um romance de Dinis (AMC, pp. 68-70, IV); o senso maternal, que lhe veio de um episódio da infância e explica sua atitude protetora em relação a Cristina, vê-se justificado por ela mesma, enquanto que, em romance anterior, cabia ao narrador explicar a origem de tal atitude em Jenny. Do mesmo modo, o próprio Augusto explica o mistério da sua tristeza, o seu amor secreto (AMC, pp. 249-252, XV), assim como o ervanário recorda fatos da meninice ligados às suas queridas árvores (AMC, pp. 277-278, XVII e pp. 348-349, XXI).

N’Uma Família Inglesa o encontro no baile de Carnaval nos é dado a conhecer somente por personagens — Carlos e Cecília —, ocorrendo aqui focalização interna e múltipla, visto que as duas versões — como pensamos haver demonstrado no estudo das mesmas enquanto analepses — apresentam maneira diferente de encarar o acontecimento e, no caso da segunda, até uma omissão de dados penosos à narradora (UFI, VII e XII).

Antes de comentarmos os monólogos presentes em razoável quantidade nas obras estudadas, gostaríamos de advertir que abordaremos não apenas os “interiores”, mas também os pronunciados (solilóquios). Além disso, convém salientar, como fez Prado Coelho, que os interiores, em Dinis, não reproduzem “de modo fiel a corrente interior na sucessão mais ou menos caótica, na incoerência vital”, como se procurou fazer a partir de James Joyce, mas dão “o pensamento elaborado, organizado, reduzido a moldes lógico-sintáticos”, tal como acontecia nos autores clássicos e nos demais oitocentistas. (136) Assemelham-se aos do teatro, onde talvez o Autor tenha encontrado o ponto de partida para a técnica empregada; basta lembrar as peças que escreveu, para se ser tentado, como faz o próprio Prado Coelho, a formular tal hipótese.

Observemos como o Autor se detém, quando as idéias que passam pela cabeça dos personagens não se estruturam logicamente. D. Luís, movido pelas saudades, vem secretamente à

Casa Mourisca; nela penetrando, ouve som de harpa e chega a imaginar que a filha morta está presente; é impossível a Júlio Dinis deixar o fidalgo expressar-se diretamente:

“Quem pode analisar o confuso turbilhão de idéias que atravessou naquele momento o espírito do fidalgo?

Piedosas crenças da infância, superstições que a razão subjugara, quiméricos produtos de um cérebro febril, tudo se levantou em enxame alvoroçado e revoltado a obscurecer a inteligência do ancião, que tremia sob um inexplicável terror.”

(OFCM, p. 241, XXIII)

Somente quando a razão reage é que se torna possível um breve monólogo:

“ — É uma alucinação — pensava ele, esforçando-se por dominar aquela fraqueza — é uma quase loucura produzida por esta idéia fixa, que nunca me abandonou.”

(OFCM, p. 241, XXIII)

Um outro exemplo nos vem citado pelo mesmo Prado Coelho; a perturbação de Augusto é tanta, pelomodo áspero com que Madalena, na noite de Natal, recusou sua ajuda, que, embora sendo ele de caráter reflexivo, as “operações mentais, que o preocuparam toda a noite eram daquelas a que repugna chamar pensar. É mais uma febre intelectual, um suceder de imagens sem ordem nem filiação, que não conduz a nenhum resultado, que não aconselha nenhum partido, que não esclarece, ofusca”. Assim sendo, não se estranha que o narrador afirme que as mesmas “não se podem analisar” (AMC, p. 266, XVI). E acrescenta o crítico:“(...) Júlio Dinis, anterior à psicanálise e a todo o moderno esforço para arrancar às trevas o inconsciente, compreensivelmente se detém perante um estado psíquico tão caótico, um “suceder de imagens” tão desordenado”. Entretanto, como o crítico reconhece, o Autor não hesita em mostrar a “desconexão da fala duma velha criada enlouquecida, Kate, durante a agonia”. (137) Vale a pena citar este monólogo, desta vez exterior, mas onde lembranças do passado, talvez, de permeio com alucinações, vão formando as imagens variadas e estranhas, próprias a uma pessoa demente:

“— Puseram-me estes ferros... — murmurava ela, interrompendo-lhe a ânsia, a cada instante, as palavras sem nexos que dizia — pensam que eu não sou ... Kate?... sou Kate, sou! ... Foi a viúva do fogueiro... que eu dei... o vestido verde ... O fogueiro morreu... morreu no mar... É porque não são bons cristãos... Não foi o galo que cantou, foi a coruja... Dizia que eram esmeraldas e... assim é que a irmã se perdeu... O cedro chorava... era o pai dela...”

(UFI, p. 266, XXVII)

Analisemos agora, porém, o que Dinis mais desenvolve: o monologar lógico, semelhante ao do teatro. Se observarmos quais personagens assim se manifestam, veremos que são muitos, embora, logicamente, haja variações na quantidade e na extensão que esse tipo de discurso referido neles possa atingir. Atentando para os assuntos retratados através desse meio, veremos que há personagens que monologam mais sobre os problemas alheios e outros que refletem mais sobre os seus próprios. Entre os primeiros, que podemos chamar de "tutelares" (138), figuram Jenny, o reitor, Madalena e Gabriela, seres humanos que vivem em função da felicidade alheia, procurando sempre impedir ou solucionar problemas. Em relação a tais personagens parece ter havido uma humanização progressiva, visto que a irmã de Carlos, verdadeiro "anjo" (UFI, p. 111, XI) não apresenta defeitos e vive apenas para a felicidade dos seus (é a única heroína sem par amoroso); a figura do padre mostra-se sempre simpática, mas capaz também de zangas de Adamastor (APSR, p. 18, IV); Madalena embora não seja vista pensando em Augusto, chora por ele em uma cena e a ele se refere em cartas; além disso, tem seus defeitinhos — sabendo que o mestre-escola a amava, tratá-lo como o fez na cena noturna, não foi muito caridoso; Gabriela, então, é de carne e osso, caprichosa, irreverente, preferindo a agitação da cidade à tranqüilidade da aldeia.

Acompanhando tal humanização parece ter ocorrido juntamente um pequeno aumento quantitativo na presença de monólogos. Jenny merece apenas um grande, de quase uma página (UFI, pp. 104-105, X), quando se dirige mentalmente à mãe morta, em cujo retrato imagina ver sinais de preocupação com Carlos; suas outras manifestações resumem-se a pequeníssimas frases (p. 145, XIV; p. 167, XVI; p. 297, XXX; p. 349, XXXVIII). Já o reitor aparece a monologar em várias ocasiões: ao conseguir dinheiro para os pobres, tirando-o dos que o desbaratavam em jogo e bebida na taberna, ao empreender penosa caminhada para seus ossos fatigados, em busca do menino gazeteiro ou a repetir, ansioso, tal trajeto, temeroso de que Daniel, após a cena noturna, cometa alguma loucura, ao preocupar-se com a sorte de Margarida, para quem almeja um cunhado à altura ou um futuro ao lado do namorado da infância (APSR, p. 71, XII; pp. 14-17, III; p. 223, XXXVI; p. 54, IX e pp. 236-237, XXXVIII). A figura do bom padre vê-se, assim, destacada enquanto ser humano, em franco contraste com a caricatura eclesiástica personificada no missionário, que só é apontado em sua atitude exterior. Madalena monologa três vezes: quando se preocupa em como afastar Henrique (após a cena de ciúme do mesmo na noite de Natal), quando percebe que ele ainda não se entendeu com Cristina e quando descobre, para sua alegria, que ele se está apaixonando pela mesma (AMC, pp. 266-267, XVI; p. 274, XVII; p. 430, XXVI); apenas o último exemplo não se mostra pequeno, atingindo onze linhas. Gabriela parece assumir uma importância maior, manifestando-se através de dois monólogos grandes e algumas frases: reflete sobre D. Luís e Berta, "investiga" o coração desta e o de Jorge, pensa nas consequências da vinda da moça para junto do velho fidalgo (OFCM, pp. 252-253, XXIV; p. 267, XXV; p. 305, XXVIII). No segundo exemplo apontado nota-se bem o caráter "teatral" do monólogo, que lembra aquelas falas do ator para a platéia:

“ — O mistério desta já eu descobri! Pobre criança. tem muito pouca astúcia para ocultá-lo. Há nela uma transparência que deixa ver até ao coração. E aquele? — prosseguiu dirigindo os olhares para Jorge, que ainda vinha longe. — Enganar-me-ia eu? Não será aquilo somente frieza, será reserva? Pode ser, pode. Estes homens assim morrem às vezes com uma paixão no peito, morrem por esforços que fazem para ocultá-la. Se o fato se der com Jorge, é uma coisa gravíssima; quem pode calcular o que se seguiria? (...) Mas observemos.”

(OFCM, p. 267, XXV)

Embora de raciocínio muito lento e fraca percepção da realidade (ao contrário da baronesa), Clemente também se preocupa mais com os outros do que consigo mesmo; é o problema de Berta e Jorge que o impede de dormir sossegado levando-o a reflexões que culminarão com sua descoberta (OFCM, p. 338-340, XXXII).

Monologando sobre seus próprios problemas encontramos personagens principais e secundários; entre os primeiros — que refletem sempre sobre seu caso de amor — apresentam manifestações de destaque apenas Carlos, Daniel e, sobretudo, Margarida, Berta e Jorge.

O irmão de Jenny, mais sensitivo que reflexivo, tem seu momento de tomada de consciência, que se prolonga por mais de duas páginas (UFI, pp. 140-142, XIV) e ocorre quando, impressionado com o episódio da moça mascarada que ainda não sabe quem seja, sai de casa “sem saber para quê, nem para onde” (UFI, p. 139, XIV) e dirige-se inconscientemente ao campo. Põe-se então a meditar sobre o tipo de vida que tem levado, os amigos com quem convive e, assim, vai chegando, imperceptivelmente, à necessidade de uma mulher que o compreenda; como acentua Prado Coelho, “o monólogo chega à conclusão desejada, premeditada, por Júlio Dinis — a conclusão que prepara os futuros eventos do romance. Sem evocar diretamente Cecília, é sob o influxo da sua imagem que Carlos acaba por aspirar às alegrias puras dum amor honesto, realizado no casamento.” (139) Seu outro monólogo, embora pequenino (quatro linhas), já se refere abertamente à moça, interpretando uma atitude da mesma (UFI, p. 274, XXVIII).

Daniel age impulsivamente, não mede as conseqüências de seus atos levianos, entretanto, isso não implica em ausência total de auto-crítica; por duas vezes o vemos recriminando-se por suas ações para com a futura cunhada (APSR, p. 120, X, cinco linhas apenas; pp. 207-208, XXXIII, mais de uma página).

Henrique não pode ser considerado um personagem muito simpático; fútil, vaidoso, é capaz de arriscar a vida por uma ação de efeito (como aquela de enfrentar um precipício por um lenço de Madalena que o vento arrebatara), não volta atrás em um situação difícil, mesmo que esta represente perigo para os outros ou para si próprio (“desafia” o missionário na igreja, provocando quase um linchamento, assim como enfrenta o morgado bêbado, na taberna, mesmo sabendo do perigo que corre). Apesar de todos os seus defeitos, porém, não é má pessoa, tem “a razão



clara bastante e a consciência justa” para reconhecer que a atitude do “rival”, arriscando-se para salvar uma vida humana, foi superior à sua e aperta-lhe a mão; sabe ser generoso para com Madalena, apesar da oposição constante desta aos seus galanteios (AMC, p. 368, XXII e p. 537, XXXIII); volta atrás no conceito errôneo que formara de Augusto e torna-se seu amigo. Pois bem, Henrique é justamente quem o narrador mais privilegia, n’A Morgadinha, com monólogos interiores; pequeninos, muitas vezes (AMC, p. 12, I, 41, III, 243, XV, 274, XVII, 446, XXVIII), bastante grandes em outras (p. 244, XV, p. 265, XVI, 307, XVIII, 394, XXIII), aparecem em vários capítulos, produzindo até uma certa identificação entre o personagem e o leitor. Devido, em parte, à contínua introspecção, este último sente-se como que viajando junto de Henrique, penetrando com ele na aldeia, na casa, na vida do local e acompanhando seu interesse por Madalena. No maior de seus monólogos, ocorrido logo após a discussão no jardim, na noite de Natal, percebe-se a luta entre a crença e a desconfiança, ao mesmo tempo que se denota a sua auto-crítica:

“— Se não me engano — dizia consigo Henrique em caminho do quarto — é um verdadeiro desafio o que eu acabo de dirigir a este rapaz. Quer-me parecer que estou sendo bem ridículo, desafiando um mestre-escola. Se lhe deixo a escolha das armas decide-se por a fêrula. Tem graça! Veremos o que amanhã, à luz do dia, eu penso disto tudo. Eu já não fico por mim esta noite. Estou a querer convencer-me de que tenho andado estouvadamente e com não demasiado cavalheirismo. Que diabo! é que esta mulher e este criancelho são irritantes. Ela com a sua altivez, ele com os seus brios. Mas, na verdade, será este o Endimião desta esquiva Diana? Caprichos feminis... É o tal primo ingênuo e tímido... A ociosidade da aldeia para alguma coisa há-de dar. Mas da maneira por que ela lhe falou... Havia certo tom de sinceridade ... Astúcias... O que é certo é que estou em luta com uma mulher superior ... Pois lutemos, priminha, mas com as armas leais. Não me prevalecerei do segredo que o acaso me revelou, se segredo existe. Veremos como ela amanhã me trata...”

(AMC, p. 265, XVI)

De todos os personagens de Dinis, quem mais se manifesta através de monólogos é Jorge, herói “corneliano” por excelência, tal como Berta. Após uma introdução em que nos anuncia que o amor lentamente se infiltrara no rapaz (ao ler as cartas da filha de Tomé), o narrador deixa, muitas vezes, que o personagem expresse por si o que lhe vai na alma: a tentativa que faz para diminuir a imagem da jovem ante os seus próprios olhos (a), a semi-consciência do que nele se passa (b), o ciúme (c), e, finalmente, a aceitação da verdade (d).

Na primeira noite em que a vê, Jorge procura de todos os modos, diminuir a impressão que a jovem lhe causa; um livro, uma canção de ninar, tudo é visto como propósito mani-

festos da jovem para chamar a atenção sobre si mesma:

“— Lê romances — murmurou ele. — A estas horas fantasia-se a heroína de algum. Está apaixonada por o tipo que mais lhe agradou, e busca pelo mundo a reali-

zação desse ideal. Afinal é o que eu digo. É como as outras. É uma rapariga da moda, pretensiosa, romântica e um pouco pedante... É o resultado do sistema de Tomé... Fazer viver estas mulheres em um mundo de fantasia, e trazê-las depois para a realidade, que lhes há-de parecer insuportável! ... Triste método de formar esposas e mães!

E ao pensar isto, sentia uma amargura, uma irritação, que ele próprio não podia justificar.

Depois prosseguiu, com crescente malignidade:

— E quem sabe? ... Este livro deixado aqui? Seria esquecimento ou propósito? É natural o desejo de ostentar a ciência e cultura de espírito adquiridas no colégio, e há tão pouca gente no caso de as apreciar nesta aldeia, que não admiro que seja eu um dos eleitos. Enfim, são vaidades de rapariga; e pecado venial para que se deve ser indulgente. E demais que tenho eu com isso? ... Maurício que averigüe, se quiser. Está no gosto dele ...

.....  
— Eu estou doido! — murmurou ele — que tenho eu com esta rapariga? Era o que me faltava! que me entrasse na cabeça uma doidice destas! Estou vendo que não é tão fácil ter juízo, como supunha. Se isto fosse com Maurício não admirava. E então uma criança de colégio... provavelmente estouvada... Ora adeus! Veremos se isto me passa dormindo.”

(OFCM, p. 103 e p. 105, X) (a)

Quando Berta silencia, magoada, depois de uma resposta agressiva do rapaz, o ciúme que este tem do irmão aflora em recriminações (OFCM, p. 135, XIV) (a).

Certo dia a moça faz com que Jorge lhe prometa que haverá de lhe dizer o motivo por que não é seu amigo. O rapaz vê-se forçado a tomar consciência de sua atitude agressiva e a aproximar-se da sua significação; não tem, porém, coragem, de penetrar até o fundo da sua alma:

“— E se voltar a interrogar-me — pensava Jorge — que posso eu dizer-lhe? que devo confessar-lhe? Nada. Pois que tenho eu contra ela? Pobre rapariga. Mas é certo que me parece que tenho sido um tanto rude, um tanto desabrido... E por quê?

Jorge parecia neste momento estar sondando o fundo do seu próprio coração, para investigar a verdade. De repente fez um movimento com a cabeça, como tentando rejeitar uma idéia pertinaz.

— Mas isto não pode ser, Senhor. Isto é uma loucura que não tem razão de existir. Pois não hei-de ter força de a abafar à nascença? Acaso o sangue da minha idade também me há-de fazer doidejar como aos outros? Eu felizmente não possuo o temperamento de Maurício e hei-de vencer na luta, hei-de. Mas em todo o caso é uma puerilidade a maneira por que estou procedendo com Berta. Porque é certo que o modo por que a trato não é natural. É medo de me trair? Mais me traio ainda por esta forma. (...)

E hei-de lutar! É forçoso que não deixe sair cá de dentro os meus desvarios de rapaz. Doideje o coração à sua vontade, contanto que só eu o saiba... Mas a luta é comigo e não com ela ... Berta tem razão em perguntar-me o motivo da minha hostilidade. A minha hostilidade! Ah, que se ela tivesse um olhar mais penetrante... Disso é que me receio ... Não há que ver, hei-de preocupar tanto, tanto, tanto a minha cabeça com algarismos e negócios, que hei-de por força perder a consciência dos afetos, e é assim que hei-de matá-los."

(OFCM, p. 219-220, XXI) (b)

Como bem acentua Prado Coelho, aqui "o monólogo se desdobra em diálogo interior, numa sucessão de perguntas e respostas, de juízos e contrajuízos"; "impelem o curso mental forças contraditórias a cujo duelo o romancista nos faz assistir" (140).

Apesar do propósito manifesto, não consegue Jorge vencer o ciúme, ao avistar Maurício que se aproxima (OFCM, p. 221, XXI) (c).

Chega o momento, porém, de enfrentar a verdade nua e crua de que está amando. A cena, de grande verdade psicológica, ocorre logo após o diálogo com Clemente, que viera até ele, a fim de fazê-lo porta-voz de seu pedido de casamento a Berta:

"— Está pois decidido que eu vá pedir a Tomé da Póvoa, e para Clemente, a mão de sua filha! Tem graça! Sempre se me preparam casos nesta vida!

Principiou a passear na sala, com os braços cruzados, a cabeça pendida e o pensamento disputado por as mais contrárias paixões.

— Aí está uma solução que eu não previa — continuou ele. — Sim, senhor; é a maneira mais simples e mais natural de cortar as dificuldades de que tanto me receava. Assim tudo se resolve. Fixa-se o meu futuro, cessam as minhas hesitações, acalma-se a minha febre; aplicarei o pensamento exclusivamente aos meus negócios ... E ela ... Será feliz. Serão felizes ... O casamento é natural ... O Clemente é bom rapaz e Berta ...

Esta idéa provocou um movimento de reação.

— Berta e Clemente! Clemente marido de Berta! Berta casada com Clemente! Não me posso conformar com esta idéa. Não posso costumar-me a reunir estes

dois nomes. É monstruoso, é impossível!

.....  
— Mas aí estou eu com a minha loucura, acusando aquela pobre rapariga de defeitos, que nunca lhe pude descobrir. Mas se esta idéia faz-me perder o juízo! Pelo contrário, a Berta tem muito bom senso, há-de compreender o caráter de Clemente, apreciar as qualidades daquela excelente alma e aceitar a proposta... (...) E o casamento faz-se, e tudo entra no caminho ordinário, e eu mesmo me hei-de habituar...

A explosão foi maior desta vez, que mais prolongado havia sido o período de repressão.

— Não, não me hei-de habituar — exclamou ele agitadoíssimo — porque ... porque eu amo-a! Escuso de mentir a mim mesmo. Amo-a! É uma fatalidade, mas amo-a. Foi o meu primeiro amor e há-de ser o último. Amo-a e hei-de padecer horivelmente, vendo-a casada com outro. Mas, não importa, vencerei as minhas paixões. Se continuar a amá-la, ninguém o saberá; se odiar Clemente, sufocarei esse ódio no coração; e se ele se despedaçar nesse esforço, morrerei sem deixar no mundo o segredo da minha morte. O meu destino está definido; é este, o de vencer-me. Principia hoje a luta, vou procurar Tomé da Póvoa.”

(OFCM, pp. 281-282, XXVI) (d)

Merecem aqui menção palavras de Stern, que nos parecem bem apropriadas: “Os comentários feitos por Dinis à maneira como a conversação afeta as personagens, aparecem geralmente no próprio diálogo ou a seguir a ele. Nos Fidalgos, porém, a prática mais comum é deixar a própria personagem dizer as suas reações através de monólogo interior” (141). Realmente, para senti-lo, basta comparar a reação de Jorge, após a conversa com Clemente, com o comentário que o próprio narrador faz sobre a influência das palavras de Jenny em Carlos, contribuindo para estimular o interesse do mesmo por Cecília (UFI, pp. 190-191, XIX) ou com aquela sua visão, totalmente onisciente, dos pensamentos de Pedro, Daniel e Clara, após a esfolhada (APSR, p. 184, XXX).

Entre as heroínas, justamente Berta e Margarida, aquelas em que parece haver um equilíbrio entre razão e sentimento, se manifestam mais através de monólogos. Ambas se auto-recrimnam por sua falta de juízo em sonhar de olhos abertos com situações impossíveis. A luta de Jorge contra sua inclinação por Berta, corresponde a da moça em relação a Maurício, claramente perceptível em seus vaivéns logo de sua chegada à aldeia: pensa no rapaz, aparece à janela quando ele passa e recrimina-se por isso (OFCM, pp. 89-91, IX e 112, XI), decide tornar-se bem desagradável a ele:

“— Parece-me que alguma coisa conseguiria. É preciso desviá-lo deste propósito; é preciso que ele se enfatie deste galanteio; que me aborreça. Hei-de fazer-me

bem vulgar, bem ignorante, incapaz de sentir e de entendê-lo. Que eu não posso ficar pelo meu coração, que ainda não experimentei. Antes quero evitar o ensejo, antes quero não lutar. Chamam-me uma rapariga de juízo. Não sei, não sei se o sou, não o posso saber, nem quero. Às vezes ... desconfio de mim ... receio ... assusto-me. Sentia-me mais animosa dantes. Parecia-me tão fácil dominar-me! ... Hoje ... Não quero, não quero tentar; não quero expor a tranqüilidade do meu coração. Eu não me sinto senhora de mim mesma, quando ele me fala. É preciso acabar com isto, antes que aumente."

(OFCM, p. 100, X)

Após a desagradável visita que o seu predileto de infância lhe faz, acompanhado dos primos devassos, Berta se decepciona com ele: "— Agora ... agora ... já não sinto medo dele ... nem de mim." (OFCM, p. 130, XIII) Uma luta acabou, mas outra agora começa e, antes que o narrador nos afirme claramente que a jovem começou a se interessar por Jorge, é a própria heroína que o demonstra, através de monólogo. Diante da rudeza com que Jorge a trata, vemos-na perplexa:

"— Por que é esta severidade de Jorge para comigo? — pensava ela. — Não posso já duvidar. Há nele não sei que prevenção contra mim. Ou não me fala, ou fala-me deste modo. Um motivo leve não pode ser, porque Jorge é, ao que dizem, um rapaz de tão bom senso, que decerto por uma insignificância não me trataria assim. Mas que faria eu? Nada; se em mim há loucuras, ficam-me no pensamento e aí quem as vai devassar? ... E que fossem? ... E que as achassem? ... Eu podia dizer-lhes: Sim, estão aí, mas eu bem sei que estão, e aí mesmo as sufoco e venço. Não sou responsável perante ninguém do que se passa em mim só. Entre mim e Deus é que essas coisas se julgam. Quando me revelar, quando me trair, que me peçam contas então. A que vêm estas severidades? Que fiz eu a este generoso rapaz? Imaginará ele que o galanteio de Maurício me terá fascinado? É um carácter tão sério, que talvez por isso me condene. Fascinar-me! Maurício!! ... Ao princípio talvez; agora porém vejo que se vão desvanecendo essas fantasias de criança, nascidas e robustecidas nas minhas horas de solidão no colégio, e que senti alvoroçarem-se ao chegar aqui e ao vê-lo. Maurício não é o carácter de que eu me posso recear. E ainda bem. Mas Jorge porque me quererá mal? Lembra-me que meu pai me disse que, se ele não fosse meu amigo, não me dizia que o era... E ele ainda mo não disse."

(OFCM, pp. 135-136, XIV)

Mais tarde, através de um pequenino monólogo, percebe-se que tem sido vã a tentativa para esquecer o rapaz (p. 232, XXII).

Margarida é uma pessoa quieta e triste. Treinada desde menina na escola do sofrimento, acostumou-se a suportá-lo em silêncio, a guardar para si seus sentimentos. Deste modo, nada mais natural que estes nos sejam revelados, muitas vezes, através de monólogos. Depois da morte da madrasta, sua vida melhorou muito, mas a tristeza não a abandonou e a mocinha se recrimina por isto (APSR, p. 52, IX). Ao saber que a irmã vai casar, teme o tratamento que possa vir a receber do cunhado, lembra-se do tempo feliz que passara ao lado do menino Daniel e sonha com ele adulto, recriminando-se, depois, por isso (APSR, pp. 58-59, X). Mas não é tão fácil dizer adeus a um sonho, como ela bem o percebe no momento em que o rapaz regressa, não a reconhece e se entusiasma com Clara (APSR, pp. 87,88,93, XVI):

“Dolorosa descoberta para aquela alma, tanto mais amorável, quanto mais se encobria de manifestar os seus tesouros de afetos!

Foi com certa revolta de delicadeza feminina, com uma quase má vontade contra si própria que ela, sondando o íntimo do coração, reconheceu o sentimento que o inquietava assim.

Como que se interrogava com a severidade do mentor para com o discípulo mal encaminhado.

— Que loucura é esta, mulher? Pois ainda tens dessas criancices, doida? Que pensavas tu? que esperavas? Era acaso possível que ele se lembrasse de ti? ... E para quê?... Não foi melhor que se esquecesse? Dize.

Em situações, como esta, opera-se em nós uma espécie de separação em duas entidades de sentir contrário.

Arvora-se uma em juíz, interroga da maneira que vimos, fala em nome da razão, julga, repreende, condena; a outra, quando, sob o severo exame da primeira, mais subjugada parece, conserva, na sua humilhação, intacto o espírito de independência; assim como, curvada a cabeça às admoestações da preceptora, a pequena discípula sente em si o instinto de rebelião, que mal pode reprimir.

Em Margarida também se dava este antagonismo. Falava-lhe a razão, como dissemos; mas baixo, como a medo, murmurava-lhe outra coisa não sei que voz, mais atendida por ela.

— Podias — segredava-lhe essa voz — podias e devias esperar que ele se lembrasse, sim. Acaso o esqueceste tu? ”

(APSR, p. 88, XV)

A propósito desta cena, Prado Coelho lembra o conceito de Édouard Dujardin de

que “o monólogo interior também pode utilizar a segunda pessoa, dirigindo-se a personagem a si própria, num desdobramento psicológico” (142). Realmente, há uma parte, em sua alma, que se revolta contra o esquecimento de que foi vítima, assim como, por momentos, reage contra a tristeza que sempre a invade — mas só o narrador e o leitor ficam sabendo. Quando lhe vêm contar sobre Daniel e Chica, Margarida fica por muito tempo a divagar pelo passado; depois, volta à realidade e passa a refletir:

“— E por que não hei-de eu também distrair-me, como se distrai a Clara? — pensava ela — Virão já de nascimento estes gênios assim? Mas como se há-de acreditar que o Senhor queira fazer cair sobre a criatura, que ainda o não ofendeu, este grande castigo de uma tristeza tamanha? Não, não pode ser. Antes creio ..., isso sim, que o gênio de cada um toma a feição da vida, que em criança se teve ... Uma pessoa, afinal, é como uma árvore; enquanto nova é que se pode dobrar, que depois ... Ali estão aqueles cedros que, de pequenos, Clara vergou em arco; ganharam essa forma e hoje já não se erguem direitos como os outros. É assim. Quem abriu os olhos e começou a pensar, sem ver grandes alegrias em volta de si, pode lá aprender a sorrir? As crianças então que tudo aprendem dos outros, a falar, a andar, a brincar ... como não aprenderiam também a alegria ou a tristeza?”

(APSR, p. 163, XXVII)

Observando crianças muito pobres que brincam contentes, atribui então sua tristeza à falta de mãe; entra na sala, porém, uma empregadinha sem pai nem mãe, que canta alegremente, e Margarida volta ao velho motivo — a sina. Pouco a pouco, através desse longo monólogo que se prolonga por três páginas, a heroína acaba por chegar, em atitude de sinceridade consigo mesma, à verdadeira causa — o fato de Daniel havê-la esquecido:

“— Quem sabe se aquela rapariga? ... Mas não, não pode ser ... E ele? Que mudança traz o tempo! Eu não sei como são certas memórias também. Mas que admira? A vida de cidade ... Quem havia de pensar? ... Parece-me que ainda o estou a ver, quando ele era criança, e vinha ... Dez anos!”

(APSR, p. 165, XXIII)

Margarida luta até o fim para esconder, pelo menos dos outros, o que lhe vai na alma (APSR, p. 239, XXXVIII), mas o sofrimento vence suas forças e as lágrimas a traem, permitindo à irmã descobrir-lhe o segredo. (143)

Como seria de esperar, o narrador atribui monólogos mais desenvolvidos aos personagens dados à reflexão ou então aos impulsivos nos seus raros momentos de auto-crítica e to-

mada de consciência. Cecília, Clara e Cristina agem em função dos seus sentimentos, e, apesar das diferenças temperamentais (uma é nervosa, a outra extrovertida e a terceira, tímida), nenhuma delas tem o hábito do raciocínio constante; vivem primeiro, pensam depois. Pequeníssima, assim, é a sua manifestação através de monólogos, uma pequena frase para Cecília e outra para Clara, nenhuma para Cristina (UFI, p. 273, XXVIII; APSR, p. 216, XXXV). Entre os homens, o extrovertido Pedro manifesta-se apenas pelo canto, Maurício pouco pensa (OFCM, pp. 99-100, X, p. 232, XXII); Augusto, embora reflexivo, quase não aparece monologando; quando o faz, apenas espelha sua amargura em relação ao amor (AMC, p. 103, VI e p. 513, XXXII, cinco e sete linhas, respectivamente).

É interessante notar como a quase ausência de monólogos interiores, contribui, no caso da filha de Manuel Quintino, para acentuar um certo mistério que parece envolver a personagem. Não apenas seu rosto nos aparece primeiramente incógnito, atrás da máscara que o oculta, como sua própria alma; por suas ações, sabemos-la sensível, impulsiva e nervosa — não consegue esconder sua piedade ou sua raiva, como se depreende do modo como lê as notícias de jornais ou trata José Fortunato, mas, assim mesmo, permanece como que na sombra, dizendo até, em certo momento, o narrador “que os sentimentos de Cecília não são para se devassarem assim de passagem” (UFI, p. 194, XIX). Quem bem a definiu parece-nos ter sido nossa grande poetisa e sua homônima:

“Cecília é a menina tímida, enamorada, mas esquiva, que parece mover-se com vestidos de penumbra.” (144)

Entre os personagens secundários, vários expressam, através de monólogo, o seu amor para com os filhos; sendo a maioria dos heróis e heroínas de Dinis órfãos de mãe (145) — Berta é a única exceção —, destaca-se assim a figura do pai. Luísa adivinha o que se passa no coração da filha e de Jorge, murmurando-o em breves palavras (OFCM, p. 218, XXI, p. 296, XXVII). A preocupação constante de Manuel Quintino com a filha transparece amplamente em um longo monólogo que se espalha iterativamente por quatro páginas (UFI, pp. 204-208, XX) e a sua bondade se evidencia na reflexão que faz após a saída de Carlos do escritório — em vez de se irritar com o rapaz que criara confusões e, com isso, atrasara seu trabalho e sua volta para casa, lança sobre si as culpas e até se diverte com a situação:

“— Ora eu devia ter mais juízo. Ainda me deixo distrair como as crianças; merecia palmatoadas. (...)

—Agora juízo — continuou Manuel Quintino, ficando só — juízo, senão só chego a casa à noite, e a Cecília há-de estar com cansada já. Como se transtornou hoje tudo! Eu que contava acabar com isto mais cedo, pois levava o serviço adian-



tado e vai ... Como diabo lhe deu o rapaz para vir hoje ao escritório? ... Bom moço, isso lá é, um coração de pomba ... A cabeça é que... E nisto de negócio, então! ... Eh! eh! eh! ... E o pai a imaginar há pouco ... A gente sempre tem cegueiras pelos filhos! Cala-te boca, que também não podes falar! Coitados dos pais! E o velho quer-lhe deveras... Toda a sua pena é o rapaz não tomar gosto para o comércio. Aquilo também muda... Verduras! Bom rapaz! bom rapaz! Tem a quem sair. O pai, um homem de bem às direitas... a mãe era uma santa senhora... Pois a irmã? Isso então nem falemos ... Um anjo! E pensar que não são católicos! A falar a verdade! Ora adeus! protestantes destes que remédio tem S. Pedro senão ir recebendo-os no céu.”

(UFI, 98, IX)

José das Dornas revela seu próprio temperamento no carinho pelo filho, que transparece em pitoresco solilóquio de dezenove linhas: a repreensão transforma-se em elogio e o pai até se orgulha da escolha feita pelo menino (o casamento), tal como se orgulhava dos seus progressos nos estudos:

“— O rapaz sai-me da pele do diabo! Com que, já tinha também a sua conversada! Havia mister! Ah! ah! ah! E o reitor atrapalhado! Ah! ah! ah! Agora é que eu lhe acho graça! E como ele soube dizer que não havia de ser padre, porque queria casar! Ora o rapazinho! Esperto é ele! olá! (...)”

(APSR, p. 31, V)

Nada cômico, porém, mostra-se o pensamento do pobre Cancela que vai passando, tragicamente, e pouco a pouco, do pressentimento à triste descoberta de que a filha não está nada bem: magra, abatida, triste, graças às beatices da madrinha (AMC, pp. 330-333, XX). Sérios, também, são os pequenos monólogos de D. Luís; mostram o personagem a enfrentar a voz da consciência — reconhecendo que é inveja o que se esconde atrás do seu orgulho —, e a deixar-se vencer pelo grande amor à filha morta, aceitando o casamento de Jorge com Berta (OFCM, p. 210, XX; p. 374, XXXV; p. 393, XXXVII). Um fato interessante ocorre com D. Luís; seu maior monólogo — expressão perfeita dos preconceitos e desconfianças que o dominam — nos vem transmitido por Tomé, que lhe adivinha o pensamento e o reproduz (OFCM, p. 372, XXXV).

Destacam-se ainda algumas figuras por monólogos que servem sobretudo para caracterizá-las: Antónia revela-se a empregada mexeriqueira que vota ódio mortal a Carlos por não tê-la deixado escutar sua conversa com Cecília (UFI, p. 178, XVII, onze linhas); a falta de escrúpulos da maioria dos políticos vê-se bem apresentada na facilidade com que o conselheiro descobre mentalmente uma desculpa para a sua traição à promessa que fez (AMC, p. 286, XVII, oito linhas); parte da crítica às beatas, que deixam os lares em abandono para dedicar-se a uma falsa

religiosidade, vem nos monólogos bêbados do pobre Zé P'reira (AMC, pp. 107-108, VII, uma página); Frei Januário demonstra em vários monólogos as suas preocupações vitais: anti-liberalismo, vida tranqüila e comida (OFCM, p. 47, IV, vinte e uma linhas; p. 65, VII, uma linha; p. 68, VII, treze linhas; pp. 189 e 195, XVIII, cinco e quatro linhas).

Ainda se expressam através de monólogos, mas pequenos e geralmente únicos, Mr. Richard (UFI, pp. 306-307, XXXII, seis linhas), João Semana (APSR, p. 99, XVII, duas linhas), Pertunhas (AMC, p. 287, XVII, duas linhas) e Ana do Vedor (OFCM, p. 350, XXXIII, nove linhas).

Não se pode deixar de mencionar uma característica marcante de grande parte dos monólogos em nosso escritor: o virem eles acompanhados de reflexões do narrador que acentuam seu caráter universal. Isto se evidencia de tal maneira que Prado Coelho chega a dizer que o monólogo interior em Júlio Dinis surge — no caso do de Manuel Quintino — para "exemplificar uma lei psicológica antecipadamente formulada pelo romancista", que age, assim, como "um professor de físico-químicas a falar num laboratório", fato que se explicaria por vir à tona a sua "formação científica, experimentalista" (146). Ter-se-ia então, no exemplo citado, a seguinte "lei geral":

"(...) o pensamento humano, quando deveras tomado por uma idéia fixa, em vão se esforça por arrancá-la de si; em vão se desvia em direções diversas; um como pendor natural o faz voltar de novo a ela. (...) A estabilidade do pensamento está intimamente dependente da proporcional intensidade das idéias que sobre ele atuam. Agitem um pensamento e dêem-no depois entregue a si, sem novas causas a sollicitá-lo; a idéia mais grave lhe determinará a posição de equilíbrio; para que esta se possa indiferentemente verificar em qualquer sentido, é necessário que todas as idéias o sollicitem com força igual — fenômeno só próprio dos espíritos fátuos."

(UFI, p. 204, XX)

E este mecanismo viria ilustrado com os cinco fatos que o guarda-livros observa em seu passeio dominical e que, embora bem diferentes uns dos outros, levam-no sempre de volta à sua idéia fixa, a tristeza da filha, que ele supõe "prelúdio de doença" (UFI, pp. 204-208, XX).

Um outro, dos muitos exemplos, pode ser encontrado na "descoberta" de Clemente, que ocorre depois de ele muito haver pensado sobre os problemas do irmão-de-leite e da filha de Tomé. Como diz o narrador:

"Jogava-lhe alternadamente o pensamento com estes dois assuntos, como se joga com duas esferas em uma só mão; enquanto se arroja uma ao espaço, cai a outra a ocupar o lugar que fica vazio. Ora sucede que muitas vezes as esferas encontram-se e batem uma na outra; e que muito será para admirar se deste choque resultar uma fásca? Pois com o jogo do pensamento pode suceder o mesmo. De duas idéias que se encontram, à força de se cruzarem muitas vezes no cérebro, pode

sair um clarão. Este fenômeno sucedeu com Clemente.”

(OFCM, pp. 338-339, XXXII)

No momento em que o rapaz descobre a verdade, fica tão emocionado que se levanta, toma banho, veste-se e só aí percebe que eram apenas duas horas da manhã (OFCM, p. 340, XXXII). Aqui, como em outras cenas, o narrador salienta a relação que existe muitas vezes entre o pensamento e o corpo; a agitação interior e o gesto. Custa muito a Clemente ficar na cama e esperar que surja o dia para poder contar à sua mãe a assombrosa descoberta, assim como Carlos precisa caminhar pelo quarto quando pensa e repensa na leviandade que fez mandando a carta a Cecília (UFI, p. 20, XXX); Cristina não consegue parar enquanto espera a hora do passeio com Henrique (AMC, p. 136, IX) e Jorge, logo após o primeiro encontro com Berta, se levanta, sai e aspira o ar fresco da noite com violência, “como para libertar-se de uma opressão que o angustiava” (OFCM, p. 105, X).

Antes de concluirmos esta parte do estudo, gostaríamos ainda de lembrar que ocorrem em Dinis, por vezes, diálogos que se transformam em monólogos pela impossibilidade de responder em que se encontram os destinatários da mensagem: uma pessoa morta, presente — o Cancela fala diante do cadáver de Ermelinda (AMC, p. 420, XXV) —, uma pessoa morta, ausente — Jenny dirige-se à mãe (UFI, pp. 104-105, X) —, um objeto — o guarda-livros fala com a caneta de modo muito pitoresco:

“Dava-se efetivamente em Manuel Quintino uma ilusão singular.

À força de lidar com a pena, à força de tão indissolúvelmente a ver associada ao seu destino, o velho guarda-livros acabara por julgá-la quase dotada de certa inteligência e falava-lhe, animando-a, repreendendo-a, sopeando-lhe os ímpetos, como a caprichoso corcel que se pretende guiar.

--Anda, anda — dizia ele; — que ronqueira que estás hoje! Olha que não temos esse tempo, que julgas ... Então? ... Que é isso agora? ... Pois já queres mais tinta? Depressa gastaste a que bebeste! Vá, avia-te ... Bonito R! Isto não esperava eu de ti! ... Adeus! Agora mais este cabelo! ... E sujás-me todo! ... Trapalhona! ... Ai, que impertinente que estás! ... Adiante! adiante! adiante! ... Espera, espera... Lá te esqueceu um D! ... E agora? ... Agora vê se te mexes entre essas duas letras ... Assim ... Ah! ... não toques nos SS... assim... Bem... Continua, mas com tento ... Então! Não querem ver que paras outra vez? Ora isto é de mais! ... Deixa estar que ... Oh!

Era um borrão, que lhe caía no meio da página e lhe inutilizava a correspondência quase no seu termo. (...)

— Descansa. Hoje não estás nos teus dias. Vem cá tu — dizia para outra. —

Vê lá como te portas!”

(UFI, pp. 86-87, IX)

Podemos, talvez, dizer que os monólogos mais significativos, de um modo geral, surgem nos romances de Júlio Dinis nos momentos de incerteza (quanto aos sentimentos alheios ou aos próprios), debate interior, tentativa de fugir à própria consciência ou de enfrentá-la. Por apresentarem pensamentos que o narrador procura mostrar serem comuns à maioria das pessoas, e, além disso, por seu tom bastante coloquial (147), contribuem, provavelmente, para aproximar o personagem do leitor, ao mesmo tempo que chamam a atenção deste para o mundo interior do ser humano real e não para peripécias externas fantasiosas.

Às vezes antecipam os acontecimentos que virão (Madalena prevê o amor de Henrique por Cristina; Daniel, em sua segunda auto-crítica, pensa que uma grande comoção poderia vir a curá-lo, o que realmente acontecerá); outras, servem de complementação à intriga, mostrando as reações dos personagens após os diálogos (nos dois últimos romances, sobretudo). Relacionando-se, assim, intimamente com a ação desenvolvida, preparando-a ou dela decorrendo, não a detêm nem dela afastam o leitor, contribuindo até para manter vivo o seu interesse.

Parece ter havido uma ampliação progressiva do emprego desta técnica, atingindo a mesma o seu ápice n’Os Fidalgos, onde não apenas os comentários à ação passam a ser feitos pelo pensamento dos personagens, e não pelo narrador, como também ocorre um maior número de personagens raciocinantes — trata-se do único caso em que as duas heroínas são pessoas amigas de refletir, embora uma seja ajuizada e tímida e a outra um pouco leviana e audaciosa. Há uma concentração na interioridade, menos personagens, mas vistos mais intimamente; só Tomé não aparece monologando, mas é ele quem adivinha o pensamento do fidalgo...

Talvez se evidencie mais o que afirmamos, com o quadro comparativo abaixo, onde procuramos situar os vários monólogos (interiores e pronunciados) em relação aos personagens e capítulos em que aparecem:

UFI

IX	X	XIV	XVII	XX	XXVII	XXVIII	XXXII
Manuel Quintino	Jenny	Carlos	Antônia	Manuel Quintino	Kate	Cecília	Mr. Richard

APSR

III	V	IX	X	XII	XV	XVI	XXVII	XXXIII
Reitor	J. das Dornas	Reitor Margarida	Daniel Margarida	Reitor	Margarida	Margarida	Margarida	Daniel

XXXVI    XXXVIII  
 Reitor    Reitor  
           Margarida

AMC

VI	VII	XV	XVI	XVII	XVIII	XXIII	XXVI	XXXII
Augusto	Zé P'reira	Henrique	Madalena Henrique	Madalena Conselheiro	Henrique	Henrique	Madalena	Augusto

OFCM

IV	VII	IX	X	XIV	XVIII	XX	XXI	XXIV
Frei Januário	Frei Januário	Berta	Jorge Berta Maurício	Jorge Berta	Frei Januário	D. Luís	Jorge	Gabriela
XXV	XXVI	XXVIII	XXXII	XXXIII	XXXV	XXXVII		
Gabriela	Jorge	Gabriela	Clemente	Ana do Vedor	D. Luís D. Luís	D. Luís		

Deixando de lado, como fizemos acima, as ocorrências que ocupavam menos de quatro linhas (como as pequeninas frases de Jenny, João Semana, Clara, Pertunhas, Henrique, Berta, Maurício e D. Luís) e considerando apenas os monólogos evidentes (interiores e pronunciados), chegamos <sup>ao</sup> seguinte resultado:

Romance	Número de monólogos
<u>UFI</u>	09
<u>APSR</u>	14
<u>AMC</u>	11
<u>OFCM</u>	20

Observando os diversos monólogos presentes nos romances de Júlio Dinis, constata-se, com facilidade, o que Prado Coelho afirmara. Não se encontram, realmente, exemplos do que Genette chama de "discurso imediato" e que corresponde, em nosso entender, ao "monólogo interior direto" de Robert Humphrey. (148). O mais próximo deste conceito seria, talvez, a parte final daquele pensamento de Margarida no dia em que lhe contam do "caso" de Daniel com Francisca (APSR, p. 165, XXVII). De modo geral, porém, não se percebe diferença entre os monólo-

gos interiores e os pronunciados; em ambos o pensamento se articula logicamente. Como acentua Prado Coelho, em relação ao irmão de Jenny, "Carlos pensa como se dissesse" (149), e o texto de Dinis bem o mostra: "Isso dizia, ou antes, pensava Carlos, ao entranhar-se cada vez mais no pinheiral (...)" (UFI, p. 141, XIV). Embora o personagem não esteja falando para ninguém dentro da história, ele se expressa de modo claro e coerente, comunicando ao leitor emoções e idéias que se relacionam com a intriga (150).

Aproximam-se um pouco os monólogos dinisianos do que Humphrey chama de "monólogo interior indireto", aquele em que "um autor onisciente apresenta material não falado, como se este viesse diretamente da consciência de um personagem, e guia o leitor através do mesmo com comentário e descrição." (151) Segundo o mesmo teórico, esse tipo de monólogo interior admite até o uso da terceira pessoa em vez da primeira. Atentando para este fato e seguindo o exemplo de Carlos Reis, que considerou como "monólogos interiores em estado embrionário" (152) textos de Eça semelhantes aos que agora apresentaremos, parece-nos haver encontrado no romance de Júlio Dinis, não apenas os monólogos em primeira pessoa, que já comentamos, mas também alguns casos em que se utiliza a terceira pessoa. Pensamos, também, que os mesmos correspondem ao "estilo indireto livre", comentado por Genette (153), visto que, tal como neste, não se pode afirmar com certeza se estamos diante de discurso pronunciado ou interior; do personagem ou do narrador. Vejamos, pois, os exemplos encontrados.

Após o jantar do aniversário de Jenny, Carlos reflete sobre a atitude que deveria assumir:

"(...) de volta ao quarto, engolfava-se em pensamentos profundos. Tudo quanto lhe sucedera lhe estava reproduzindo a memória, e cópia de afetos e de paixões agitavam-lhe o coração em palpitar desordenado.

Que lhe competia fazer? Como devia sair da posição em que se achava? De que maneira compensar com uma resolução nobre, digna dos sentimentos que percebia no coração, a insuperável timidez, que durante o jantar se apoderara dele?

Nisto pensava Carlos, quando o criado lhe entrou no quarto anunciando que Mr. Richard Whitestone o mandara chamar ao gabinete."

(UFI, p. 330, XXXV)

Interrompendo a narrativa da viagem de Henrique, com a qual se inicia a história da morgadinha, o narrador explica quem era o personagem, conta o seu passado e o motivo da sua presença ali na estrada — o conselho dado pelos médicos para curar-se da sua hipocondria, viajando. Referindo-se à primeira reação do rapaz ante tal conselho, vêem-se frases que, descontadas a introdutória e a conclusiva, parecem representar apenas o pensamento do lisboeta:

“Henrique de Souza julgou ouvir uma heresia nesta palavra: viajar.

Viajar? E os seus aneurismas? E as suas iminências apopléticas? E as suas disposições para tantas outras enfermidades? Pois um homem pode lá viajar com esta bagagem patológica?

E se lhe desse alguma coisa pelo caminho? Recusou com mau humor a receita e ficou na capital.”

(AMC, p. 10, I)

O mesmo acontece com as palavras que mostram o espanto e a curiosidade do rapaz, ao ver a morgadinha lendo cartas para os pobres; como já as citamos, ao estudarmos as descrições que não acarretavam pausa na história, lembraremos apenas algumas frases: “Aquele tipo delicado de mulher (...) De onde viera ela e como? que nuvem a trouxera? que viração a transportara?” (AMC, p. 55, III). Nas páginas finais deste romance, o narrador emprega ainda o mesmo processo para expressar a hesitação de Augusto em ler ou não as cartas que Madalena escrevera ao tio Vicente (AMC, pp. 509-510, XXXII).

No início da história dos fidalgos, antes que os personagens sejam vistos em ação, mostra o narrador a perplexidade de Jorge ante a ascensão da casa do ex-criado e o declínio da sua:

“Por que prosperava a Herdade, e por que declinava o palácio? Se de tão pouco se chegara a tanto, como se podia cair de tanto em tão pouco?”

(OFCM, p. 17, I)

Bem mais adiante, quando Maurício fica sabendo do noivado de Berta, renasce um pouco sua inclinação pela moça; o orgulho ofendido lhe dita, então, certos pensamentos:

“Seria possível que Berta não sentisse por ele afeto algum? Ter-se-ia ele iludido, imaginando havê-la impressionado?”

(OFCM, p. 313, XXIX)

Depois da sua segunda conversa com Jorge, Clemente sai muito desconcertado e o narrador passa então da onisciência narrativa (a) ao monólogo interior indireto (b):

“O desconsolado noivo estranhara Jorge. A maneira por que ele lhe falou fora tão fria e desabrida e de tão difícil explicação, que não podia Clemente atinar com o motivo daquilo. A última reflexão sobretudo, deixou-o muito sentido. (a) Jorge pusera em dúvida o direito que ele tinha de consultar sua mãe neste negócio!

Pois não era ela a mais natural conselheira que ele tinha no mundo? E não pedia o caso o conselho de pessoa experiente? Poderia Berta levar-lhe a mal a precaução que tomava principalmente em vista da felicidade dela?” (b)

(OFCM, pp. 325-326, XXX)

Independentemente de como se classifiquem os monólogos dos romances de Dinis, estamos sempre diante da focalização interna, visto que nos é apresentado o modo com que o personagem vê a história que vive. Ao lado da mesma, porém, há sempre o narrador onisciente que orienta o leitor nessa caminhada pela vida psíquica do personagem. Os dois tipos de focalização se complementam e contribuem ambos para aproximar o leitor daqueles seres que vê em ação. Um exemplo muito correto do seu emprego pode ser encontrado, além dos vários casos já citados, no extenso texto que apresenta as visitas secretas de Berta e D. Luís ao velho solar. Primeiramente, o narrador onisciente nos mostra, através das ações e sentimentos da moça, a sua aproximação gradativa da Casa Mourisca. Moviada pela saudade, vemo-la chegar até a ponte e, depois, até a porta da quinta; o respeito e o pavor que lhe desperta o bosque secular fazem com que recue; em nova tentativa, penetra no bosque, que se vê descrito a partir das suas sensações tácteis, visuais e auditivas — a saudade, porém, da infância passada e da amiga morta, detém-na a chorar no jardim e a visita ao interior do solar fica adiada mais uma vez (OFCM, pp. 229-230; 232-234, XXII). A ação então se interrompe e não vemos a jovem penetrando na casa, mas passamos a acompanhar os sentimentos do velho fidalgo. A saudade o conduz ao local de onde voluntariamente se afastara; a vergonha que o domina, ante a possibilidade de vir a ser encontrado por Tomé, quase o faz recuar; a saudade da filha morta, porém, ajuda-o a penetrar na casa; os sentimentos mais confusos dele se apoderam ao escutar sons de harpa e voz feminina cantando — chega a imaginar que vai encontrar a filha ali. O narrador, mais uma vez, coloca perguntas que parecem expressar as dúvidas do personagem (OFCM, pp. 240-241, XXIII). O leitor logo percebe quem deve ser a pessoa misteriosa — as visitas de Berta, aproximando-se pouco a pouco da Casa Mourisca, deixaram bem clara a sugestão de que ali voltaria —; apesar disso, o modo com que a narrativa é conduzida, a partir da interioridade do personagem — revelada em uma onisciência que passa gradualmente à focalização interna —, faz com que participemos afetivamente da história (OFCM, pp. 236-242, XXII).

Resta-nos dizer algumas palavras sobre a focalização externa. Não é ela quase empregada no romance dinisiano, constituindo os poucos exemplos encontrados, em nosso entender, casos de paralipse. Em um relato onde predomina a onisciência narrativa, o narrador oculta às vezes algum fato a fim de criar um certo “suspense”. Tal acontece quando vemos Carlos saindo de carruagem com a senhora “ainda nova e bonita” (UFI, p.248, XXIV). Logo sabemos que em sua companhia vendeu o relógio que o pai lhe dera, mas a identidade da dama só será revelada catorze capítulos (ou cento e duas páginas) depois (UFI, p. 350, XXVIII). Também com Manuel Quinti-



no emprega-se este processo. No fim de um capítulo, vemos-lo sofrer uma vertigem e cair — não sabemos se desmaiado, ou morto (UFI, p. 211, XX). No capítulo imediato, acompanhamos a preocupação crescente de Cecília com a inusitada demora do pai e só saberemos o que aconteceu mesmo com o bom velho dez páginas depois, no momento em que, a pedido da moça, Carlos sai a procurá-lo e o encontra (UFI, pp. 221-222, XXI).

Na história da morgadinha, o narrador mostra Pertunhas roubando um documento da pasta de Augusto (AMC, p. 127, VIII); somente no último capítulo do romance, quase quatrocentas páginas depois, saberemos que se trata da carta que fez com que o mestre-escola fosse acusado de traidor (AMC, p. 525, XXXIII). Henrique fica “como morto” ao ser arrojado a terra pelo cavalo — é o fim do capítulo XXIV; somente após um capítulo (dezesseis páginas) o leitor saberá se está vivo ou não (AMC, p. 407, XXIV e p. 423, XXVI). No romance dos fidalgos, o narrador não diz antecipadamente quem era o homem que visitava a casa de Tomé à noite, nem quem estava cantando ao som de harpa na Casa Mourisca (OFCM, p. 158, XVI; pp. 240-242, XXIII); deixa que o leitor descubra com os personagens. Desta vez, porém, não chega a criar-se um mistério, pois as entrevistas de Jorge com Tomé e as tentativas de Berta para visitar o solar sugerem ao leitor quem sejam os incógnitos personagens e a própria narrativa logo o afirma tacitamente (OFCM, p. 165, XVI; p. 242, XXIII).

#### 4. A VOZ

"O romance é um gênero de literatura essencialmente popular. É necessário que na leitura dele as inteligências menos cultas encontrem atrativos, instrução e conselho e que, ao mesmo tempo, os espíritos cultivados lhe descubram alguns dotes literários para que se possa dizer que ele satisfaz à sua missão.

Romances exclusivamente apreciados por eruditos não realizam o seu fim, romance que pela contextura literária revolta a crítica ilustrada, embora fascine o povo por certas qualidades prestigiosas, é um instrumento perigoso que deprava o gosto e às vezes a moral."

Júlio Dinis

"O que já foi, isso será. O que já se fez, isso se fará; nada de novo debaixo do sol. Uma coisa da qual se diz: "Eis, aqui está uma coisa nova", justamente esta existiu nos séculos que nos precederam."

Eclesiastes

#### 4. — A voz

##### 4.1 — A voz, segundo Genette

Analisar a voz, para Genette, significa ocupar-se da narração ou instância narrativa, procurando revelar as marcas que ela deixou no discurso narrativo que produziu. (154)

Não se deve confundir o narrador com o autor, nem o destinatário da narrativa com o leitor da obra de ficção. Nesta, "o próprio narrador é um papel fictício": "(...) as referências de Tristram Shandy à situação da escritura visam o ato (fictício) de Tristram e não o (real) de Sterne; (...) o narrador do Père Goriot não "é" Balzac, mesmo que exprima aqui e ali as suas opiniões, pois este narrador-autor é alguém que "conhece" a hospedaria Vauquer, sua gerente e seus hóspedes, enquanto que Balzac apenas os imagina (...)." (155)

A instância narrativa "não permanece necessariamente idêntica e invariável no decurso de uma obra narrativa: o essencial da Odisséia é contado por "Homero", mas os cantos IX a XII cabem a Ulisses (...)" (156)

Desenvolvendo, então, seu pensamento sobre a presença da narração na narrativa, Genette detém-se em três fatos: tempo da narração, nível narrativo e "pessoa".

Focalizando o tempo da narração, o teórico considera que, pelo fato de o narrador contar a história em um tempo do presente, do passado ou do futuro, ele se vê forçado sempre a situá-la temporalmente em relação ao seu ato narrativo. Observando, então, a posição temporal da narração em relação à história, distingue Genette quatro tipos de narração: ulterior, anterior, simultânea e intercalada. Anterior é aquela que antecede os fatos que narra; própria das narrativas predictivas, além de ser a menos usada, aparece apenas em nível segundo. A simultânea, em que coincidem os tempos da história e da narração, ocorre na reportagem radiofônica ou televisionada e, por exemplo, no "capítulo XXIX de Ivanhoé, onde Rebeca conta a Ivanhoé ferido a batalha que tem lugar ao pé do castelo, e que ela acompanha da janela." (157) Nela, o acento tanto pode cair na história, o que se vê no "Nouveau Roman", como no discurso narrativo, tal como acontece nas narrativas em monólogo interior. A intercalada, a mais complexa, se realiza nos momentos de pausa da ação. Ocorre no romance epistolar de vários correspondentes e no diário íntimo. A ulterior, o tipo mais empregado até hoje, é aquela cujo tempo é posterior ao da história; a distância que existe entre estes dois tempos pode às vezes ser indicada, revelando o emprego do presente, no início ou no fim do romance, uma certa contemporaneidade da ação. Sendo a narração às vezes datada, nunca, porém, é medida; excetuando o caso de Tristram Shandy, não se fala na sua duração, no tempo gasto para contar. Proust levou mais de dez anos para escrever seu romance; o ato de narração de Marcel, porém, é visto como instantâneo, sem marcas de duração, nem de divisão.

Passando ao segundo fato, Gérard Genette tenta determinar os diversos níveis da narrativa, mostrando como a narração estabelece diferenças entre as situações apresentadas. Dentro de uma narrativa feita pelo narrador X pode aparecer outra, feita pelo narrador Y. Assim, em Manon Lescaot, encontramos a narrativa feita pelo Marquês — em primeiro nível —, e, dentro dela, a de des Grieux — em segundo nível; "(...) o narrador da segunda já é um personagem da primeira, e o ato de narração que produz a segunda é um acontecimento contado na primeira." Considera Genette, então, que o ato de narrar realizado pelo Marquês, em primeiro nível, é extradiegético; os acontecimentos que o mesmo Marquês narra (entre eles, o próprio ato narrativo de des Grieux) são intradiegéticos ou diegéticos; os acontecimentos contados na narrativa de des Grieux, narrativa em segundo grau, são metadiegéticos. Os níveis que uma narrativa pode apresentar, portanto, seriam basicamente estes: extradiegético, intradiegético ou diegético, e metadiegético, termos que não designam seres, "mas situações relativas e funções." (158)

A instância narrativa de uma narrativa primeira é, por definição, extradiegética, enquanto a de uma narrativa segunda é, por definição, diegética. A narração extradiegética não é necessariamente assumida como obra literária, nem mesmo como narração escrita; um diário íntimo e um romance de cartas não se dirigem, em princípio, a nenhum público; uma obra em monólogo interior não é vista como escrita nem como falada. Por seu lado, a narração intradiegética não produz necessariamente uma narrativa oral; pode consistir em um texto escrito (um texto literário fictício, por exemplo), uma narrativa interior (sonho ou lembrança rememorada por um personagem) ou até uma representação não-verbal e geralmente visual (uma tapeçaria descrita pelo narrador ou por um personagem).

A narrativa em segundo grau, metadiegética, já aparecia na Odisséia — Ulisses conta suas aventuras aos feácios nos cantos IX a XII —, e sobrevive até os nossos dias. Pode ela apresentar tipos diversos de relação com a narrativa primeira em que se insere. Há, muitas vezes, uma relação de causalidade, assumindo a narrativa segunda uma função explicativa — vêem-se expressões como o "é por isso que", de Balzac, mas assumidas por um personagem. A relação pode ser apenas temática, de contraste ou analogia; sendo percebida pelo ouvinte, é capaz de exercer influência sobre a situação diegética — aparecendo a narrativa segunda como um "exemplum" de função persuasiva". Por vezes, também, o próprio ato de narração, independentemente do conteúdo metadiegético, preenche uma função dentro da diegese, "função de distração, por exemplo, ou de impedimento" — nas Mil e Uma Noites, Scheherazade repele a morte através de narrativas. (159)

Aberda ainda Genette o problema da "passagem de um nível narrativo a outro", que, "em princípio, só pode ser assegurada pela narração, ato que consiste precisamente em introduzir em uma situação, através do discurso, o conhecimento de uma outra situação." Qualquer outra forma de transição será sempre transgressiva; "(...) toda intrusão do narrador ou do narratá-

rio extradiegético no universo diegético (ou de personagens diegéticos em um universo metadie-  
gético, etc.) ou o inverso (...), produz um efeito de estranheza cômica (...) ou fantástica". Os clás-  
sicos utilizavam a "metalepse do autor", fingindo o próprio poeta produzir os efeitos que canta-  
va: Vergílio "fazia Dido morrer"; Diderot deixava que um personagem "fosse embora". Sterne  
chegava a pedir ao leitor que fechasse a porta e ajudasse Mr. Shandy a voltar ao leito. Dá-se, as-  
sim, uma transgressão da "fronteira móvel, mas sagrada, entre dois mundos: aquele em que se nar-  
ra, aquele que se narra." (160) Genette chama todas estas transgressões de metalepses narrativas,  
empregando o termo com o sentido de "tomar (contar) mudando de nível". Relaciona-se com a  
metalepse a figura que consiste em contar como diegético algo que, em sua origem, era metadie-  
gético; processo esse que o teórico batiza de "pseudo-diegético" e que, segundo ele, é muito empre-  
gado na Recherche, onde se apresentam em primeiro nível narrativas segundas (analepses do  
personagem, por exemplo). (161)

Chegando ao fim de seu estudo, Gérard Genette detém-se nas pessoas da instância  
narrativa: o narrador e o narratário (o destinatário da narrativa).

Rejeita as denominações "narrativa em primeira ou em terceira pessoa", por julgá-  
las impróprias — a presença de verbo na primeira pessoa pode remeter a duas situações diferentes:  
"a designação do narrador como tal por si mesmo, como quando Vergílio escreve "Arma virumque  
cano...", e a identidade de pessoa entre o narrador e um dos personagens da história, como quan-  
do Crusoe escreve: "Em 1632, eu nasci em York..." O importante é saber se quem conta a história  
é um dos seus personagens ou um narrador estranho a ela. (162)

Distingue, então, dois tipos de narrativa: a heterodiegética, cujo narrador "está au-  
sente da história que conta" (exemplo: Homero, na Ilíada), e a homodiegética, com narrador  
"presente, como personagem, na história que conta" (exemplo: Gil Blas). (163) A ausência é  
absoluta, mas a presença tem seus graus, havendo, assim, duas modalidades dentro da homodie-  
gética: aquela cujo narrador desempenha um papel secundário, de observador ou testemunha  
(Carraway, em Great Gatsby) (164) e aquela em que ele é o herói do seu relato (Gil Blas), rece-  
bendo esta última o nome de autodiegética. A esse último tipo pertence a Recherche.

Levando em conta o nível narrativo (extra- ou intradiegético) em que se situa o  
narrador e a relação que este último mantém com a história (hetero- ou homodiegética), pode-se  
chegar, segundo Genette, aos seguintes tipos de estatuto do narrador: " 1) extradie-  
gético-heterodiegético, paradigma: Homero, narrador em primeiro grau que conta uma história da qual está au-  
sente; 2) extradie-  
gético-homodiegético, paradigma: Gil Blas, narrador em primeiro grau que  
conta sua própria história; 3) intradiegético-heterodiegético, paradigma: Scheherazade, narrado-  
ra em segundo grau que conta histórias das quais geralmente está ausente; 4) intradiegético-ho-  
modiegético, paradigma: Ulisses nos cantos IX a XII, narrador em segundo grau que conta sua  
própria história." (165) Marcel, na Recherche, é narrador extradiegético-homodiegético.

Inspirando-se nas funções da linguagem de Jakobson, Genette estabelece cinco funções do narrador, conforme os aspectos da narrativa (história, texto, situação narrativa) com os quais se relacionam. Em relação à história surge a função mais importante — a narrativa; com respeito ao texto, o narrador pode a ele se referir para marcar-lhe "as articulações, as conexões, as inter-relações, em suma, a organização interna" — sua função é então organizadora (166). A situação narrativa origina três funções, conforme a orientação para um ou outro dos seus protagonistas (narrador e narratário): quando o narrador se preocupa em estabelecer ou manter o contato com o narratário, através de diálogo, exerce a função comunicativa, que se liga a duas de Jakobson, a "fática" (verificar o contato) e a "conativa" (agir sobre o destinatário); quando a orientação é para o próprio narrador, surgem a testemunhadora e a ideológica — a primeira corresponde à "emotiva" de Jakobson e revela a relação que o narrador mantém com a história que conta; a segunda aparece nos comentários que o narrador faz sobre a ação. "Nenhuma dessas categorias é completamente pura e sem conviência com outras, nenhuma, com exceção da primeira, é absolutamente indispensável, e, ao mesmo tempo, por mais que se queira, nenhuma é completamente evitável. É mais uma questão de acento e peso relativo (...)" (167) Proust não transfere para seus personagens o comentário didático; o narrador (Marcel) é o único a exercer a função ideológica.

Ao concluir sua análise, Genette focaliza o destinatário da narrativa, o narratário. Situa-se este no mesmo nível diegético do narrador que a ele se dirige, e não se confunde a priori com o leitor, tal como o narrador não se confunde necessariamente com o autor. Para narrador intradiegético, narratário intradiegético — a narrativa de des Grieux não se dirige ao leitor de Manon Lescot, mas ao personagem que o escuta; o narrador extradiegético visa a um narratário extradiegético (168) e pode "fingir" não se dirigir a ninguém, embora, na realidade, uma narrativa, como todo discurso, se dirija necessariamente a alguém. O narratário extradiegético, em princípio, é indefinido, mas o narrador pode a ele se dirigir como "leitor da província", "leitor parisiense", "leitona" ... O papel do destinatário, em Proust, não é passivo; ele é chamado a adivinhar e a interpretar.

Referindo-se às funções do narrador, afirmava Genette, como vimos, que nenhuma delas era "completamente evitável". Efetivamente, mesmo que um narrador o deseje, ele não consegue impedir que apareçam marcas da sua presença no discurso que produz.

Procurando sistematizar as principais modalidades de discurso que a fala põe à disposição da literatura, refere-se Tzvetan Todorov, entre outros, àqueles em que se percebe mais claramente a presença do narrador. Vale a pena mencioná-los, já que o estudo da voz procura, justamente, detectar tais marcas. (169) São eles, portanto: o discurso abstrato, constituído por "reflexões "gerais", que enunciam uma "verdade", fora de qualquer referência espacial ou temporal"; o figurado, determinado "pela presença de figuras de retórica", considerando-se figura "aquilo que se deixa descrever como tal", ou "uma disposição especial de palavras, que podemos nomear e descrever"; o conotativo, que se refere a um discurso anterior (texto, estilo, determina-

da tradição, determinado tipo de uso de palavras ou de processos poéticos); o peçoal, caracterizado por "morfemas especializados", tais como pronomes pessoais e possessivos de primeira e segunda pessoa, terminações dos verbos, certos demonstrativos e advérbios (este, esta, etc., aqui, agora, hoje, etc.), o vocativo, o imperativo, etc.; o valorativo, implicando numa avaliação explícita, num juízo de valor do narrador, através, sobretudo, do emprego do adjetivo qualificativo; e o modalizante, caracterizado pelo uso de verbos e advérbios modais (poder, dever, talvez, certamente. (170) Em relação ao "figurado", Todorov apresenta três tipos básicos de figuras — se as relações entre as duas palavras são de identidade, a repetição; se de oposição, a antítese; "se uma denota uma quantidade maior ou menor que a outra", a gradação. Carlos Reis, baseando-se em J. Dubois, especifica mais as figuras, agrupando-as em dois tipos: as que substituem o conteúdo de uma palavra por um outro — a comparação, a metáfora e a sinédoque particularizante —; as que podem modificar nosso olhar sobre as coisas, mas não alteram o léxico — a ironia, a hipérbole e o animismo ou personificação. (171)

## 4.2 — A voz em Júlio Dinis

### 4.2.1 — Tempo da narração

Atentando para o tempo da narração em Júlio Dinis, verificamos que em todos os romances ele aparece como ulterior ao da história. O narrador relata num "hoje" fatos que já tiveram seu início, meio e fim, e o leitor percebe tal diferença não apenas pelo emprego predominante do pretérito, mas também por pequeninas frases que contrapõem, por vezes criticamente, os dois momentos.

Após a descrição dos bairros que constituem a cidade do Porto, o emissor da narrativa assim se manifesta:

"Tais são nos seus principais caracteres as três regiões do Porto, sendo desnecessário acrescentar que nesta, como em qualquer outra classificação, nada há de absoluto. Desenhando o tipo específico, nem estabelecemos demarcações bem definidas, nem recusamos admitir algumas, e até numerosas exceções, hoje mais numerosas ainda do que então, em 1855."

(UFI, p. 42, IV) (172)

Elogiando a discreta arrumação do quarto da jovem inglesa, vem a referência crítica ao presente:

"A elegância, ali, não abdicava certa dignidade, à qual hoje é raro combinar-se."

(UFI, p. 99, X)

Quando Berta vem chegando à aldeia na companhia do pai, Maurício os encontra e com eles conversa; no momento de despedir-se:

"Este, com uma galantaria, que o século atual traz quase esquecida, levou-a cavalheirosamente aos lábios, movimento que aumentou as cores nas faces de Berta; depois, cortejando-a com perfeita elegância, partiu a galope."

(OFCM, p. 85, VIII)

Embora ulterior à história, a narração dinisiana costuma apresentar uma contemporaneidade final que contribui para autenticar o relato. Através da conclusão, que só não aparece n' As Pupilas, o tempo diegético se acelera e vem alcançar o da instância narrativa. No "hoje" do narrador, os personagens ainda vivem e agem, tal como faziam no momento em que se solucionaram os conflitos que deram origem à história; emprega-se o verbo no presente:

"Mr. Richard continua com os seus hábitos de vida inglesa e com as leituras de Sterne.

Os seus compatriotas Brains e Morlays são ainda o que sempre foram: um, o inglês que chora; outro, o inglês que ri.

Preciso de acrescentar que Cecília e Carlos vivem felizes? (...)

E Jenny?

Jenny é sempre o anjo bom da família. (...)"

(UFI, p. 367, Conclusão)

Pelos dados que o narrador nos apresenta, verificamos que não é muito grande a distância entre o tempo em que ocorreram os conflitos e aquele em que estão sendo narrados. Na história de Carlos alguns anos podem ter-se escoado — os sucessivos cargos de Manuel Quintino parecem indicá-lo, como já vimos, ao estudarmos a duração. O mesmo nos parece ocorrer nos dois outros romances, visto que Ângelo — que tinha "treze para catorze anos" na ocasião dos conflitos narrados — faz agora "seus estudos superiores" (AMC, p. 191, XII; p. 543, Conclusão), "a energia de Ana do Vedor ainda não vergou ao peso dos anos" e Clemente "casou com uma válida e laboriosa rapariga do campo, que promete continuar o exemplo da sogra" (OFCM, p. 405, Conclusão).

Se o narrador nos dá alguma indicação sobre a distância existente entre os dois



tempos, datando, num certo sentido, a narração, através daquele "hoje" (com o qual se confunde o "futuro" da história), tal não ocorre com a sua duração. Esta, como costuma acontecer (exceção feita de Tristram Shandy), não é indicada. O tempo que Dinis levou para narrar suas quatro histórias não se vê mencionado nas obras.

O fato da narração não ser "medida" não impede, porém, que ocasionalmente, em nível micro-narrativo, haja referências à sua duração. Nos trechos que a seguir citaremos parece perceptível a diferença entre o tempo da história e o da narração, simulando-se uma simultaneidade entre ambos ou uma parada do primeiro, enquanto o segundo continua seu rumo. A situação ocorre quando o narrador emprega a "metalepse", figura de retórica que implica — como acentua Genette — em um rompimento das barreiras entre quem narra e o que é narrado: o emissor da narrativa finge penetrar, acompanhado ou não do leitor, no espaço físico da história. Passemos aos exemplos.

Quando Margarida aceita o pedido de casamento de Daniel, todos ficam felizes; neste momento ouve-se a voz de João Semana, chamando o reitor. Este chega à janela, percebe a agitação do médico e, com muita calma, convida-o a subir. O narrador, então, finge um paralelismo entre o tempo da história e o da narração:

"Enquanto ele sobe as escadas, direi eu ao leitor o motivo do desassossego em que nos aparece o velho clínico."

(APSR, p. 283, XLII)

A propósito de um exemplo muito semelhante ocorrido em Balzac, assim diz Genette:

"Algumas (metalepses) utilizam a dupla temporalidade da história e da narração; como Balzac, em uma passagem já citada das Illusions perdues: "Enquanto o venerável eclesiástico sobe as ladeiras de Angoulême, não é inútil explicar...", como se a narração fosse contemporânea da história e devesse preencher seus tempos mortos." (173)

N'A Morgadinha, sobretudo, vemos o emissor da narrativa referir-se ao tempo que está despendendo para narrar.

Quando Henrique, depois de chegar a Alvapenha, vai entrar na sala da tia, há uma interrupção na história; o personagem fica como que imobilizado, como se vê no cinema, quando o diretor pára de repente a cena; enquanto isto, a narração prossegue:

"Demoremo-nos no limiar para informar o leitor sobre as pessoas, em cuja casa se vai alojar Henrique de Souza."

(AMC, p. 24, II)

Após a descrição física e moral das duas simpáticas velhotas, que se prolonga por três páginas, o narrador disfarça a pausa sob o pensamento do rapaz e só então a história realmente continua:

"Tudo isto percebeu logo Henrique de Souza ao primeiro exame que fez das duas santas mulheres.

Entremos agora com ele para dentro da sala."

(AMC, p. 27, II)

No capítulo XII, antes de conhecermos a taberna do Canada e seus vultos ilustres, o narrador notifica, em rápidas linhas, o que fazia Henrique, afirma que no Mosteiro "nada também ocorreu" que merecesse "narrar-se ao leitor", e conclui:

"Deixemos, pois, por momentos, os nossos conhecidos, e vejamos o que dizem os freqüentadores do estabelecimento de Damião Canada."

(AMC, p. 173, XI)

Mais adiante, na noite de Natal, enquanto Henrique, no jardim, fica aguardando a volta de Madalena, o narrador comenta:

"Para não perdermos muito tempo, à espera também, aproveitá-lo-emos a inquirir de coisas e de pessoas cujo conhecimento é útil à continuação da nossa história."

(AMC, p. 245, XV)

E nos mostra então o que acontecia naquele momento na casa do tio Vicente, para onde Madalena se estava dirigindo.

Parece-nos também haver referência ao tempo em que se está narrando, nas palavras com que se anuncia um dos momentos culminantes da eleição:

"Passara já a votar a última freguesia, que era justamente aquela onde estava constituída a única assembléia de que se compunha o círculo eleitoral, e onde o leitor tem passado comigo todo o tempo que dura a nossa narração."

(AMC, p. 481, XXX)

Finalmente, tal como marcara claramente o seu início (“No momento em que nos associamos ao cavalheiro, caíra ele num desalento profundo”, p. 11, l), a narração insiste em seu término, quando a sorte dos quatro heróis já está decidida:

“Paremos aqui para que nos fique nos ouvidos este jovial rumor de beijos, de risos e de vozes de alegria, porque a prolongarmos mais a narração, vê-lo-fa-mos abafado pelos sons revolucionados e anárquicos da filarmônica da terra, que não tardará a festejar a nomeação do conselheiro e sobretudo pelo estridor da tuba do mestre Pertunhas, tuba verdadeiramente épica, e capaz de mudar a cor ao gesto, como a de que fala o poeta.

Fechemos pois aqui a história, dando apenas sucinta conta dos acontecimentos ulteriores.”

(AMC, p. 539, XXXIII)

N’As Pupilas e n’Os Fidalgos também ocorre esta referência explícita ao fim da narração.

#### 4.2.2 — Níveis narrativos

Verificado, pois, que a narração dinisiana se mostra ulterior à história, não muito distante da mesma e insistindo em sua própria presença, passemos à análise dos níveis narrativos.

Predomina, em Júlio Dinis, a narração extradiegética, que é assumida — nos quatro romances — como obra literária escrita. Um narrador que não atua na história como personagem dirige-se, freqüentemente, a um “leitor”, a quem procura explicar e fazer valorizar pensamentos e atitudes que a ação lhe põe diante dos olhos. Toda uma terminologia referente a romances e suas partes se vê empregada. “Romancista, não resolvido a iluminar os seus quadros de outra luz, que não seja a da realidade”, teme o narrador relatar as transformações psicológicas que o amor produziu em Carlos e que não são muito dignas de um “herói de romance” (UFI, pp. 11-12, XIX). Na conclusão que fecha este livro, após afirmar-se que os dois jovens são felizes, vem a frase: “Nem eu sei se teria coragem de lhes escrever a história dos amores se esse não fora o resultado” (UFI, p. 367, Conclusão).

N’As Pupilas, a infância de Pedro não é relatada, por “bem menos digna de menção em romance”; a cena a que o leitor assistiu, “um tanto imprevistamente”, “no último capítulo”, merece palavras de explicação (APSR, p. 34, VII; 215, VIII). N’A Morgadinha, pedem-se desculpas aos leitores por se ter chegado ao “undécimo capítulo” sem conduzi-los à importante taberna do Canada (AMC, p. 173, XI); apesar da metalepse, o narrador continua extradiegético,

não-personagem. A entrada em cena de Berta, n'Os Fidalgos, vem precedida da seguinte introdução: "Preciso é porém dizermos algumas palavras a respeito de Berta (...) porque a leitora suspeita já que vai chegar afinal a heroína da história; e a ausência dela em sete capítulos inteiros talvez não tenha já sido pouco estranhada" (OFCM, p. 76, VIII).

Observemos agora a narração intradieética, que, embora presente em menor grau, também apresenta importância nos romances, onde ocorre sob forma de monólogos, relato oral de fatos passados, cartas e bilhetes, e até músicas.

Estando o modo e a voz intimamente ligados, não se estranha tornarem a aparecer aqui fatos que já estudamos e nos quais, por esse motivo, pouco nos deteremos. Os monólogos exteriores e interiores, decorrentes da preocupação de Júlio Dinis com a análise da alma humana, os vários relatos feitos por personagens como Carlos, Cecília e Augusto, as piadas de João Semana constituem narrações intradieéticas, visto que personagens — seres que estão dentro da história — transmitem ao leitor fatos que ignorava. Sendo seu ato de narrar um fato diegético, os fatos aí transmitidos são metadieéticos, não havendo, assim, diferença de nível entre os acontecimentos que Ulisses conta aos feácios e os episódios do passado infantil que o ervanário conta a Augusto.

Dos três tipos de relação que Genette aponta entre essa narrativa metadieética e a narrativa primeira em que se insere, encontramos apenas os dois primeiros: a relação explicativa e a temática. Se, na história das pupilas, é o narrador extradiegético quem explica (em dois capítulos — VIII e IX) o motivo da alegria do reitor diante do interesse mútuo de Pedro e Clara, bem como o da sua presença providencial na cena da fonte (p. 206, XXXIII), no romance da morgadinha veremos a própria personagem — Madalena — explicar a Henrique, através de sua singela história, um fato que o deixa perplexo: a presença de uma moça tão fina e educada ali na aldeia (pp. 68-69, IV). Como Tomé o deixa bem explícito, a relação entre o relato que faz e a situação de Jorge é temática; a analogia que ele procura evidenciar tem por fim animar o rapaz a lutar pela recuperação econômica da sua família (OFCM, p. 31, III); sendo um "exemplum de função persuasiva" (174), exerce realmente uma influência na situação diegética, visto que é a partir daí que o filho de D. Luís se convence e começa a agir. O mesmo ocorre com o relato dos primos do Cruzeiro a Maurício e com a "confissão" de Jorge no jantar; ao mesmo tempo que têm por finalidade, respectivamente, persuadir ouvintes (Maurício ou todos os parentes), do caráter baixo de Berta ou da sua inocência, movimentam a ação: o primeiro acarreta a tocaia feita a Jorge e a calúnia que recai sobre a moça; o segundo limpa o nome desta e causa o abandono da Casa Mourisca por D. Luís.

Constituem narrativas metadieéticas, igualmente, as cartas e bilhetes dos personagens, variando de romance para romance a importância das mesmas em relação ao desenvolvimento da intriga. N'Uma Família Inglesa encontram-se, todos em discurso referido, três bilhetes e três cartas. Dois dos primeiros ocorrem durante o jantar de Carnaval — Jenny lembra ao irmão que ele

estava fazendo anos e a família havia contado com sua presença em casa; Carlos se desculpa, com tristeza, pelo seu esquecimento (UFI, p. 29, III). Além de revelarem traços de temperamento dos personagens, preparam o espírito do rapaz para o encontro com Cecília — o remorso que o domina faz com que se sinta alheio ao baile e busque a solidão e o descanso, tal como a moça o fizera. A carta anônima de José Fortunato impede Carlos de continuar suas visitas à casa da amada (pp. 275-276, XXVIII). O convite de Jenny a Cecília para seu aniversário causa a vinda da mocinha e, conseqüentemente, a cena com os amigos de Carlos (p. 280, XXIX). A carta em que Carlos declara seu amor à filha de Manuel Quintino provoca a chegada deste, desesperado e pondo em perigo a reputação da filha (p. 324, XXXIV). Finalmente, é um bilhete do caixeiro Paulo que confirma a generosidade e a inocência de Carlos.

Em seu segundo romance, o Autor emprega pouco este recurso, que serve aqui mais para a caracterização dos personagens do que para a ação, contribuindo apenas, prolepticamente, para sugerir futuros eventos. Escrevendo a um amigo, Daniel revela que se sente atraído por Francisca, encontrando-se o seu bom nome de médico em sério perigo (APSR, p. 131, XXII). Embora o leviano rapaz logo se interesse por duas outras moças, a reação dele diante da carta de Margarida, tão demonstrativa de sua generosidade e cultura, revela a existência, entre ele e a moça, de uma afinidade espiritual que possibilitará, no futuro, o seu relacionamento sério e definitivo (p. 114, XIX).

N' A Morgadinha dos Canaviais, as cartas tornam a adquirir grande importância, havendo até um personagem cuja vida toda se vê determinada por elas: Augusto. Quando pequeno, é o testamento da velha morgada que decide seu futuro (AMC, p. 91, VI), empurrando-o para o sacerdócio e, indiretamente, para Madalena. Já adulto, a carta do conselheiro aniquila sua modesta pretensão profissional (p. 353, XXI) e a que é encontrada em sua pasta joga sobre ele uma calúnia (pp. 369-371, XXII). Prejudicado por elas, é através das mesmas também que encontra a felicidade, primeiramente passageira, mas depois definitiva: as cartas de Madalena ao velho Vicente mostram-lhe que a jovem o amava (mas ele pensa que o sentimento já passara); a que ele mesmo escreve a Ângelo, em despedida, faz com que a morgadinha venha até ele e lhe diga que o ama; a do brasileiro Seabra, publicada em jornal, após as eleições, prova sua inocência; o telegrama que anuncia a promoção do conselheiro a ministro, graças à intervenção de Henrique, lhe consegue a autorização daquele para o seu casamento com a filha (AMC, pp. 510-511, XXXII; 505-506, XXXI; 524-525, XXXIII; 537, XXXIII). Atenuando o aspecto de "deus ex-machina" que os últimos exemplos poderiam trazer, aparece, através de Augusto, uma crítica do narrador: a vida dos pobres diabos depende das decisões dos poderosos e caminha ao sabor dos seus interesses. Desde menino, o mestre-escola vê-se esmagado pelo poder dos mais fortes: uma senhora muito rica procura, talvez, saldar seus pecados, "fabricando" um padre; interesses eleitorais fazem-no dizer adeus ao modesto cargo que ambicionava e perder a confiança da família do Mosteiro; da alegria do político vitorioso e promovido decorre a solução positiva para o seu caso de amor. Através

de cartas, também, o narrador revela, de passagem, a existência do analfabetismo no país: a morgadinha lê a correspondência dos pobres em voz alta, porque eles não o podem fazer.

Nem sempre elas constituem narrativa metadieética, empregando-se, por vezes, apenas o discurso transposto (como no caso das cartas relacionadas com o pai de Madalena). Vale a pena citar a que diz respeito ao brasileiro Seabra, e permite ao narrador não apenas criticar a ostentação de saber que tão bem caracteriza o personagem, como também provocar uma caminhada na ação. Primeiramente, vem a descrição do estilo pedante e confuso por ele empregado; depois há uma exemplificação concreta e irônica, através de uma correspondência eleitoral já publicada, empregando aqui o narrador (como fizera em relação ao post-scriptum de Ângelo, p. 103, VI), os dois processos: discurso transposto e discurso referido, narração extradiegética e intradieética. Vejamo-lo:

“Os seus comunicados eram estirados, compactos, obscuros, e enrevesados tanto ou mais do que os seus discursos. Perdia-se em minuciosos incidentes, em labirintos de orações secundárias, de onde a gramática da principal saía freqüentemente maltratada, deixando ficar por lá o sujeito, o verbo ou qualquer complemento necessário.”

(AMC, p. 470, XXX)

“A peça literária, de precioso labor, em que o sr. Seabra contava ao mundo os fatos eleitorais da sua terra, muito desejaria eu transcrevê-la aqui, se, pela sua extensão, não tomasse demasiado espaço, e se, pela sua unidade e estreita ligação lógica, se não subtraísse à menor tentativa de fragmentação.

Aquele comunicado era indivisível.

Apesar desta forçada omissão, espero que os leitores farão a justiça de supor o escrito digno do distinto economista, que ouvimos discursar com tanta proficiência na taberna do Canada. (...)

Em linguagem chã e rude ia tornar patente, acrescentava, aos olhos de todos uma pestífera chaga do organismo social. Sofismara-se a urna e calcara-se aos pés a Carta. As frases em itálico são dele. Depois de um exórdio por esta afinção, em que fazia a conveniente razão de ordem, entrava o homem na matéria. Era um modelo de impertinente bisbilhotice o escrito; desfiava-se ali a vida de todos os eleitores com uma minuciosidade esmagadora.

Contava-se como o compadre de Fulano dissera isto e aquilo ao sobrinho de Sicrano; e como tal indivíduo fizera e acontecera; e como tal disse que havia de fazer, e não fez; e como aquele nem disse nem fez; e como aquele outro dissera e fizera, e assim por diante. (...)

(...) O comunicado passava depois a ocupar-se com o mestre Pertunhas. (...)

"Para levar à evidência o caráter infame e intriguista deste sevandija, basta que diga que foi ele quem, poucos dias antes, subtraiu de uma pasta aquela célebre carta política, que tanto deu que falar no país. E este homem exerce o cargo de administrador do correio. Proh pudor!"

(AMC, pp. 524-525, XXXIII)

Ao estudarmos o modo em Dinis, observamos que um dos casos de focalização interna dizia respeito a Gabriela, n'Os Fidalgos da Casa Mourisca. Enquanto na história das pupilas era o narrador extradiegético quem nos informava sobre a vida de Pedro e Daniel nos dez anos de ausência deste, na dos fidalgos cabia à baronesinha a apresentação de fatos ocorridos fora da vista do leitor e relacionados com a vida de Maurício na capital. Das várias cartas que escrevia, todas as que aparecem sob forma de discurso referido não apenas exemplificam a focalização interna, como também constituem narrativas metadieéticas e, no caso de se referirem a acontecimentos futuros, narrações "anteriores" (OFCM, pp. 329-330, XXXI). Algumas vezes contribuem para mover a ação, como aquelas que provocam a vinda de Berta para junto de D. Luís e a ida de Maurício para Lisboa (pp. 304, XXVIII, 306, XXIX); em outras, ajudam o leitor a visualizar um determinado temperamento humano, contribuindo, pois, para a caracterização de personagens; é o que ocorre com a missiva em que anuncia sua chegada, tal como se dá com a de Berta, de igual teor (pp. 108-109, XI, 79-80, VIII). Vale a pena transcrever o que nos parece um dos melhores exemplos de narrativa metadieética em nosso autor; boa parte do temperamento da moça aqui se revela diretamente ao leitor: o seu espírito brincalhão e desrespeitador de etiquetas, as suas idéias liberais em matéria de política, o seu carinho para com os familiares, mesmo aqueles que, como D. Luís, a criticam:

"Tive, ao voltar a Lisboa de uma visita à Espanha, a mais agradável surpresa. Recebi, enfim, uma carta sua. A singularidade do fato não me inabilitou para sentir no maior grau uma salutar alegria. Cuidava que me tinham esquecido. Convenci-me agora de que felizmente me enganara. Lisonjeou-me ainda o ver que o meu bom tio se dirigia a mim, para me pedir conselho. Claro estava que já não era no seu conceito aquela dodivanas de outros tempos. Ainda bem que me faz um pouquinho de justiça. Não se arrependa; efetivamente hoje estou mais ajuizada. O meu caráter de viúva dá-me um ar de respeitabilidade, que vai muito bem com os meus vestidos escuros, nos quais a garridice não ultrapassa ainda os limites do roxo. Mas devo confessar-lhe que me incumbe de uma espinhosa tarefa. Descobrir a carreira mais adequada ao nosso caro Maurício, que deve ser a estas horas um bonito e elegante rapaz, mas contanto que, acrescenta o meu querido tio, "ele não seja obrigado a transigir com as idéias do século", é deveras uma mis-

são difícil e para melhor engenho do que o meu. Princípio por não saber bem quais são as tais idéias do século, com que o priminho Maurício não deve transigir.

.....  
"Aí está que me lembrava a mim arranjar-mos, com tempo, para Maurício um destes cômodos círculos eleitorais, por onde uma pessoa sai deputado sem o sentir. A carreira é das melhores para rapazes de inteligência e de aspirações; mas a urna popular, provavelmente, figura no rol das coisas, com que Maurício não deve transigir. Enfim, meu intransigente tio, apesar de todos os meus bons desejos, sinto-me deveras com os braços atados, e tropeço a cada momento em uma incompatibilidade. Julgo preferível conferenciarmos de viva voz. Tenciono visitá-lo brevemente. Preciso de revistar a minha quinta dos Bacelos, da qual já tenho saudade. Aí irei pois, e de sua boca ouvirei aquilo com que podemos, e aquilo com que não devemos transigir. Até então creia-me sempre sua muito transigente, mas afetuosa sobrinha.

Gabriela".

"P. S. Se um abraço cordial e bem intencionado de uma prima viúva é coisa com que Maurício possa transigir, peço o favor de lho dar em meu nome e outro a Jorge, que, pelo que vejo, tem juízo aos vinte anos, fato que, seja dito entre nós, não tem sido freqüente em nossa família".

(OFCM, pp. 108-109, XI)

Não se estranha a importância que as cartas atingem nos romances de Dinis, se lembrarmos a vasta correspondência do Autor, em que ele tanto se revela, e também a queixa que fazia quanto ao descuido dos portugueses em relação às cartas de escritores famosos:

"Lendo um rápido estudo biográfico de Thackeray sobre os escritores humoristas ingleses do século XVIII e as notas que o acompanham, algumas das quais constam de cartas dos próprios escritores, lembrei-me da miséria da vida literária do nosso país, onde a preciosa correspondência dos nossos homens de letras raras vezes se salva para a posteridade.

Quem há, por exemplo, que se tenha lembrado de coligir as cartas particulares de Garrett, que por tantos motivos deviam ser um elemento poderoso para a apreciação daquele vulto literário e para a da história da literatura moderna em Portugal, de que ele foi o principal instituidor?

Devíamos aprender com os estrangeiros a dar o devido valor a estas origens preciosas de informação para a crítica e para a história." (175)



Vimos, há pouco, que no romance das pupilas quase não apareciam cartas; um dos motivos talvez seja o fato de o Autor ali ter utilizado várias vezes um outro recurso que contribuisse para a caracterização e a evolução da intriga: o canto.

Já em seu primeiro romance o mesmo fora empregado com vistas ao primeiro objetivo: Mr. Richard tinha seu "tema musical", expressão viva do seu temperamento de inglês empreendedor e saudoso da pátria; a canção entoada por Jenny mostrava a falta que sentia da mãe morta; o hino da Carta, trauteado por Manuel Quintino, caracterizava bem o bom homem, sempre disposto a lutar, a recomeçar pacientemente seu trabalho; o hipocondríaco Mr. Morlays só poderia entoar uma canção intitulada "O velho coveiro" (UFI, pp. 52-53, V; 150-151, XV; 87, IX; 327-328, XXXIV). Também a finalidade alegórica já aparecera em uma poesia, lendo Jenny para o irmão uma lenda que mostrava a necessidade de os membros de uma família estarem unidos para que pudessem enfrentar as tempestades que subitamente se formam (UFI, p. 155, XV). Não havia, assim, novidade no fato de José das Dornas, Pedro e Clara manifestarem seu temperamento alegre sobretudo pelo canto, nem tampouco no emprego de uma canção, "A Cabreira", como uma espécie de prolepse da própria história de Margarida, que, após os sofrimentos, encontra a felicidade (APSR, pp. 59, XI; 209, XXXIV; 89, XVI; 20-23, IV).

A diferença, porém, existe. O canto não serve aqui apenas para caracterização ou alegoria, mas também para movimentar a ação: o namoro de Pedro e Clara, que aproximará novamente Daniel de Margarida, começa a partir de um diálogo cantado — já o vimos; a ameaça que o jovem médico faz a um trabalhador por suas alusões críticas, em forma de canção, aumenta muito o clima de falatórios sobre sua vida; músicas ligadas à infância fazem Margarida recordar o passado (APSR, pp. 38-39, VII; 187-188, XXX; 162, XXVII). Além disso, e o mais importante do ponto de vista da técnica narrativa, o que antes era apresentado pelo narrador surge agora cantado pelo personagem. Em vez de uma extensa tradução de cantos estrangeiros, vemos simples e pequeninos versos populares portugueses, e a narrativa passa de intradieética a metadieética. A canção deixa de ser algo paralelo à ação para transformar-se no meio pelo qual esta se desenvolve. Na delicada cena bucólica a que o reitor assiste, a música que a menina entoa funciona como um espelho do idílio singelo que se desenvolve. A ternura mútua das duas crianças se expressa indiretamente através das palavras cantadas e dos gestos e expressões fisionômicas que suscitam. Ocorre uma identificação entre a heroína da história (dieética) e a da cantiga (metadieética), que se torna uma declaração indireta e ingênua de amor.

"E Margarida pôs-se então a cantar (...):

Andava a pobre cabreira  
O seu rebanho a guardar,  
Desde que rompia o dia  
Até a noite fechar. (...)

-- Assim como tu — disse Daniel.

Margarida sorriu, fazendo com a cabeça um movimento afirmativo, e continuou:

Sentada no alto da serra,  
Pôs-se a cabreira a chorar.  
Porque chorava a cabreira,  
Ides agora escutar:

“Ai! que triste a sina minha,  
Ai! que triste o meu penar,  
Que não sei de pai nem mãe,  
Nem de irmãos a quem amar.

De pequenina nos montes  
Nunca tive outro brincar.  
Nas canseiras do trabalho  
Meus dias vejo passar.”

Mas ao desviar os olhos,  
Viu coisa que a fez pasmar.  
Uma cabra toda branca  
Se lhe fora aos pés deitar.

—Assim, pouco mais ou menos — disse Daniel, pousando a cabeça nos braços encruzados sobre as urzes do chão.

Margarida prosseguiu:

Branca toda, como a neve,  
Que nem se deixa fitar,  
Coberta de finas sedas,  
Que era coisa singular!

E, maliciosamente, com um sorriso de travessura infantil, passou os dedos por entre os cabelos de Daniel.

Nunca a tinha visto antes  
No seu rebanho a pastar,  
E foi a fazer-lhe festa...  
E foi para a afagar...

E continuava a correr as mãos pela cabeça do seu jovem companheiro, que sorria.

Eis vai a cabra fugindo  
Pelos vales sem parar;  
Ia a cabreira atrás dela,  
Mas não a pôde alcançar.

E andaram assim três dias  
E três noites, sempre a andar!  
Até que às portas de uns paços  
Afinal foram parar.

Chorava o rei e a rainha  
Há dez anos, sem cessar,  
Que lhe roubaram a filha  
Numa noite de luar. (...)

"Ai que bonita cabreira ...

E Margarida, ao cantar este verso, não pôde conservar-se séria, vendo Daniel levantar os olhos para ela.

"Que lá em baixo vejo estar!  
E uma cabra toda branca,  
Que nem se deixa fitar. (...)

Milagre! quem tal diria!  
Quem tal pudera contar!  
A cabrinha toda brãhca  
Ali se pôs a falar.

A seguinte quadra foi cantada também por Daniel, e sem ofensa da harmonia:

"Esta é a filha roubada  
Numa noite de luar,  
Andou sete anos no monte  
Quem nasceu para reinar!" (...)

Que alegrias vão nos paços,  
E que festas sem cessar!  
A filha há tanto perdida,  
No trono os pais vão sentar."

(APSR, pp. 20-23, IV)

Em todos os exemplos até agora apresentados, as situações metadieéticas permaneceram separadas das dieéticas, dando-se a passagem de um nível narrativo a outro através da narração: em vez de o narrador extradiegético se manifestar, um personagem contou fatos do passado, expressou seu pensamento em monólogo, escreveu uma carta ou entoou uma canção. Nem sempre, porém, assim acontece. Por vezes, dá-se um rompimento da fronteira que separa quem narra daquilo que é narrado, fingindo o narrador extradiegético, através de metalepse, penetrar no espaço físico da história.

Nos romances de Dinis esse tipo de figura ocorre um número razoável de vezes, aparecendo sobretudo n'A Morgadinha e desaparecendo praticamente n'Os Fidalgos; em todos os casos, mencionando-se indireta ou diretamente o leitor (176), este se faz presente, junto com o narrador, no universo diegético, como se ambos fossem personagens. Façamos um rápido quadro (177):

#### METALEPSES

	Com referência indireta ao leitor:	Com referência direta ao leitor:	Total:
<u>UFI</u>	2	3	5
<u>APSR</u>	1	2	3
<u>AMC</u>	5	5	10
<u>OFCM</u>	1	—	1

A presença de um número maior de metalepses no romance da morgadinha talvez se explique pela função que o narrador aí assume, apresentando-se como um "cicerone" que procura introduzir paulatinamente um certo leitor na vida da aldeia. Graças ao emprego das metalepses, sente-se uma presença material de ambos dentro do espaço e do tempo da narrativa, daí

não resultando um efeito cômico, mas sim uma participação afetiva maior por parte de quem lê, para a qual também contribui a introspecção contínua do narrador onisciente. É como se, através daquele leitor imaginário a quem se dirige o narrador, nós, leitores reais, estivéssemos dentro do universo diegético também. Acompanhando Henrique de Souza, chegamos ao local, conhecemos seus personagens pitorescos, seguimos um ou outro de cada vez.

Abre-se o livro e o narrador nos coloca, de imediato, frente a frente com o personagem. Justificando o desânimo do mesmo, como natural naquelas circunstâncias, contando-nos seu passado, torna-o nosso velho conhecido e eis-nos viajando com ele, chegando enfim à aldeia desejada, batendo à porta, parando em sua soleira e entrando:

“Demoremo-nos no limiar para informar o leitor sobre as pessoas, em cuja casa se vai alojar Henrique de Souza. (...) Entremos agora com ele para dentro da sala.”

(AMC, pp. 24 e 27, II)

Acompanhamos, então, suas primeiras impressões e a transformação do seu estado de ânimo ao contato com as pessoas e coisas da aldeia. Passados cinco capítulos, e estando nosso amigo já à vontade em seu novo ambiente — e nós também —, podemos perdê-lo de vista por uns tempos e acompanhar outro personagem:

“O leitor, se alguma vez realizou uma viagem na companhia de qualquer amigo, há-de ter observado que, durante os primeiros tempos que passam juntos numa terra para ambos desconhecida, tão alheios às coisas como às pessoas, no meio das que se vêem, nem por momentos se sofrem separados; (...) à medida porém que, pouco a pouco, se vão familiarizando mais com os lugares e com as personagens daquele mundo novo, afrouxa a constrição desses laços e cada um principia a readquirir a independência individual, que de moto-próprio havia abdicado.

Um fato semelhante nos sucede com Henrique de Souza. Encontramo-lo na estrada; na companhia dele entramos em uma terra, onde tudo nos era estranho; nada mais natural do que dar o braço um ao outro, passar juntos a manhã, e fazer, em comum, as nossas visitas. Agora, porém, que temos já algum conhecimento da terra e da gente, é tempo de nos declararmos independentes, e sacudirmos o jugo de uma companhia forçada, a qual, embora seja de um amigo estimável, se é forçada, é sempre jugo, em certas ocasiões. (...)

“Deixemos, pois, Henrique de Souza (...) no tranqüilo recinto de Alvaçanha e vamos associar-nos a um dos nossos recentes conhecimentos, que é Augusto, o mestre de Mariana e de Eduardo, aquele pálido rapaz que entrevimos na sala da casa do Mosteiro.”

(AMC, pp. 89-90, VI)

Chamando a atenção para um fato que ocorre na vida de qualquer ser humano, o discurso abstrato do narrador aproxima mais ainda quem lê do universo diegético. Eis-nos, agora, na companhia do mestre-escola, graças ao qual conheceremos novos personagens da aldeia. Se, com Henrique, fôramos apresentados ao pitoresco funcionário do Correio, Bento Pertunhas, e aos mui dignos membros das famílias de Alvapenha e do Mosteiro, Augusto nos introduzirá no seio das famílias pobres — a do Zé P'reira e a do Cancela. Naquelas, o aconchego, a compreensão; nestas, os problemas sociais. E o jovem mestre que — por sua educação e cultura — se liga mais ao Mosteiro, pelos recursos financeiros exíguos, aproxima-se das outras duas famílias. Homem-ponte, o narrador mostra-nos bem seu passado e o modo como adquiriu cultura; referindo-se a um dos "professores" do rapaz, insiste na idéia de presença material da instância narrativa dentro da diegese: "Entre os muitos estudos de estradas (...) um houve que levou à aldeia, em que eu e o leitor nos achamos, um engenheiro (...)" (AMC, p. 99, VI). Após comentar as agruras do seu mister de professor primário, nos faz retornar ao Mosteiro (AMC, p. 128, VIII).

Sentimo-nos, realmente, de volta à casa da morgadinha, onde acompanhamos o nascer desencontrado dos interesses amorosos. Como na "Quadrilha", de Carlos Drummond de Andrade, Cristina amava Henrique, que (pensava que) amava Madalena, que amava... Por enquanto não sabemos se ama alguém... Durante o passeio à ermida ficamos conhecendo um outro membro da família, o velho Vicente. Chegamos então ao capítulo XI e o narrador se desculpa por uma grande falha em sua tarefa:

"Censurável descuido tem sido o nosso em não conduzir o leitor a um dos lugares mais importantes da aldeia onde se passam os singelos episódios desta narração.

Que se diria de um cicerone que, por esquecimento ou propósito, deixasse de apresentar um viajante, recém-chegado a uma cidade, na assembléia, clube, grêmio ou o que quer que seja, onde se reúnem as principais personagens dela, onde se compendiam as grandes questões e interesses locais, as pequenas vaidades e intrigas, as modas efêmeras, os volúveis caprichos que agitam os espíritos, onde se comenta o boato de ontem, se dão ao de hoje mil versões diversas e se adivinha já o de amanhã?

Pois no mesmo delito incorremos nós, chegando a este undécimo capítulo, sem ter guiado os leitores à venda de Damião Canada, a qual podia dizer-se o verdadeiro coração daquele organismo social.

Aproveitemos um resto de tarde (...) para entrarmos na taberna."

(AMC, pp. 172-173, XI)

As figuras políticas da aldeia aparecem em plena atividade: o brasileiro Seabra, o morgado e o conselheiro, que agora chega, e diz o narrador: "Deixemo-lo nós na laboriosa e pouco invejada tarefa de manter a popularidade, e vamos seguir Ângelo, que se separou do pai à porta da venda, para chegar mais depressa ao Mosteiro." (AMC, p. 190, XII) Acompanhando o irmão de Madalena, voltamos ao aconchego familiar e somos poupados de "escutar" um diálogo que nos seria cansativo (AMC, p. 195, XII).

Conhecemos agora todos os personagens, sabemos os problemas que os preocupam e que estão em andamento; como Henrique, já estamos em casa, podemos caminhar sozinho, não necessitamos mais de cicerone. As metalepses diminuem sensivelmente, mas, mesmo assim, o narrador ainda insiste, ocasionalmente, na sua presença material dentro da história: em vez de "esperar" com Henrique, no jardim, vai procurar saber o que acontece com outros personagens; "aproxima-se" de Henrique e Cristina, durante o passeio dominical; pede desculpas ao leitor por fazê-lo "assistir" à deprimente cena eleitoral que se passa na aldeia onde ambos "tem passado" todo o tempo que dura a narração; lembra a fala do brasileiro que já fora "ouvida" na taberna e fecha a narração antes que "se escutem" os sons da filarmônica da terra (AMC, p. 245, XV; 272, XVII; 478 e 481, XXX; 524 e 539, XXXIII). Demorar, entrar, dar o braço, fazer visitas, seguir, escutar, esperar, aproximar-se, assistir — todas essas ações que, em princípio só caberiam aos personagens, são "praticadas" pelo narrador e pelo narratário, conseguindo-se, deste modo — em nossa opinião —, estimular o leitor real a sair de sua posição passiva e a participar da história como personagem.

Em nenhum dos outros romances, Júlio Dinis rompe de modo tão marcante os limites entre os níveis narrativos. Nos dois primeiros, registram-se poucas ocorrências (não ultrapassando o número de cinco); no último, apenas uma. Na história de Carlos, o narrador concentra suas intrusões no espaço diegético, no capítulo III; vemos-lo entrar na casa de pasto Águia de Ouro, encontrar Carlos e retirar-se (são muitas as metalepses, mas, como se agrupam nestes três momentos tão próximos, consideramo-las todas como apenas três ocorrências):

"Não é pois neste lugar, agora melancólico e quase lúgubre, que eu pretendo demorar o leitor.

Subamos e, por entre os criados que encontrarmos nas escadas e corredores, penetremos na sala de onde provém o ruído de festa que já noticiamos. (...)

É um jantar de rapazes a festa, a que viemos assistir.

Chegamos, porém, tarde.

.....  
Na companhia encontraremos alguém já conhecido nosso. (...)

Sinto que não chegássemos a tempo de ouvir o princípio da narração, que ele levava em meio.

Pedindo vênia por tanto tempo o haver demorado (...) concordo em que nos retiremos e vamos a cenas menos agitadas do que estas (...).”

(UFI, p. 22, 24-25, 40, III)

Depois disso, aparece (de tal modo) poucas vezes – quando deixa de focalizar a ação de Carlos e narra o que se passa na casa do guarda-livros e ao referir-se, muito discretamente, ao quarto da velha Kate (UFI, p. 173, XVII e p. 264, XXVII).

Como se vê, não age o narrador como fará n’A Morgadinha, onde as metalepses se espalham por vários capítulos (II, VI, VIII, XI, XII, XV, XVII e XXX). O leitor é convidado mais a “ver”, simplesmente, do que “entrar” nos ambientes; a preocupação gira, sobretudo, em torno da problemática psicológica, tal como ocorrerá n’Os Fidalgos, onde praticamente não se faz menção ao espaço material da aldeia, quase só se focalizando a moradia dos fidalgos e apenas em função dos sentimentos dos personagens para com a mesma. A única metalepse que aí encontramos está ligada ao personagem cômico da história, Frei Januário: “Deixemo-lo adormecido, e vamos ter com Jorge a um dos menos arruinados ângulos da Casa Mourisca” (OFCM, p. 47, IV). Também aparecem em situações um tanto cômicas os exemplos desta figura por nós encontrados n’As Pupilas, excetuando o “Concorramos nós também a este serão campestre (...)” (APSR, p. 167, XXVIII). O narrador deixa que o personagem viva sozinho as alegrias da chegada e os “sofrimentos” dos apertos de mão (APSR, p. 78, XIV). Antes que o reitor chegue ao quarto do rapaz, para admoestá-lo por suas leviandades, o emissor da narrativa convida o leitor a “tomar a dianteira” ao padre e “entrar no quarto de Daniel”, onde poderá surpreendê-lo em atitudes infantis, pouco próprias a um herói (APSR, p. 141, XXIV).

#### 4.2.3 – Pessoas da instância narrativa

Observando os níveis narrativos, cujas fronteiras rígidas a metalepse vem, por vezes, romper e atentando também para o tipo de relação existente entre a história e o narrador, chega-se à conclusão de que este, nos quatro romances de Júlio Dinis, é fundamentalmente extradiegético e heterodiegético, pois conta, em primeiro grau, como Homero, uma história da qual está ausente. Quem nos transmite os conflitos vividos pelos heróis e heroínas é normalmente alguém que não é personagem da história. Em algumas ocasiões, porém, cede ele a palavra a alguém dentro da diegese, aparecendo assim, também, um narrador intradiegético, que relata geralmente fatos de que foi o próprio herói (autodiegético). Tal acontece com Carlos e Cecília, que, como Ulisses, são narradores em segundo grau, pois estão dentro da história, contando fatos de que foram os heróis. Ter-se-ia, portanto, predominantemente o narrador em primeiro grau, sempre extra e heterodiegético, e, algumas vezes, narradores em segundo grau, intra e autodiegéticos. (178)

Casos que já estudamos de relatos orais de personagens, de cartas, monólogos e até canções, exemplificariam o narrador em segundo grau, podendo-se constituir o seguinte quadro

com as principais ocorrências e os capítulos onde se localizam:

**Narrador intradieético e autodieético:**

- UFI:** Carlos e Cecília relatando o encontro no baile (VII e XII)  
Jenny, Carlos, Manuel Quintino monologando (X, XIV, XX)  
Jenny, Carlos, José Fortunato, Paulo escrevendo cartas ou bilhetes (III, XXIX, XXVIII, XXXVIII)
- APSR:** O reitor, José das Dornas, Margarida e Daniel monologando (III, IX; V; XV, XXVII; XXXIV)  
Margarida e Daniel escrevendo cartas (XIX, XXII)  
Margarida cantando a "Cabreira" (IV)
- AMC:** Madalena, Augusto, o ervanário relatando o seu passado (IV, XV, XVII)  
Henrique, o conselheiro, Madalena monologando (XVI, XVII, XXVI)  
Augusto, Madalena, o brasileiro escrevendo cartas (XXXI, XXXII, XXXIII)
- OFCM:** Tomé, Jorge, os primos do Cruzeiro e Ana do Vedor relatando o passado próximo ou distante (III; XVII, XXVII; XVI; XXXII)  
Berta e Gabriela escrevendo cartas (VIII, XI, XXXI)  
Jorge, Berta, Frei Januário monologando (XXI, XXVI; XXIV; IV)

O fato de predominar, nos romances de Júlio Dinis, o narrador extra- e heterodieético, não implica, de modo nenhum, em uma preocupação do mesmo em eliminar, tanto quanto possível, as marcas da sua presença na obra que cria. Muito pelo contrário, e este tem sido o motivo de críticas ao escritor, por "interromper" continuamente a história narrada com seus comentários e digressões. Surgem assim os que consideram Os Fidalgos da Casa Mourisca a sua obra máxima, justamente por não conter aquelas "excrecências". Mas o contrário também se verifica, havendo os que sentem saudade das mesmas: nelas vêem a maior grandeza do escritor e preferem, então, os demais romances.

Partindo do princípio, apontado por Genette e retomado por Carlos Reis (1979), de que, independentemente da intenção do narrador, a sua presença na narrativa que cria é um fato incontestável, e tomando por base os tipos de discurso em que Todorov mais encontra as marcas desta presença, procuraremos evidenciar as que o narrador extradiegético deixou em todos os romances de Dinis, observando-as em relação às funções que o mesmo Genette atribuiu ao emissor da narrativa.

Quanto à mais importante destas, a narrativa, desejamos apenas insistir no fato de que, apesar das intervenções extradiegéticas, sente-se que Júlio Dinis conta realmente uma história, seus personagens adquirem autonomia existencial e constituem a sua preocupação marcante —



não é a visão de mundo do narrador, nem tampouco a linguagem empregada, o significante, o "estilo" que avultam em suas obras, mas sobretudo aqueles seres humanos que, através destes recursos, adquiriram "vida" ante os nossos olhos.

Muitas e evidentes são as formas com que o narrador dinisiano deixa perceber a sua função de organizador de um texto, chamando a atenção do leitor para as ligações, as inter-relações existentes entre tudo o que é narrado: antecipações, retornos, referências a elementos de uma obra literária escrita (tais como capítulos), apresentação ou reapresentação explícita de personagens, abertura ou fechamento de narração. Como se trata de fatos que já estudamos, basta lembrarmos frases do narrador, como aquela em que retorna ao início da manhã do dia do aniversário de Jenny, pois o que aí aconteceu importa para a compreensão do que acontecerá (UFI, p. 297, XXXI), ou uma com que anuncia, prolepticamente, o conhecimento que se irá ter do tio Vicente (AMC, p. 101, VI), ou também a que explica quem era Clara, que ele havia colocado diante do leitor, sem apresentação prévia (APSR, p. 40, VII), ou ainda aquelas com que abre e fecha a história dos fidalgos (OFCM, p. 14, I; p. 405, Conclusão). É interessante notar que, mesmo no último romance, onde normalmente se diz que o narrador está ausente, continua, e em grande escala, o emprego destes elementos organizadores da narrativa, em expressões do tipo "aguardemos", "como dissemos", "já sabemos" e outras. (180)

Devido à preocupação constante do narrador em manter contato com o narratário, vê-se muito enfatizada, em Júlio Dinis, a função comunicativa, que aparece claramente nos três primeiros romances e se faz mais discreta no último. Atentando para as referências diretas ao "leitor", ou indiretas, através do emprego da primeira pessoa do plural ("entremos") e, mais nitidamente, da segunda e terceira ("se vos demorais...", "expliquem como puderem"), ou então, através de expressões mais indefinidas ("quem não terá..."), poderíamos constituir um quadro aproximativo, que ajude a visualizar o que afirmamos:

#### REFERÊNCIAS AO LEITOR

	INDIRETAS	DIRETAS	TOTAL
<u>UFI</u>	34	46	80
<u>APSR</u>	19	25	44
<u>AMC</u>	28	42	70
<u>OFCM</u>	19	06	25

Observando as várias ocorrências com que constituímos o quadro acima (181), percebemos que o narrador se dirige ao narratário, geralmente, com uma ou mais das seguintes finalidades: explicar fatos que ocorrem na história, advertir, desculpar-se por algo que disse ou irá dizer, solicitar que o leitor interprete ou imagine algo, expressar desejo, declarar que não irá trans-

crever um relato enfadonho (AMC, pp. 6-8, I; UFI, p. 20, II; UFI, p. 191, XIX e AMC, p. 122, VIII; UFI, p. 193, XIX, AMC, p. 26, II; OFCM, p. 405, Conclusão; APSR, p. 122, XI). Vejamos apenas alguns exemplos:

“A ociosidade absoluta imprime de ordinário aos atos do homem certa feição pueril, que ele procura sempre ocultar aos olhos estranhos. (...)”

É possível, pois, irmos encontrar Daniel em um dos tais momentos; e talvez que o possamos, por essa forma, prejudicar no conceito dos leitores. Mas, por quem são, lembrem-se que, em horas de ócio e enfado, ousou eu afirmá-lo, não têm sido também demasiado escrupulosos na escolha de passatempos; e essa consideração decerto os fará indulgentes.”

(APSR, p. 141, XXIV)

“Após isto (Carlos) escreveu uma palavra absurda (...) Ailicec; mas inverta-a o leitor e cessará a estranheza (...): Cecília. (...) Veja o leitor se poderá interpretar estes sinais. (...)”

(UFI, p. 172, XVII)

“Ó feiticeiras fadas, que nos acompanhais quando por longe andamos, devorados de saudades, a lembrar-nos da terra em que nascemos, por que tão depressa nos abandonais à chegada? (...)”

Não acusem Berta por essa inexplicável tristeza, que lhe invadiu o coração na própria noite, em que voltara à casa paterna.”

(OFCM, p. 88, IX)

Através dessas manifestações variadas, sente-se, porém, uma preocupação constante, a de fazer com que o narratário compreenda as atitudes dos personagens e, para isso, o narrador aproxima um do outro pelas semelhanças que procura evidenciar. Empregando vocativos, frases interrogativas e imperativas, procura fazer com que o leitor reflita, antes de julgar, como se dissesse: “Nós também agimos como ele.”. Não assume, porém, uma postura superior em relação a ambos, o “nós” que emprega o inclui, engloba as grandezas e fraquezas humanas de todos os três: narrador, personagem e narratário.

Já dissemos, ao estudar um dos tipos de prolepses, que Júlio Dinis amava como filhos os seres criados por sua imaginação (ao contato com o que observava na vida) e essa atitude do escritor, manifesta em várias cartas, transparece claramente nas intervenções com que o narrador procura despertar a simpatia pelo personagem, seja ele principal ou secundário, não permitindo que pairassem dúvidas sobre sua bondade, não dando margem a interpretações errôneas de suas atitudes, em momentos onde as aparências poderiam condená-los. Após as exclamações de Dona Vitória, de que se deveriam trucidar os maus criados, frisa o emissor da narrativa que a dita senhora “não era capaz de bater num gato” (AMC, p. 427, XXVI); diante da crítica de

Ana do Vedor ao egoísmo do velho fidalgo em manter Berta ao seu lado, vêm as palavras: "Cumpre porém notar que a boa Ana seria a primeira a aconselhar a Berta que ficasse, porque sentia verdadeira pena do estado a que chegara D. Luís." (OFCM, p. 338, XXXI); João Semana, murmurando contra a sua clínica pouco lucrativa, estava "a fingir de interesseiro consigo mesmo" (APSR, p. 99, XVII); Mr. Richard não demonstrava abertamente, mas gostava muito do filho, como se vê no episódio do relógio (UFI, pp. 56-57, V).

Não se pode enquadrar o emissor da narrativa dinisiana — apesar de sua insistente conversa com o "leitor" — entre aqueles "narradores do tipo shandiano, sempre voltados para o seu público e seguidamente mais interessados na relação que com ele mantêm do que com a própria narrativa", aqueles que Genette chama de "conversadores" (182). Em Júlio Dinis, o estilo dialogado não se revela um fim, mas um meio que o Autor utiliza para aproximar o leitor dos personagens que nos apresenta dentro de uma determinada ação. E, segundo nos parece, tal estilo varia em função dos mesmos, podendo mostrar-se mais íntimo ou mais distante, mais sério ou mais jocoso.

N'Uma Família Inglesa, o narrador emprega um tom levemente cômico, sobretudo quando se refere a Mr. Richard e seus amigos, realizando uma crítica bem humorada e indireta, como aquela sobre o "talento" do bom inglês para a jardinagem (que vimos ao estudarmos o iterativo) ou o modo como falava o português, trecho que merece ser citado. Morando havia mais de vinte anos em Portugal, como bom Inglês que era, Mr. Richard não adotara os hábitos da terra nem respeitava a gramática portuguesa, pelo contrário:

"(...) (a) maltratava com uma irreverência, com um desprazer de bradar aos céus e de desafiar os rigores da férula mais indulgente.

Não desmentia Mr. Richard a asserção do autor das Lendas e Narrativas, quando afirma que sempre que um inglês, em casos desesperados, recorre a algum idioma estranho, nunca o faz sem o torcer, estafar, e mutilar com toda a barbaridade de um verdadeiro Kimbri.

De fato, as cinzas de Lobato e de Madureira deviam agitar-se na sepultura sempre que Mr. Whitestone falava, porque as regras triviais de regência e de concordância eram por ele atropeladas com uma frieza de ânimo, com uma fleuma, com uma impassibilidade, somente comparáveis às de um membro do Jockey-Club, ao passar com o cavalo por cima do corpo de algum transeunte inofensivo ou competidor derrubado na arena.

Não era mais feliz a prosódia, a alatinada prosódia deste recanto peninsular.

As combinações gramaticais de Mr. Richard, ao falar a nossa língua, saíam marcadas com um verdadeiro cunho britânico. Vênus, a própria Vênus, perderia aquelas ilusões, que nos refere o cantor dos Lusíadas, se porventura ouvisse o português que ele pronunciava.

Transparecia de alguma sorte nas orações do seu discurso o crédito liberal de um verdadeiro cidadão de Londres. O espírito conciliador e ordeiro, o constitucionalismo arraigado naquele ânimo inglês, e adesão aos princípios interventores adotados no seu país, parecia haverem-se estendido, extravagantemente, ao campo da sintaxe portuguesa, levando Mr. Richard, num excesso de tendência harmonizadora, a tentar nela concordâncias de substantivos e adjetivos contra a absoluta e insuperável repugnância de gêneros e de números; e a modificar a constituição gramatical de um país aliado, como a Inglaterra gosta de modificar a sua constituição política.”

(UFI, pp. 11-12, I)

A crítica se faz de modo inteligente e brincalhão, utilizando os recursos mais simples. O discurso figurado transparece nas metáforas e comparações — “maltrata-se” a gramática, “torce-se” e “mutila-se” o idioma como um “bárbaro” Kimbri, “atropelam-se” as regras como um jóquei o faz com um transeunte, modifica-se a constituição da língua como se faz com as políticas. O conotativo se faz presente em expressões como “desplante” e “desesperados”, que acentuam a crítica, reforçada com a referência erudita aos versos de Camões. E, insistindo na metáfora com que os civilizados ingleses se transformam em povos bárbaros (“atrocidades”), conclui-se a crítica em discurso modalizante (“não sei se”), salientando ainda um traço tipicamente britânico, o orgulho por não saber falar outras línguas (UFI, p. 12, I).

Em seu primeiro romance, caracteriza-se também o narrador por um tom sobretudo sugestivo, empregando muito o discurso modalizante (“não sei”, “julgo”, “parece”) e as reticências; sem afirmar, força o leitor a pensar um pouco, mas a sugestão é tão forte, que facilmente este chega aonde o narrador deseja. A cena da despedida de Carlos e Cecília, após a sua primeira entrevista, bem como as ocorrências dos dias consecutivos, fornecem uma boa amostra deste estilo:

“Despediu-se afetuosamente de Manuel Quintino e Cecília (...). Ao dobrar a esquina, que lhe devia roubar à vista o pai e a filha, ousou voltar-se, para olhar ainda.

Manuel Quintino desaparecia já no portal; Cecília, que ficara um pouco atrás, voltara-se... ocasionalmente — julgo eu que ocasionalmente — de maneira que os seus olhares trocaram-se com os de Carlos.

Este fato, bem simples, foi durante todo o dia alimento para a imaginação do rapaz.

(...) Daí em diante, o acaso... — não sei que fosse outra coisa — fazia com que, todas as tardes, Cecília estivesse à janela, quando Carlos passava a cavalo, em

direção dos arrabaldes; e de noite, quando o senhor Fortunato principiava a notar que ia já tardando o chá, havia sempre um momento, em que Cecília resolvia ir ver como estava o tempo, ficando alguns minutos por dentro dos vidros a contemplar o céu.

Ora queria ainda o acaso... — continuando a supor que era ele o motor de tudo isto — que fosse exatamente nessa ocasião, que voltasse Carlos dos arrabaldes, para onde de tarde passara.”

.....  
Safa, ora a pé, ora a cavalo, mas quase sempre os passeios, eram para fora da cidade. Afeiçoara-se subitamente à companhia de um velho inglês, o tipo mais maçador desta colônia portuense, a ponto de ir às vezes esperá-lo ao escritório e acompanhá-lo com paciência admirável até casa — a qual ficava na direção da de Manuel Quintino.”

(UFI, pp. 199-200, XIX)

N’As Pupilas do Senhor Reitor, lidando com personagens simples, da aldeia, e seguindo a lição de Rodrigo Paganino, parece o narrador deixar-se influenciar pelos mesmos e o vemos empregar, tal como José das Dornas e o reitor, os provérbios, as frases-feitas e as expressões religiosas, tão ao gosto do povo. O narrador parece completamente à vontade, com seus “não sei que mais”, “era um tal”, “louvado Deus”... Seu tom é o de uma conversa amiga. Vale a pena comparar sua fala com a dos personagens já referidos, para entrever as semelhanças (183):

“Diz-se que — quem mais faz menos merece, e que mais vale quem Deus ajuda do que quem muito madruga, e não sei que mais —; será assim; mas desta vez parecia que se desmentira o ditado ou pelo menos que o fato das madrugadas não excluía o auxílio providencial, porque José das Dornas prosperava a olhos vistos. Ali por fins de Agosto era um tal entrar de carros de milho pelas portas do quinteiro dentro. S. Miguel mais farto poucos se gabavam de ter. Que abundância por aquela casa! Ninguém era pobre com ele; louvado Deus!”

(APSR, p. 5, I) (narrador)

“— E foi para isso que teve o trabalho de vir aqui? Ora, olhe, sr. João: nós somos conhecidos antigos e eu macaco velho, como deve saber, que já me não deixo levar por essas. Aqui para nós, por que não tapou o vizinho da mesma forma as bocas ao mundo, que tanto falou do derricho da sua filha com o filho do sineiro?”

(APSR, p. 139, XXIII) (José das Dornas)

“ Foi nesse momento que entrou o reitor no quarto.

—No tempo das perdizes, no tempo das perdizes, tanto mentes, quanto dizes. É manha velha de caçador.”

(APSR, p. 151, XXV) (o reitor)

N' A Morgadinha dos Canaviais, como já comentamos anteriormente, o narrador assume uma postura de cicerone, procurando, através de um continuado emprego de metalepses, acentuar a ilusão de que ele e o narratário estão presentes fisicamente no espaço e no tempo da história narrada. Tal fato, porém, não acarreta aquele tom falso de coisa aprendida de memória, que caracteriza muitos "guias turísticos". Embora já não se vejam provérbios, o emissor da narrativa continua a manifestar-se através de uma linguagem coloquial, como se depreende dos exemplos abaixo:

"Sobre a cômoda de pau preto era devotamente venerado o mais rubicundo, menineiro e bem disposto Santo Antônio, que ainda modelaram as mãos de santeiro afamado.

E seja dito de passagem que não sei por que a tradição popular dá a este austero franciscano o aspecto chorudo de um moderno reitor de farta abadia de aldeia."

(AMC, p. 28, II)

" (...) uma criança, que prometia vir a ser ...Deus sabe o quê."

(AMC, p. 91, VI)

"Era o dito sr. Joãozinho, morgado e proprietário em uma das freguesias próximas, chamada de Pinhões; mas propriedades e morgadio andavam-lhe tão embaraçados em redes de demandas e hipotecas, que Deus nos acuda."

(AMC, p. 174, XI) (184)

N' Os Fidalgos, a concentração do interesse nos conflitos psicológicos vividos intensamente pelos personagens, que lembram os heróis de Corneille, por sua luta entre o dever e o amor, e o sério problema social aí retratado — a ruína ou a sobrevivência de uma classe social dependendo da sua capacidade de transformar-se, e o próprio futuro de Portugal aí simbolizado (o tesouro escondido está no solo) — tudo isso leva o narrador ao emprego de um tom mais sério. São pouquíssimas as cenas cômicas que propiciem ao narrador alguma intervenção brincalhona e se ligam a Frei Januário e Ana do Vedor, as únicas figuras que contribuem — sobretudo a primeira, talvez a melhor caricatura feita por Dinis — para um "relax" do leitor no meio de uma ação de grande intensidade dramática. A preocupação do frade com a comida e a vida tranqüila é destacada em dois momentos importantes, entre a conversa de Jorge com Tomé e a que terá com o pai (capítulo IV) e exatamente no momento em que D. Luís abandona a Casa Mourisca e entrega as chaves da mesma à filha de Tomé (capítulo XVIII). Em ambos os casos, a situação apresenta um quê de D. Quixote e Sancho Pança, sofrendo o fidalgo com seus graves problemas de valores e o frade unicamente por seu próprio estômago e comodidade. O narrador sabe introduzir o cômico na hora adequada, utilizando sobretudo o discurso figurado (a ironia (a) e a hipérbole (b)) e o modalizante (c):

“Em uma das espaçosas salas da Casa Mourisca (...) esperavam a hora de jantar o velho fidalgo e o seu capelão-procurador frei Januário dos Anjos.

Não foi rigoroso o emprego no plural do verbo da última oração.

Frei Januário era quem esperava, porque essa era também a principal ocupação dos seus dias. Os gozos do paladar mal lhe compensavam as amarguras destas longas expectativas. (a) Eram elas talvez que não o deixavam medrar na proporção dos alimentos consumidos, porque frei Januário era magro. O mistério fisiológico desta magreza ainda não era para se devassar de pronto. (...) (c)

“— (...) O dinheiro do clero sabem eles roubar! E que pena não terão por não deitarem a baixo os templos que por aí ainda há! Mas atrás do tempo tempo vem. Vontade não lhes falta.

Não sei se foi esta última frase que recordou ao padre que também a ele não faltava vontade... de comer. (c) O certo é que, mudando de tom, acrescentou:

— Querem ver o Bernardino se esqueceu hoje do jantar? Isto são quase duas horas, e eu não ouço tugar nem mugir na cozinha! Nada, aqui anda coisa. Com licença, eu vou ver e volto já.

E frei Januário saiu da sala para ir pela vigésima vez à cozinha, que ele suspeitava abandonada pela incúria do cozinheiro, estando pois a família toda ameaçada com a tremenda catástrofe de uma retardação do jantar”. (b)

(OFCM, pp. 37-38, IV)

Após um rápido diálogo com o filho mais velho de D. Luís, que espanta o frade glutão, a ele se refere o narrador com um termo muito coloquial: “E Jorge saiu da sala, deixando o egresso apatetado com o que ouvira” (OFCM, p. 47, IV).

Chega Maurício à casa da ama-de-leite quando esta se encontra em pleno fabrico de pão, acompanhada por várias auxiliares que cantam e riem, e a cena se torna cômica pela comparação erudita, e tão contrastante, que o narrador estabelece:

“No meio desta legião feminina assim atarefada, a patroa da casa, que, como Calipso sobre as ninfas que serviam, ou, segundo a comparação clássica, como o elegante cipreste sobre as vinhas rasteiras, olhava sobranceira para todas, superintendia no trabalho de cada uma e distribuía as tarefas com método e inteligência.

Era esta a tia Ana do Vedor, em quem já ouvimos falar, a que havia criado aos seus válidos e sadios peitos os dois meninos da Casa Mourisca. Era ela enfiada, arregaçada, afogueada, com os cabelos escondidos debaixo do lenço vermelho que atava sobre o occipital, com a voz potente, o olhar fino e os movimentos fáceis, apesar dos cinquenta anos já contados.”

(OFCM, p. 113, XI)

As intervenções da boa mulher ocorrem exatamente no início da problemática amorosa de Jorge e Berta (a cena já vista) e no clímax da mesma, quando nos aparece como a mãe típica, para quem o fato de uma moça não desejar casar com o seu filho querido e "perfeito" provoca uma enxurrada de palavras (OFCM, pp. 342-343, XXXII).

Salvo essas exceções intervalares, porém, mantém o narrador um tom mais sério, que o assunto requer, mas que não impede a simplicidade no falar, predominando as expressões coloquiais através das quais mantém o contato com o leitor, mas de forma discreta, não interrompendo quase nunca a ação (através de reflexões) e procurando sobretudo acentuar as relações entre os fatos narrados. Analepses e prolepses, emprego de pronomes pessoais e possessivos de primeira pessoa, referências a personagens, mostram um narrador presente sobretudo como organizador de um discurso, que procura tornar claro para um determinado narratário, funcionando suas frases do tipo "como já dissemos" tal como o "Estás me ouvindo?" da conversa telefônica, faticamente, em suma, para usar a terminologia de Jakobson. Vejamos alguns exemplos:

"As entrevistas de Jorge e do fazendeiro tinham sempre lugar de noite, como já dissemos."  
(OFCM, p. 71, VII)

"E de fato Jorge deitou-se (...). Se dormiu é que não sabemos.  
Maurício dormiu com certeza melhor do que ele."

(OFCM, p. 107, X)

"Clemente (...) que nos tem andado longe da vista desde a primeira vez que o encontramos (...).

Vimos em um dos capítulos precedentes (...):"

(OFCM, pp. 270-271, XXVI)

Um fato que chama a atenção é o narrador, n'Os Fidalgos, quase não empregar a primeira pessoa do singular em suas intervenções; encontramos apenas um exemplo (OFCM, p. 38, IV) do que acontece tantas vezes nos demais romances (185), e talvez isso contribua, junto com a pequena presença de reflexões que detêm mesmo a história, para que se note menos a sua presença e se diga, em consequência, que ele está ausente da obra e distante dos fatos narrados. O eminente Egaz Moniz, que tanto soube compreender o nosso Autor, embora reconheça os méritos d'Os Fidalgos, chega a dizer que "são muito raciocinados: nasceram mais do cérebro do que do coração. (...) Júlio Dinis não ousa representar-se." (186) Ousamos discordar do ilustre médico e, para isso, chamamos a atenção para a função testemunhadora do narrador dinisiano, a qual se faz presente em todos os romances. Relembrando que a mesma, como o próprio Genette afirma, corresponde à "emotiva" de Jakobson, e diz respeito ao relacionamento (afetivo, moral ou intelectual) que o narrador mantém com a história, pensamos que o emissor da narrativa, em Júlio Dinis, coloca-se sempre próximo dos personagens que põe em cena. Não apenas pro-



cura explicar suas atitudes — como já foi dito — através de reflexões generalizantes, feitas muitas vezes na primeira pessoa do singular (discurso abstrato e pessoal), como também se trai continuamente pelas perguntas que dirige ao narratário e, sobretudo, pela pontuação exclamativa (a) e pelos discursos valorativo (b), figurado (c) e conotativo (d). Nunca o vemos impassível diante dos seres humanos que apresenta; há sempre um adjetivo e/ou uma exclamação a atestar que ele acompanha as alegrias e os sofrimentos que os mesmos vivem ou então a indicar o seu repúdio a determinadas atitudes. Apontemos apenas alguns dos muitos exemplos que se podem colher nas quatro obras:

"Pobre rapariga! Mal sabia ela, que bem de perto a seguia a nuvem, que havia de assombrar-lhe o fulgor daquele contentamento!" (a) (b)

Antônia maquinava em silêncio contra ela. À semelhança de aranha, em traiçoeira emboscada, aguardava paciente que aquela bulhosa borboleta, que voava em volta de si, viesse prender as asas na sua enredada teia." (c)

(UFI, p. 269, XXVIII)

Horas depois de ele sair, passava Carlos, segundo o costume, por baixo das janelas, donde ordinariamente Cecília o esperava.

Desta vez, achou-as fechadas, e corridas as cortinas.

Carlos estranhou aquilo, e por muito tempo não desviou os olhos delas.

Através dessas desapiedadas cortinas alguém o observava porém. Era Cecília." (c)

(UFI, p. 273, XXVIII)

"O barbeiro entrou risonho, cerimoniático, afável, modesto, penteado, felino — perfeita personificação do ideal do barbeiro — todo medidas, todo senhorias, todo humildades, todo delicadezas velhacas."

(APSR, p. 80, XIV) (b) e (c)

"O missionário (...) vinha seguido por uma coorte de mulheres de roupas escuras e cabelos cortados, que cantavam em chorada cantilena estas e análogas quadras, que os missionários, ou os agentes seus, têm quase sempre o cuidado de vulgarizar, como preparatórias dos ânimos impressionáveis das mulheres e crianças."

(AMC, p. 341, XX) (d)

"Em noites assim conservava-se D. Luís longo tempo à janela do quarto. A fronte encostada na mão, os olhos fitos nos pontos iluminados da perspectiva e o pensamento ... aí, quem sabe por que melancólicas paragens andava o pensamento do pobre velho?"

(OFCM, p. 54, V) (a) e (b)

"Nesses corredores e escadas vazias e obscuras, ele, o senhor e proprietário do solar, movendo-se, com receio de ser descoberto! Que situação a sua! Que humilhadora situação para o seu orgulho!"

(OFCM, p. 239, XXIII) (a) (187)

Diante dos últimos exemplos apontados, ambos d'Os Fidalgos, bem como do destaque bem maior que o narrador, neste romance, dá ao problema amoroso e não ao monetário, parece-nos difícil concordar com a afirmação de que tal obra nasceu "mais do cérebro do que do coração"; como em todas as outras, sentimos um narrador nada impassível, muito participante. E não é apenas através dos discursos valorativo e figurado, ou mesmo do modalizante (188), que ele se faz presente. Grande parte das "digressões" dinisianas, sob forma de discurso abstrato e/ou pessoal, mostram-no interessado efetivamente por seus personagens. Como sabe defendê-los! Desde a época do Autor até os dias de hoje, há quem o censure por suas análises psicológicas ou sociais, considerando-as matéria supérflua, que não contribui para "a grandeza ou amplitude dos episódios" e provoca até "desinteresse no leitor". (189) Pensamos, ao contrário, que elas, além de evidenciarem a função testemunhadora do narrador, contribuem, e muito, para aproximar o leitor dos personagens. Sem aquela insistência sobre o que há de universal nas atitudes dos protagonistas das histórias, parece-nos que a identificação não seria tão grande. Como acentua José Régio:

"(...) se o Camilo cria personagens psicologicamente ricos e vivos, se o Eça demonstra a imaginação psicológica necessária à criação de tipos e à verdade do diálogo, — quem, no romance português do século passado, verdadeiramente faz análise psicológica, é Júlio Dinis. É ele quem pretende explicar os sentimentos e desmontar as consciências." (190)

E é essa análise psicológica, segundo pensamos, uma das grandes responsáveis pela solidariedade que sentimos em relação aos personagens. Além disso, poucas vezes (umas seis) ela ultrapassa meia página (191); entre as maiores, encontramos a que se refere aos movimentos automáticos da mão, ao escrever, revelando preocupações quase inconscientes, e aquela que revela as decepções do viajante em uma primeira viagem (UFI, p. 171, XIX e AMC, pp. 6-7, I), que dificilmente poderão ser tidas como supérfluas.

Não são muitos os fatos da psicologia humana que o narrador evidencia, mas como sabe perceber nuances diversas de um mesmo sentimento ou ângulos diversos de abordagem! Na saudade, por exemplo, focaliza a dos que partem, tão mais fácil e substituível que a dos que ficam, a dos velhos, tão sem esperança, e a dos que chegam, após longa ausência, logo dissolvida no meio das decepções (APSR, p. 32, VI; QFCM, p. 190, XXVIII; AMC, p. 29, II e AMC, p. 258, XVI; QFCM, p. 88, IX). Uma menina que vê partir seu único amigo, um homem de idade, aferrado às suas idéias e à sua casa, um jovem elegante e cético ou uma moça educada na cidade que voltam à aldeia de onde saíram crianças... Tudo são perspectivas diversas pelas quais se aborda um mesmo problema, tão igual e, ao mesmo tempo, tão diferente como é uma vida humana da outra. E isso o narrador dinisiano soube captar e demonstrar com clareza, através dos pensamentos e ações dos seus personagens e da análise dos mesmos:

“Em todas as separações tem mais amargo quinhão de dores, o que fica, do que o que vai partir. A este esperam-no novos lugares, novas cenas, novas pessoas; sobretudo espera-o o atrativo do desconhecido (...). Mas ao que fica ... lá estão todos os objetos que vê a recordarem-lhe as venturas que perdeu (...).”

(APSR, p. 32, VI)

“Saudades, mas saudades escuras de velhice, saudades de quem não tem futuro, era o que havia naquela alma.”

(OFCM, p. 190, XVIII)

“O perfume da saudade é como o de certas flores, que só se percebe quando de longe o recebemos. Se, iludidos, as tentamos aspirar de perto, dissipa-se.”

(AMC, p. 29, II)

Na alegria, tão característica dos ingleses, distingue o narrador a dos sérios, contagiada como a da vitória, a das crianças, instintiva (e tão livre nas inglesas), a do regresso de uma pessoa querida, anárquica e intensa, mas curta, a da noite de Natal em família, cândida, indo direta ao coração; mostra também como ela se pode misturar à tristeza e o poder que tem para abrandar os corações e fazê-los receptivos aos desejos alheios (UFI, pp. 8-10, I, 347, XXXVI; AMC, p. 490, XXX, 539, XXXIII; UFI, p. 103, X; OFCM, pp. 86-87, VIII e IX; AMC, pp. 220-221, XIV; UFI, p. 263, XXVII e AMC, p. 538, XXXIII).

Retratando o amor com realismo, detém-se o narrador em algumas das suas características: as formas variadas que apresenta — conforme o temperamento dos enamorados —, as atitudes infantis que neles provoca — tais como a timidez que se apossa dos mais arrojados —, a importância que assume para os mesmos a opinião alheia, o tipo de leitura que preferem, o caráter ilógico dos seus desejos (temer ser visto, por exemplo, ao mesmo tempo que se deseja ser descoberto), o assunto dos diálogos que alimentam sua imaginação — tão diverso daquele dos romances —, o ciúme (APSR, pp. 35-36, VII; UFI, pp. 191-196, XIX, pp. 240-241, XXIII; AMC, p. 498, XXXI e OFCM, p. 94, IX, p. 221, XXI). Como afirma Adonias Filho:

“(Júlio Dinis) submerge para mover (...) a experiência do coração nos limites da paixão efetiva precisamente porque quotidiana e comum. É o tempo do amor em uma colocação normal, sem exageros e sem violências, o estado passional se fazendo tão espontaneamente que força nossa participação e nossa solidariedade.” (192)

Por vezes, o emissor da narrativa observa a parte obscura, irracional, da mente humana: uma moça de razão lúcida como Jenny chega a imaginar que o retrato da mãe muda de ex-

pressão, denotando tristeza ou alegria (UFI, p. 103-104, X); Cancela sente o mesmo em relação à sua casa, que lhe aparece triste justamente no dia em que irá encontrar a filha já enfraquecida (AMC, p. 331, XX); ao penetrar, às escondidas, em sua velha casa, D. Luís chega a acreditar em aparições (OFCM, p. 241, XXIII).

Analisando apenas alguns tipos humanos, sabe Júlio Dinis apresentá-los de forma bem diversa, destacando de cada vez alguns traços específicos. Carlos, Daniel, Henrique — como o próprio Autor o declara (193) —, e Maurício constituem realizações de um mesmo tipo, mas como diferem uns dos outros! No irmão de Jenny o narrador destaca o bom coração e a sinceridade — vendo que um alto comerciante está prometendo a um amigo um cargo que já foi ocupado, o rapaz não se contém e fala a verdade (UFI, p. 81, VIII); trata-se do mais simpático dos personagens “levianos” de Dinis. Daniel comete faltas bem mais graves, quase se apaixonando pela futura cunhada; Henrique, apesar de seus traços positivos, é vaidoso, temerário e, bem diferente de Carlos, não se espanta diante das costumeiras “manobras” políticas; Maurício mostra-se demasiado influenciável pelas más companhias (APSR, pp. 197-200, XXXII; AMC, p. 372, XXII; OFCM, p. 125, XIII). Margarida, Madalena, Berta e Gabriela não constituem “fotocópias” de Jenny, apesar do espírito reflexivo que as une; Cecília, Clara e Cristina também não são iguais.

Procurando aproximar o leitor dos vários personagens, o narrador vai tecendo seus comentários gerais sobre a psicologia humana: em sociedade “não está em moda trazer o coração à vista”; é amargo ver-se desprezado pela própria consciência; a convalescença do ceticismo é sujeita a recaídas; os caracteres influenciáveis “são instrumento poderoso do bem ou do mal, conforme a mão que deles usa e a intenção que os dirige”; o costume da reflexão e da auto-análise levam ao conhecimento profundo do coração humano; “os caracteres concentrados (...) alimentam-se ordinariamente de uma idéia fixa (...), de uma ilusão”; “não há quem sustente mais tremendas lutas (internas) do que os tímidos”; às vezes, “nem conosco somos sinceros” (UFI, p. 28, III; APSR, p. 207, XXXIII; AMC, p. 241, XV; OFCM, p. 125, XIII; UFI, p. 19, II; APSR, p. 57, X; AMC, p. 272, XVII; OFCM, p. 138, XIV). E vão desfilando diante de nós alegria e tristeza, descrença e esperança, reflexão e leviandade, e tantos outros problemas desse “bicho da terra tão pequeno”... (194)

Sampaio Bruno afirmou que o sucesso de Dinis vinha da “alegria do público em se sentir passar de espectador a ator em obra literária” (195), e a análise psicológica — tornamos a insistir — provavelmente contribuiu para isso.

Genette reconhece que as várias funções do narrador se intercomunicam e que se trata mais de um problema de “ênfase” ou “peso relativo”; Carlos Reis acentua a dificuldade que existe para separá-las e cita um texto de Flaubert que tanto poderia ser exemplo da função testemunhadora como da ideológica. (196) As análises psicológicas do narrador dinisiano, pela preocupação que apresentam em levar o leitor a compreender as atitudes dos personagens, remetem tan-

to à função comunicativa, como à testemunhadora. Levando em conta, pois, essa inter-relação existente e sem pretender um caráter absoluto para os exemplos que apontarmos, passemos, agora, à função ideológica que, em nosso Autor, parece muito enfatizada, visto que todos os romances apresentam um "comentário autorizado da ação" individual ou social (197), apresentado sob forma de discurso pessoal e/ou abstrato.

Tal como ocorre com as análises psicológicas, também não nos parecem matéria supérflua as digressões sobre problemas sociais em Portugal, que aparecem sobretudo n'A Morgadinha e dizem respeito, por exemplo, ao abandono dos pobres mestres-escolas pelos governos (AMC, pp. 122-124, VIII), à fraude eleitoral deteriorando um sistema pelo qual muitos deram a vida (AMC, pp. 478-479, XXX) e ao fanatismo religioso que destrói os lares e incentiva as multidões a cometer injustiças (APSR, pp. 248-249, XXXIX; AMC, pp. 317 e 320, XIX; p. 414, XXV). Além de valorizarem os episódios com que o leitor se depara (pelo menos as duas últimas), contribuem para chamar a atenção para os problemas que assolavam o país — o que está bem de acordo com um "livro-instrumento" —, sem fazer com que as histórias percam seu valor enquanto ficção, capaz de interessar o leitor.

Referindo-se à influência dos Contos do Tio Joaquim n'As Pupilas, afirma Irwin Stern que a finalidade moralizante surge muito mais explicitamente nos pequeninos contos de Rodrigo Paganino do que na obra de Dinis. (198) Tal fato parece realmente válido para os três primeiros romances, mas difícil de aplicar ao último, onde a finalidade didática se vê bem indicada. No "prólogo", o narrador mostra como a história daquela família fidalga era igual à de tantas outras que haviam deixado arruinar-se as suas propriedades (OFCM, p. 7, I); no terceiro capítulo, Tomé dá um conselho a Jorge: Não é verdade que se diz que há lá um tesouro escondido? Pois cave na terra que o há-de encontrar" (OFCM, p. 37, III). Na conclusão, finalmente, torna-se explícito o ensinamento: "Assim aprendessem nessa lição tantos que deveriam segui-la, e talvez que a riqueza do país se desentranhasse do solo, onde ainda está enclausurada, surgindo à luz para nos apresentar aos olhos de outras nações dignos da nossa época e do trato de terra que ocupamos na Europa." Dedicando-se a uma agricultura renovada e apoiada por instituições de crédito, fora Jorge "quem desenterrara do solo o tesouro escondido", cumprindo-se, assim, a lenda da Casa Mourisca (OFCM, p. 405, Conclusão). Tal fato, porém, não impede que este seja o romance com menos comentários do narrador à ação. Observando a estrutura da obra, vê-se que eles aparecem apenas no primeiro capítulo, através das breves palavras com que se expõe o problema, e na conclusão. O emissor da narrativa deixa que a história se desenvolva por si e enfatiza muito mais a problemática amorosa que a monetária: enquanto a primeira vai do capítulo VIII ao XXXVII, a segunda ocupa os primeiros sete capítulos e é vista sobretudo enquanto vivência psicológica de Jorge, que, um pouco como Telêmaco, toma consciência das suas responsabilidades... Em todos os romances de Dinis, pois, independentemente de virem os comentários aos problemas sociais no meio da ação ou após o seu término, a história mantém sempre sua integridade e o que fica na

lembança do leitor é sobretudo a verdade psicológica dos personagens, aqueles traços que também são nossos, e os conflitos pessoais que vivem. A única exceção talvez seja A Morgadinha, em que o leitor parece ficar mais marcado pela problemática do fanatismo religioso, mas esta talvez não o atingisse tanto se não fizesse parte de uma história, com personagens que conhecemos bem e conosco se parecem.

Os comentários extradiegéticos não se limitam à explicação de fatos psicológicos, nem à crítica de problemas sociais graves do país; podem também revelar simplesmente o pensamento do próprio narrador em relação aos costumes portugueses, à mulher e ao tipo de pessoas e atitudes que ele aprecia ou não. Digressões bastante amplas, em discurso claramente pessoal, expressam seu amor aos valores nacionais: o tipo português de beleza feminina, encarnado em Cecília, a comida saborosa e "verdadeira" de João Semana, os costumes rurais (esfolhada) ou familiares (consoada). E esse amor é tão grande que produz uma das suas mais longas digressões — um capítulo inteiro (o XI) dedicado a Cecília —, faz com que compare os pratos portugueses aos castiços peródicos de Frei Luís de Sousa (APSR, p. 106, XVIII), e leva-o a "personificar" a noite de Natal e seus festejos, a que se dirige em discurso comovido (AMC, pp. 221, 231-232, XIV).

Um fato digno de nota é que nem sempre o narrador se reserva o direito de comentar a ação, elogiar ou criticar. Às vezes — e sobretudo nos dois últimos romances — vemos uma mesma idéia ser manifestada pelo narrador e por personagens. É interessante notar que o elogio aos costumes nacionais, bem como a crítica à fraude eleitoral (se não levarmos em consideração o desabafo raivoso do brasileiro derrotado) cabem apenas ao narrador, enquanto que a que se faz aos políticos, ao fanatismo religioso e à nobreza orgulhosa e ociosa, bem como a visão do papel da mulher aparecem também nos personagens.

Em relação aos políticos, vemos o narrador comentar o declínio do ideal na pessoa do conselheiro (AMC, pp. 95-96, VI e pp. 186-187, XI) e encontramos o ervanário Vicente a fazer-lhe coro (AMC, pp. 256-257, XVI e p. 353, XXI).

O orgulho tolo dos nobres ociosos e decadentes vê-se criticado através de uma insistente ironia do narrador, alicerçada na velha metáfora da "árvore genealógica", que aqui adquire nova vida. Os convidados para o jantar em honra de Gabriela são todos da "mais genuína fidalguia da província", descendendo diretamente de heróis das origens da monarquia. Há entre eles quem tenha "tirado a limpo" o lugar que lhe compete em sua árvore ilustre, provando ser "o vigésimo ou o décimo-sétimo rebentão de sua preclaríssima cepa", noção muito útil e "valiosíssima" para a humanidade... Evitando o contágio com sangues impuros e a "infecção das idéias novas", tais figuras mostram-se um tanto enfraquecidas quanto aos dotes físicos e intelectuais, mas contêm "o fermento da fidalguia", que supre bem "a saúde e a ilustração": "Embora estivessem um tanto enfezadas e pecas quase todas aquelas vergôntes, sempre derivavam de uma profunda cepa; e quem não havia de preferi-las a ramos embora cheios de viço, cujas raízes estivessem à flor da terra?" (OFCM, pp. 170-171, XVII). À crítica do narrador aliam-se as censuras de Jorge e Gabriela (OFCM, pp. 50-51, V e p. 384, XXXVI).

A crítica às beatas aparece em etapas. N' Uma Família Inglesa encontramos a figura bastante cômica da senhora Josefinha da Água-benta, "cunhada do homem da sobrinha da comadre da sra. Antônia" e tão interessada pela vida alheia que: "Era mais que amor de saber o que a possuía; era ânsia, era febre, era delírio!" (UFI, pp. 242-243, XXIV). Já n' As Pupilas, apesar das circunstâncias ainda cômicas que se fazem presentes, já aparece a crítica explícita do narrador, que nos descreve a senhora Josefa da Graça e comenta, em discurso pessoal (a), valorativo (b) e figurado (c), ao longo de uma página, o tipo e os responsáveis pela sua existência:

"Era uma mulher cor de cera, muito macilenta, de olhos meio fechados e sorriso de beatitude nos lábios. (...)

Das mãos pendia-lhe constantemente um comprido rosário.

Era enfim um desses tipos de beata, comum nas nossas aldeias; — mulheres, cuja vida se passa em devoções contínuas, em novenas e vias-sacras e em perene confissão; obra dos gordos missionários, que deixam a outros o cuidado de desbravar a gentildade das nossas possessões, para andar na tarefa mais cômoda de tolher o trabalho e a atividade na casa do lavrador. (a)

Imbuindo o espírito das mulheres de preceitos de devoção absurda, afastam-nas do berço dos filhos, da cabeceira do marido enfermo, do lar doméstico, para as trazer ajoelhadas pelos confessionários e sacristias; com uma brava eloquência, perigosa para quem não tiver o senso preciso para a achar ridícula, incutem-lhes falsas doutrinas, desmentidas e condenadas em cada página do Evangelho, tão severo sempre contra fariseus e hipócritas. (...) (b)

.....

Era a sra. Josefa da Graça a mais famigerada vergôntea deste viveiro de aspirantes a santas, que se estava organizando na aldeia. (c) O reitor, que não era para imposturas, tratava-as a todas com aspereza, o que não lhe granjeava muitas simpatias neste beato congresso."

(APSR, pp. 248-249, XXXIX)

Já n' A Morgadinha o cômico desaparece por completo e, em lugar de descrição e amplo comentário do narrador, deparamo-nos com a ação concreta da sra. Catrina do Nascimento de São João Baptista, contra a qual se levanta a fala de Madalena, o pensamento de Henrique, e a crítica viva dos mais atingidos — Zé P'reira e o Cancela (AMC, p. 149, IX; pp. 316-318, XIX; pp. 107-108, VII; pp. 336-338, XX e pp. 420-421, XXV). É interessante notar o emprego do discurso figurado, animalizando, em um certo sentido, as beatas, como fará mais tarde Eça de Queirós. (199) Comparem-se os dois textos:

“Mal o Cancela levantou a mão sobre a cabeça do padre, as beatas ergueram um alarido de atordoar céu e terra. (...)

– Aqui-del-rei que matam o sr. fr. José!

– Ai que matam o santinho do missionário!

E estas e outras vozes pipilavam, uivavam e chiavam aquelas esganiçadas mulheres, sem que o zelo religioso as decidisse porém a intervir mais ativamente.”

(AMC, p. 343, XX)

“Sentia-se o mastigar ruminado dos queixos”. “As velhas, pela escada, empacotadas nos abafos, iam ganhando “adeusinhos””. “ Um pequeno suspiro simultâneo, perdido na gralhada das velhas, ergueu o peito de ambos (Amaro e Amélia)”. (200)

A visão da mulher, em Dinis, mostra-se fundamentalmente uma só, através das diferenças de temperamento: mais racional ou sensitiva, mais ajuizada ou caprichosa, ela sempre se caracteriza pela bondade e pelo desejo de fazer felizes os seus, mesmo que isso lhe custe sacrifícios — seu posto de honra é ao lado dos doentes. (201) Assim sendo, não há diferenças fundamentais entre Gabriela, Berta, Cristina, Clara ou Margarida. Todas sabem amar, sacrificar-se e lutar — Gabriela está disposta a renunciar à vida de cidade, que tanto aprecia, para casar com Jorge e salvá-lo, e aos seus, da ruína; Berta renuncia à própria felicidade pessoal pelo bem do velho orgulhoso; a tímida Cristina retira forças do mais fundo do seu ser para tornar-se enfermeira dedicada e corajosa do homem que ama; Clara desperta o interesse de Daniel e Margarida o “conquista”, à cabeceira do pobre Álvaro; todas ocupam seu lugar ao lado dos doentes. A diferença reside no fato de que o narrador, vendo Clara em ação, afirma explicitamente, através de amplo discurso abstrato, a grandeza que toda mulher assume nestas horas e o domínio que aí exerce sobre o homem (APSR, p. 118, XX); diante de Margarida ou Cristina, é a própria diegese, penetrada pelo discurso valorativo e modalizante, que insiste na mesma idéia (APSR, pp. 268, 269, XLI; AMC, p. 424, XXVI e pp. 430-435, XXVII); finalmente, Berta e Gabriela simplesmente a vivem e a afirmam por si mesmas:

“— O tio Luís está bastante doente. (...) Naquele estado não pode prescindir de certos carinhos e desvelos, próprios só de uma mulher.

.....

— Não, Berta; não é aqui o teu lugar. Eu não sou teu pai.

— Mas é meu padrinho e está doente. E à cabeceira de um doente uma mulher está sempre no seu lugar. É o nosso posto de honra — respondeu Berta, com aquela entonação carinhosa com que as raparigas sabem enfeitiçar o coração e enlevar a vontade dos seus velhos pais e avós.”

(OFCM, p. 300 e 308, XXIX)



Através do essencial, permanente, há na presença feminina o variável, e são as próprias heroínas — Madalena e Gabriela — que mostram a necessidade de cada homem buscar o tipo de mulher adequada ao seu temperamento (AMC, pp. 364-365, XXII; OFCM, pp. 255-257, XXIV).

Sente-se que o escritor, sobretudo na última obra, deixa aos personagens a tarefa de expor seu pensamento, vivendo-o em plena ação, quer no plano socio-econômico — idéias de Jorge, Gabriela e até D. Luís (no final da história) sobre a verdadeira nobreza (OFCM, pp. 50-51, V; pp. 384 e 386-387, XXVI) —, quer na visão da mulher e do amor. Naief Sáfydy afirma que, n'Os Fidalgos, o aburguesamento da fidalguia, através do trabalho, "é o elemento constante da projeção psicológica de Jorge e da fixação de seu caráter". (202) Em matéria de amor, pensamos nós, outro tanto acontece, aparecendo sobretudo através de monólogos dos heróis o que antes vinha como comentário do narrador. A passagem da função ideológica aos personagens talvez seja o motivo pelo qual muitos não percebam as marcas das demais funções e afirmem que o narrador está ausente desta última obra.

Examinar a função ideológica no narrador dinisiano implica em mencionar uma figura importante, presente nos três romances rurais: o padre. Com aquele sentimento de justiça e amor à humanidade que o fazem a todo momento explicar as atitudes dos personagens, não podia o emissor da narrativa deixar de focalizar as duas faces desta figura humana, embora separando-as, romanticamente e com prováveis fins didáticos, em dois personagens extremos: o bom e o mau. Cada um dos romances ilumina uma figura, deixando a outra na sombra.

N'As Pupilas, o narrador destaca o padre Antônio, velho e bom, que tinha "o Evangelho no coração" (APSR, p. 7, I) e vivia para a felicidade dos seus paroquianos, permitindo-lhe manifestar-se por ações e pensamentos; deixa na sombra o outro, o padre José, gordo fabricante de beatas, trazido à história apenas através dos comentários de Josefa da Graça, sua fiel seguidora (APSR, p. 250, XXXIX) e, indiretamente, através do longo discurso pessoal com que o narrador invectiva esse tipo de gente (APSR, pp. 248-249, XXXIX). N'A Morgadinha, o foco de luz incide sobre o missionário, frei José (AMC, p. 341, XX), com seu "ódio farisaico" (AMC, pp. 319 e 322-323, XIX), e seus asseclas, como o padre sem nome que ajuda o brasileiro Seabra a armar o motim (AMC, p. 401, XXIV); fica na sombra o bom "cura", que só aparece brevemente na cena da igreja e na do cemitério (AMC, p. 323, XIX e p. 410 e 416, XXV).

O narrador, porém,<sup>ção</sup> procede de modo igual nos dois casos, não denunciando, assim, sua posição frente à diegese. Quando destaca o padre bom, a sombra em que o outro recai é muito grande — aparecendo apenas através de uma das suas representantes, não existe enquanto personagem; focalizando o mau, porém, a sombra em que fica o bom não é completa, visto que suas manifestações em cena, embora pequeninas, acontecem em momentos cruciais — tenta afastar Henrique do perigo por que está passando, na igreja, e dá provas evidentes de sua bondade e coragem, não apenas tentando acalmar os amotinados do cemitério, como também se colocando

ao lado de Madalena no momento em que isto poderia significar a morte de ambos. As diferenças se fazem sentir também na figura destacada, tanto nas características morais, como no modo com que são expressas. O reitor é uma figura humana — embora bondoso, é capaz de iras de “Adamas-tor”, como a que o assalta ao descobrir namorando o menino que devia preparar para padre (APSR, p. 18, IV); do missionário temos uma caricatura desapiedada — não há nele um único traço bom, é hipócrita, onipotente, “assassino” e poltrão, em suma, a encarnação do mal. Quanto ao segundo aspecto, percebe-se que o padre bom se manifesta através de discurso referido, em extropecção e introspecção; o mau, porém, é visto de longe, através do discurso narrativizado e figurado com que se resume sua terrorífica prédica (AMC, p. 320, XIX), só uma vez fala diretamente — quando expulsa Henrique e os acompanhantes da igreja (AMC, pp. 322-323, XIX) —, nunca lhe vemos a interioridade, a não ser no que deixa escapar através de seus olhares. A simpatia do narrador por um personagem e o repúdio total ao outro se evidenciam no modo diferente com que os apresenta: permite ao bom, quando na luz, a introspecção que o aproxima do leitor, e, mesmo na sombra, uma ação concreta e pessoal na diegese; o mau é apresentado apenas de fora, de forma violentamente caricatural.

E o Frei Januário, d’Os Fidalgos? Embora tratado caricaturalmente, é um ser humano. Mostra-se glutão, pouco inteligente e até capaz de maldadezinhas, como as que fez com Jorge, mas sabe ser enfermeiro dedicado; como acentua o narrador, “apesar dos seus defeitos, não era um coração insensível, e por D. Luís tinha uma afeição sincera” — embora percebendo, com desgosto, que o fidalgo doente não sentia refrigério com sua presença, “conservou-se fiel ao seu posto” (OFCM, p. 375, XXXV).

O narrador utiliza recursos variados para expressar seu pensamento em relação aos padres; através dos discursos abstrato, pessoal e valorativo, bem como dos figurado e conotativo, deixa bem clara sua posição, romântica e portuguesa, por sinal. Valoriza “o padre segundo a mentalidade simples da aldeia portuguesa: calmo, terra-a-terra, com dimensões compreensíveis (...) Um padre sem mistério (...), que é admirável no desempenho das suas funções” e “que não atemoriza (...)” (203) Critica o padre conservador, apegado aos bens materiais e ao poderio espiritual, assustado diante das idéias novas, incentivador de superstições e de um sentimentalismo religioso impregnado de tristeza; e como carrega nas tintas com que o retrata:

Diante do que considera “fanatismo religioso”, não desponta o mais leve sorriso da parte do narrador, tal como ocorre frente ao desvirtuamento do sistema eleitoral na aldeia, onde um “caudilho” traz seus eleitores à votação como “um guardador de cabras, à frente do seu rebanho” — aquela pobre gente nada entende do que está fazendo; em sua inocência, serve aos ambiciosos, e o emissor da narrativa dela se condói (AMC, pp. 478-480, XXX). João da Esquina e Pertunhas se revelam bastante divertidos em sua baixeza; os primos do Cruzeiro, apesar de devassos e brutos, quando surpreendidos por D. Luís, olham-se “com o gesto cômico de dois colegas encontrados em flagrante delito de insubordinação” (OFCM, p. 248, XXIII); diante da chegada dos “eleitores” do morgado, porém, e sobretudo frente ao padre mau, a censura não se ame-

niza através do riso — o emissor da narrativa assume uma seriedade total. Há graus na crítica que ele realiza, e os personagens e fatos não são tratados todos de modo igual.

De qualquer maneira, o humor é uma constante em Júlio Dinis, que o coloca na dosagem e na hora certa, amenizando os momentos em que a caracterização demasiado prolongada começa a enfasiar o leitor, ou trazendo um "relax" para os momentos de tensão.

N' Uma Família Inglesa, a demora do narrador para entrar na ação propriamente dita vê-se suavizada por pequenos "episódios cômicos": Mr. Richard "assassinando" a língua portuguesa, ou devastando, com seus "talentos" de jardineiro, as pobres plantinhas; Carlos pondo o escritório de Manuel Quintino de pernas para o ar e o bom velho conversando com sua caneta... Neste mesmo romance, também vemos o outro emprego do cômico: no clímax do conflito, quando o guarda-livros imagina que o filho do patrão abusou da sua confiança e amizade, há um corte cinematográfico e aparecem os amigos do velho inglês, tão diferentes em seus temperamentos, mas tão iguais em seu espírito britânico, como acentua o narrador, bem humoradamente.

N' As Pupilas, as "focacas" se seguem às confusões noturnas e às suas conseqüências imediatas; constituem um intervalo cômico e crítico, destacando-se aí a simpática figura de Joana, a criada de João Semana, que sai à luta contra a beata, em defesa de Margarida. Discordando da opinião de Irwin Stern de que as várias empregadas, em Dinis, "parecem ser a mesma personagem" (204); é bem diferente o tratamento dado a Antônia e às outras três — Joana, Maria de Jesus e Ana do Vedor. Estas são retratadas com simpatia, ao passo que aquela nem merece descrição (UFI, p. 126, XIII), é comparada à aranha traçozeira, e muda de campo, espertamente, quando vê a batalha perdida. O narrador ironiza suas palavras e ações — seu "ódio cordial" às "tentações do demônio e dos maus inimigos da alma", e seu "tino político" (UFI, p. 305, XXXI e p. 365, XXXIX). Não se percebe ironia, porém, nas referências que faz a Joana, "boa mulher" devotada ao patrão e amiga das pupilas (APSR, p. 110, XIX e pp. 252-254, XXXIX), nem tampouco nas palavras com que caracteriza Maria de Jesus — a "edição popular" da santa alma de Deus que era a tia de Henrique (AMC, p. 27, II), ou Ana do Vedor, que tem coragem de enfrentar o próprio D. Luís, em defesa do rapaz que criou como filho. O motivo desta simpatia pelas figuras rurais talvez se explique pelo fato de que os criados "na aldeia fazem quase parte "da família, participando das suas alegrias e tristezas, recebendo o filho do patrão com "sorrisos de júbilo não afetado" (APSR, pp. 82 e 77, XIV) — na aldeia, o tipo de vida adotado diminui as distâncias sociais e aumenta a amizade.

N' A Morgadinha, são figuras cômicas o mestre Pertunhas, o brasileiro Seabra, Da Vitória e até o pobre Zé P'reira, mas, enquanto as duas últimas são vistas com simpatia, nas demais o narrador se revela sobretudo irônico. De qualquer forma, contribui para amenizar tensões a eterna reclamação da tia de Madalena contra os criados, no momento em que trazem Henrique ferido (AMC, pp. 426-427, XXVI), a mancha de vinho no voto de Zé P'reira e a vigilância dos cabos eleitorais à urna, no momento da morte do tio Vicente (AMC, p. 485, XXX).

N'Os Fidalgos, como já dissemos, o cômico se limita a duas figuras, mas como é simpática nossa Ana do Vedor e que divertido é o diálogo de Frei Januário com o hortelão liberal! A caricatura do padre se articula através de vários recursos: o discurso figurado do narrador (hipérboles e ironias), os monólogos e diálogos do personagem, o próprio tempo diegético, que se faz até um pouco psicológico...

É interessante notar os meios com que o narrador atinge o cômico e a arte com que sabe transformar cenas "enfadonhas" para os personagens em passatempo agradável para o leitor — o tipo de orações que emprega, a onisciência narrativa aliada a uma leve focalização interna, a alternância entre os discursos referido, transposto e narrativizado, o discurso figurado no qual se destaca o contraste obtido pelas metáforas e comparações eruditas, que contrapõem uma caracterização séria a um assunto sem importância, e a ironia que ressalta de discursos pessoais.

Uma das melhores amostras do efeito cômico que o narrador consegue obter parece encontrar-se nas cenas que mostram o tédio de Daniel na aldeia. Dentro delas destaca-se a crítica bem humorada que faz aos relatos dos caçadores, através da narrativa cinegética de Pedro. O recurso aqui empregado é, sobretudo, o contraste entre a pouca importância do assunto e o tom elevado em que se vê abordado, em uma espécie de discurso conotativo e narrativizado.

Toda a história da caçada de lebres nos é apresentada resumidamente sob a forma de títulos de capítulos, à imitação do romance inglês, como o de Fielding. A linguagem literária adotada prima pelo caráter sublime, fala-se em "peroração", "elogio fúnebre" ... E salienta-se, após tal enumeração, as reações do pobre ouvinte (Daniel) que, numa gradação ascendente, vai passando do interesse ao sono, à impaciência, à inquietação e até ao horror. O narrador não perde a ocasião para zombar da atitude auto-engrandecedora de todo caçador que se preze (o alvitre do narrador "prevalece sempre", a glória das proezas conjuntas, "com a possível modéstia", sempre lhe cabe). Vejamos, pois, o relato:

"Era um longo romance, que daria para muitos capítulos. Permitam-me que lhes registre aqui ao menos o argumento, o qual, mutatis mutandis, serve para todos os do mesmo gênero.

De como se originou o projeto da caçada — O que se disse por essa ocasião — Escolha da época — Princípios gerais que devem guiar o caçador nessa escolha — Descrição da partida — Enumeração e descrição dos caçadores — Apreciação filosófica de suas qualidades venatórias — Divagação sobre os dotes indispensáveis ao bom caçador — (...) — Impaciência dos cães — Sinais característicos de um cão de boa raça — Projeto inédito do narrador sobre educação canina — (...) — Exame do problema "se é preferível almoçar antes de partir ou no campo" — Primeiros indícios de caça — Alvitres dos caçadores — Análise crítica de cada um dos alvitres, concluindo pela demonstração da vantagem do narrador, o qual prevalece sempre — O primeiro tiro e a primeira lebre morta. — O autor atribui, com a possí-

vel modéstia, a glória de ambos a si próprio — Novos episódios, alguns lances felizes dos companheiros e muitos mais desastrados — De como o autor deu, em certo caso, prova de grande prudência, contemporizando, e em outro soube ser arrojado, como devia — Notável contraste nisto com todos os companheiros — (...) — De como se jantou — Amarguras estomacais e provações musculares — Campanha da tarde — Bom emprego do último tiro — Dificuldades que trouxe a noite — Confusão dos companheiros e frieza de ânimo no autor— (...) — Recapitulação de tudo quanto se disse — Peroração em honra da caça em geral e da caça da lebre em particular — Transição para outra história.

Todos estes capítulos, difusamente desenvolvidos, ouviu portanto Daniel, com mostras de curiosidade. A terceira história, porém, já o encontrou mais indiferente; a quarta recebeu-a com bocejos, a modo de comentários; a quinta com impaciência manifesta; a sexta com inquietação; a sétima com horror — horror que foi crescendo gradualmente até à duodécima.

Pedro fazia então o elogio fúnebre do perdigueiro que, havia um mês, lhe tinha morrido.”

(APSR, p. 149-150, XXV)

O aproveitamento conotativo e figurado de dados eruditos aparece muitas vezes nas perfrases e metáforas com que o narrador caracteriza personagens e situações. O cãozinho travesso de Mr. Richard é da família dos “Átilas dos ratos” e José Fortunato desmancha-se em amabilidades para com Antônia, que serve o chá qual “Hebe doméstica daquela ambrósia” (UFI, p. 55, V; p. 134, XIII). João da Esquina, ao olhar a esposa que o aconselha a tomar arsênico, parece ver nela “uma nova Clitemnestra, de conjugida memória” e o bom reitor, ao descobrir o Danielzinho namorando, tem vontade de aparecer “severo e terrível” como o “Adamastor”, e se espanta mais do que se tivesse visto o “Anti-Cristo” (APSR, p. 124, XI e pp. 18 e 24, IV) — o exagero com que o narrador retrata o padre torna sua atitude cômica, ao contrário do que ocorre com a beata, ao ver o abraço de despedida das duas crianças, n’A Morgadinha; é desculpável e cômico o espanto de um bom velho que encontra um “futuro padre” a namorar; muito grave, porém, é a malícia da beata, que conduzirá à morte uma menina inocente (AMC, pp. 309-310, XVIII).(205)

Nota-se uma semelhança entre o modo de expressar-se do narrador e o de alguns personagens, por sinal, os cultos e levianos — Carlos, Henrique e Maurício. O irmão de Jenny chama Mr. Morlays e Mr. Brains de “Heráclito e Demócrito ingleses”; Henrique se desespera diante da interminável estrada que lhe lembra “os círculos do inferno de Dante”; Maurício, diante da seriedade com que o irmão lhe fala da ruína familiar, reage com estas palavras: “— Safa! Estás hoje com uns humores de Cassandra, Jorge!” (UFI, p. 63, VI; AMC, p. 13, I; OFCM, p. 23, II)

Falando em seu próprio nome, nas entrelinhas, ou servindo-se da ação de um per-

sonagem, o narrador não idealiza, tanto quanto dizem, o homem e a vida na aldeia. Como pessoa fundamentalmente culta e da cidade, ao lado das qualidades que reconhece nesse viver campesino (geralmente privilegiado no paralelo que estabelece com a cidade), também lhe percebe os aspectos menos positivos, como a falta de cultura e finura musical, representadas sobretudo no valor que a senhora Teresa atribuíra aos "modelos caligráficos" e ao estudo dos "verbos", que a sua prendada Chica dominava tão bem (APSR, pp. 130-131, XXII), e na filarmônica rural que fere os ouvidos apurados de Henrique de Souzaelas, neste ponto, como em alguns outros, semelhante ao escritor. (206) A descrição da filarmônica merece ser transcrita, pela precisão pictural dos detalhes observados e pelo efeito de comicidade que o narrador consegue graças aos discursos figurado e valorativo:

"Chiava já o clarinete, assobiava o flautim, roncava a trompa, uivava a flauta e todos prometiam aos ouvidos a mais inarmônica das torturas.

(...) a nota furiosa extraída da trompa do mestre Pertunhas, achou-se só no espaço, e fugiu envergonhada a esconder-se na concavidade dos montes vizinhos, deixando na passagem os ouvidos quase em sangue.

Este sucesso foi saudado com uma gargalhada geral, que redobrou quando as notas dos outros instrumentos, vendo partir desacompanhada a nota-chefe e reconhecendo a falta saíram alvoroçadas atrás dela, cada uma por sua vez. Foi uma debandada musical de indescritível efeito.

.....  
Os tipos dos artistas, marcialmente uniformizados com fardas que foram de um corpo de infantaria, eram para tentar o lápis de um Cham ou Gavarni. Ali um gordo e rubicundo merceiro, que ameaçava estalar todas as costuras da farda (...); acolá um flautim, de braços compridos e túbias esquinadas, com meio braço de fora das mangas, com meia perna de fora das calças, figura, em que havia não sei o quê de onomatopaico, também se casava com os silvos, horripilantemente agudos que arrancava do exíguo instrumento; o artista pratileiro era um velho recurvado, de nariz adunco, faces escavadas, olhos de coruja, suíças em tufos no meio das faces, e óculos na ponta do nariz(...).

(...) Henrique foi quem mais sublimes esforços fez para sofrer com paciência aquelas torturas acústicas. Ele que nem à orquestra de S. Carlos perdoava uma desafinação, obrigado a escutar com um sorriso aquela banda pandemônica!

— Coragem! Coragem! — murmurava-lhe o conselheiro, impassível como perfeito político. — Nas ocasiões é que os homens se conhecem! Coragem!"

(AMC, pp. 292-293, XVIII)

Não podemos esquecer também a "simpleza velhaca" típica do campesino, que o narrador tão bem aponta na crítica zombeteira e musical que um trabalhador gaiato dirige a Daniel (APSR, p. 187, XXX), nem o desagradável "zumbido dos ralos" na poética noite aldeã

(APSR, p. 195, XXXII), nem a crítica bem humorada que o narrador faz aos hábitos da aldeia, tais como a visita oficial em que Henrique acompanha o padre procurador de Alvapenha para ver "as raridades e monumentos da terra" (como alfaias de sacristia) e lhe proporciona uma tarde "deliciosa" (AMC, p. 136, VIII).

Na visão geral da própria vida nem tudo é ameno ou cômico. Na cidade ou na aldeia, a moral de aparência das "fofoqueiras" pode levar a atos de maldade, e os políticos agem desonestamente. Figuras há que se desagregam lentamente, na sombra, como José Fortunato, cuja saída de cena não deixa de ser um pouco triste e lembra até a de alguns heróis de Machado: "O sr. José Fortunato viu e voltou as costas ao que vira. Desceu as escadas, desapercibido de todos, sacudiu na soleira da porta o pó dos sapatos e, resmoneando palavras ininteligíveis, saiu para não voltar." (UFI, p. 366, XXXIX). E o que dizer daquelas palavras de João Semana, no fim d'As Pupilas? "— Eu, tu e José das Dornas devíamos retirar, porque eles estão agora persuadidos que nunca envelhecem nem morrem, e nós estamos aqui a bradar-lhes com os nossos cabelos brancos: Memento... et coetera, et coetera." (APSR, p. 285, XLII) Como se explica essa referência à morte em pleno clímax da alegria? Apenas uma piada a mais do velho médico? Talvez...

Cabem ainda algumas palavras sobre a segunda pessoa da instância narrativa: o narratário, esse leitor-personagem (poder-se-ia quase dizer) que não se confunde com o leitor real. Em Dinis, como já vimos, ele aparece com insistência nas obras, quer direta, quer indiretamente, e chega até a penetrar, figuradamente, junto com o narrador, no espaço material da história. Seu grau de presença varia (aparecendo sobretudo nos três primeiros romances) e o mesmo acontece com o tipo de pessoas que representa e que por vezes o narrador determina. Deparamo-nos com a leitona, a quem se pede, por exemplo, desculpas pela demora no aparecimento da heroína na história, pelo uso do termo "piorar" no aumento do amor, e pelo amor à verdade, que faz mostrar Daniel esquecido de Margarida (OFDM, p. 76, VIII; UFI, p. 191, XIX; APSR, p. 83, XV). Outras vezes, o narrador conversa com o leitor da cidade (do Porto), burguês, que pode ser aquele que vive "no teatro, nos bailes ou nas assembléias", ou as "elegantes meninas" e os "homens graves", a quem aconselha o conhecimento e o cultivo dos velhos e bons costumes (UFI, p. 41, IV, p. 125, XIII; APSR, p. 168, XXVIII; AMC, p. 221, XIV). Outras ainda, é aos "poetas devaneadores" que se dirige, em tom brincalhão (AMC, p. 32, II). Pessoa a quem se pede desculpas, se aconselha, se "ensina" sobre o ser humano e a sociedade portuguesa, o narratário pode ser também aquele a quem se procura fazer participar da história, pensando um pouco, chegando a conclusões, dando provas de sua inteligência; é com tom levemente zombeteiro que o narrador a ele aqui se dirige:

"Na companhia encontraremos alguém já conhecido nosso.

E como, até agora, só tenho apresentado ao leitor três pessoas, não será prova de grande perspicácia, da sua parte, adivinhar qual dessas três será."

(UFI, p. 24, III)

## 5. ANÁLISE DE UM EPISÓDIO:

tentativa de visão geral

"O estilo pode ser muito claro e muito alto; tão claro que o entendam os que não sabem e tão alto que tenham muito que entender nele os que sabem".

Padre Antônio Vieira

"Quand on voit le style naturel on est tout étonné et ravi; car on s'attendait de voir un auteur et on trouve un homme."

Pascal



## 5. — Análise de um episódio: tentativa de visão geral

Chegamos à etapa final de um trabalho que focalizou cada categoria genettiana separadamente, correndo, com isso, o risco de despedaçar a obra estudada e perder a visão do todo.

Sentimos, pois, a necessidade, antes de passarmos às conclusões finais, de analisar de um modo global — focalizando aspectos de tempo, modo e voz juntamente —, pelo menos um texto longo dos romances estudados.

Não pretendemos realizar uma análise exaustiva do trecho dinisiano que escolhemos; interessa-nos apenas apontar, aqui e ali, recursos narrativos referentes às três categorias abordadas, tentando, assim, proporcionar um exemplo da interação de todos nessa unidade que é o romance de Júlio Dinis.

Observemos atentamente um episódio que, em nosso entender, mostra a altura a que pode chegar o nosso escritor, utilizando recursos simples e tradicionais de técnica narrativa. Trata-se da manifestação popular de repúdio aos sepultamentos em cemitérios, ordenados por portaria governamental — segunda metade do capítulo XXIV e capítulo XXV d'A Morgadinha dos Canaviais.

O narrador constrói lentamente o fato, em um "crescendo" contínuo de intensidade, que atinge seu clímax no momento da chegada do Cancela e mudança completa do rumo dos acontecimentos.

Situemo-nos dentro da história. A menina Ermelinda, que adoeceu devido a um injustificado sentimento de culpa nela infundido pela madrinha, beata fanática, acaba de falecer. Madalena, a morgadinha dos Canaviais, que muito gostava da garota, decide que seja sepultada no mausoléu da sua família. Com isto, será observada, pela primeira vez, a lei recente que proibira os enterros em igrejas e fora muito mal recebida pelo povo, não encontrando este, porém, até o momento, ocasião de manifestar seu repúdio.

"A ira popular, exacerbada de contínuo pelas secretas instigações de alguns padres fanáticos ou hipócritas, e dos adversários políticos do conselheiro, rugia havia muito surdamente, mas não rompera em explosão por falta de pretexto."

(AMC, p.397, XXIV)

O pretexto surge agora — a revolta se arma e explode. Vejamos como isto nos é relatado.

O episódio se estrutura através de dois momentos importantes: a cena na taberna do Canada e a do cemitério, unidas por um intervalo de expectativa.

I — Cena na taberna:

Muitas são as pessoas ali reunidas, esbravejando contra o enterro prestes a realizar-se. Logicamente, os vultos políticos locais, opostos ao pai de Madalena, encontram-se em plena ação, aproveitando-se do fato para fins eleitorais.

“O brasileiro, o sr. Joãozinho das Perdizes, o latinista Pertunhas, alguns padres e lavradores, caseiros e camaradas do sr. Joãozinho, falavam, berravam e gesticulavam a um tempo.”

(AMC, p. 398, XXIV)

Toda a conversa visa a fazer o sr. Joãozinho, do qual depende um número imenso de votos, decidir-se pela falange anti-conselheiro. Após afirmar isto, o narrador utiliza um diálogo sutilmente conduzido pelo brasileiro e por um padre, de modo a fazer do morgado o estopim, o líder da revolta popular.

“ No dia que dissemos, multiplicara o morgado mais que de costume as suas libações de vinho; e com as faces injetadas, os olhos meio fechados, ouvia com irritação os comentários dos circunstantes e distribuía com profusão pragas e murros.

Com os diabos! — berrava ele, acabando de despejar um copo de quartilho — se me chega a mostarda ao nariz... sou homem para ir à igreja e obrigá-los a enterrear lá a pequena.

— Isso não se faz assim com essa facilidade, e arreganhos — disse velhacamente o brasileiro, de propósito para o irritar ainda mais.

— Eu lhe diria se se fazia ou não se se tratasse de coisa que me dissesse respeito! ... Mas, lá com a filha do Cancela... não tenho eu nada ... lá se avenham.

— A questão não é ser a filha do Cancela ou deixar de ser — tornava o brasileiro — a questão é do exemplo; enterrado o primeiro enterram-se os outros.

— Menos eu -- exclamou o morgado.

— Se Deus quiser também vossemecê se há-de lá enterrar.

— Diabos me levem se...

— Pelos modos — disse um padre do lado — eles enterram a rapariga no túmulo da família do conselheiro.

— Pois vedes; se eles são todos da mesma confraria! — ponderou o Pertunhas.

.....  
— Pois senhores — prosseguiu o brasileiro, que não queria deixar arrefecer o entusiasmo e a irritação do público. — Hoje decide-se a coisa ... Daqui a uma hora

está enterrada a pequena e depois ... o uso faz lei.

— Isso é que é verdade — secundou o Pertunhas.

— Faz lei enquanto eu não me lembrar de ir desenterrá-la — respondeu, cada vez mais azedado, o sr. Joãozinho.

— Não; isso lá mais devagar — acudiu o brasileiro — vossemecê bem sabe que, estando ela no mausoléu do conselheiro ...

— Importa-me cá o mausoléu? O senhor está a ler. Eu com um empurrão arrumo aquela plataforma a terra. Ó Cosme, olha nós, hem?

O Cosme tornou a fazer o mesmo gesto expressivo.

— Aí está quando era preciso que houvesse nesta terra um homem de vontade, que não deixasse fazer o enterro — disse o padre.

— Era bem feito para eles saberem também que se não brinca assim com o povo.

— Lá isso era! — repetiram algumas vozes.

— Eu por mim... se alguém for ... — aventurou um.

E eu, e eu — ouviu-se dizer de vários pontos da sala.

— Deixem-se de contos — continuou o padre — eles fazem o que querem porque sabem que não há um homem de coragem, que se ponha à frente do povo...

— Lá isso é que é verdade.

— Já não há homens para as ocasiões.

O morgado das Perdizes, que tinha presunções de valente, e gabava-se de ter varrido feiras a varapau, espinhou-se com estas palavras e protestou dizendo:

— Então julgam vocês que eu, se me der para aí, não vou ao cemitério, eu só, e ponho tudo aquilo em cacos? hem?

— Isso não se faz com essa facilidade — disse o brasileiro impertinentemente.

— A quanto aposta você? — bradou cada vez mais afogueado o sr. Joãozinho.

— Ora vamos — continuava o brasileiro com os mesmos modos — não que a autoridade...

— A autoridade! Para mim é que eles vêm! Olha o regedor! O regedor comigo! E os cabos? Ó Cosme, hem? Que te parece? Os cabos conosco?

O Cosme sorriu e resmungou por entre dentes:

— Se queres tentar...

— Com mil demônios! — disse o morgado esgotando mais um copo — vamos a isso! anda daí, ó Cosme!

O Cosme levantou-se.

— Nada de imprudências — aconselhou o brasileiro de um modo que tinha a significação contrária ao pensamento que exprimia.

– Quem tiver medo, que fique em casa. Ora quero mostrar a esta gente se há ou não há um homem para as ocasiões.

E estavam no meio da sala o sr. Joãozinho e os seus arrojados camaradas, e o brasileiro já conferenciava com o padre, que lhe respondia com sinais de inteligência, como quem tinha projetos filiados naquele movimento, quando entrou na taberna um novo personagem que, por não habitual ali, e por outras circunstâncias fáceis de conjeturar, causou geral estranheza.

– Era Henrique de Souzaelas.”

(AMC, pp. 399 - 402, XXIV)

Imprudently, o rapaz penetrara no covil. Seu orgulho faz com que não se retire e enfrente desafiadoramente o morgado, que quase o mata. Neste momento, um som faz com que todos se precipitem para fora:

“(...) o perigo não passara para Henrique. O morgado preparava-se com os seus para nova investida, quando se ouviu a voz do brasileiro e do padre bradarem:

– Já está a tocar o sino! Ao cemitério, enquanto é tempo!

– Ao cemitério, ao cemitério! – repetiram algumas vozes.

– E queime-se a papelada da Câmara!

– E mate-se o escrivão da Fazenda!

– E quebrem-se os vidros do Mosteiro!

– E pegue-se o fogo à casa!

Eram de bastante força estes argumentos para convencer o sr. Joãozinho.

– Pois vá lá, rapazes! Com este faremos contas depois. Ao cemitério! Ati-remos a terra com o tal mausoléu!

E prepararam-se para sair tumultariamente.”

(AMC, p. 406, XXIV)

Henrique tenta partir logo para ajudar Madalena, mas seu cavalo, atingido por forte pancada, parte em galope desenfreado e acaba por “o arrojado a terra com tal violência”, que o deixa “como morto”. Enquanto isso:

“Os desordeiros seguiram, capitaneados pelo morgado, a caminho do cemitério. O brasileiro, o padre e o Pertunhas acolheram-se pacificamente aos lares”

(AMC, p. 407, XXIV)

Toda uma crítica do narrador se manifesta após palavras dos personagens, em breves comentários que podem assumir a forma de discurso modalizante (emprego de advérbios, como “velhacamente”, orações do tipo “como quem ... movimento”) ou figurado (lembre-se a ironia que transcende do “pacificamente”). Feito isto (e não saberemos, durante dezesseis páginas, o que é feito de Henrique), o capítulo se encerra com mais uma notação sonora:

“O sino da igreja continuava a repicar.”

(AMC, fim do capítulo XXIV, p. 407)

— Intervalo:

Em vez de acompanhar os amotinados em sua trajetória, o capítulo seguinte inicia-se com um “corte” cinematográfico:

“Era uma perspectiva profundamente melancólica a do cemitério da aldeia por aquela tarde de Inverno.

Imagine-se um campo plano e raso, onde vegetavam algumas roseiras de toda a estação, e a murta e a alfazema, vivendo a custo naquele solo ingrato, que havia pouco alimentava apenas urzes, tojeiras e pinheirais. No centro deste espaço elevava-se, singelo, mas elegante, o túmulo da família do Mosteiro, sobre o mármore do qual pousavam tristemente os ramos flexíveis de um salgueiro chorão, e nos cantos principiavam a erguer-se, como obeliscos funerários, quatro jovens ciprestes ponteagudos. Para além do muro, que circundava este terreno, estendia-se um vasto pinheiral, através de cujos troncos confusamente cruzados se podia ainda divisar ao longe uma ou outra casa da aldeia, e o verdor dos campos e pomares. A igreja paroquial erguia a pequena distância dali a grimpá do campanário, e o sussurrar dos álamos despídos do adro, agitados pelo vento, ainda chegava àquela estância mortuária.

A tarde tinha um destes aspectos ameaçadores, que deixam pressentir a tempestade; destas serenidades insidiosas, interrompidas, de quando em quando, por uma súbita viração, que faz revoltear na estrada as folhas secas, como em espirais fantásticos. O céu pintara-se do colorido melancólico e triste, que em alguns quadros de Anunciação tão fielmente se vê reproduzido. Estava quase todo coberto! Só muito para o ocidente uma estreita zona se conservava limpa de nuvens; mas nela mesma o azul recebia, do contraste das cores vizinhas, um cambiante quase esverdeado. As nuvens inferiores, acima das quais passavam os raios do sol, tinham o aspecto roxo lívido, que o avizinhar da noite ia tornando mais carregado; no mais alto da abóbada as superiores, iluminadas ainda, apresentavam reflexos amarelados que cada vez se afogavam mais.

Para o oriente haviam-se fundido os nimbos em uma massa única, uniforme, cerrada, como uma abóbada metálica, cujo livor imitava. De quando em quando cruzava os ares uma ave de vôo rápido, soltando pios angustiosos.”

(AMC, início do cap. XXV, pp. 407 - 408)

Aparentemente, deparamo-nos com uma pausa dentro da intensidade crescente; afinal, lemos apenas a descrição de um cemitério ao anoitecer ... e percebemos a emotividade de um narrador não impassível diante dos acontecimentos, expressa através de exclamação e discurso figurado. Toda a tristeza que o quadro lhe inspira animiza a natureza: sobre o túmulo, “pousavam tristemente os ramos flexíveis de um salgueiro chorão.”

O drama, porém, que se prepara, não foi esquecido; sem alarde, chama-se a atenção do leitor para o pinheiral circundante e a distância entre o mesmo e a aldeia. Não só isso: passando do aspecto do cemitério à notação meteorológica do céu, àquela hora, mantém-se o clima de ameaça, e a tempestade que parece preparar-se expressa indiretamente a explosão humana iminente. O caráter aparente da pausa mais se acentua com a narração dos momentos finais da cerimônia fúnebre — a inquietação latente transparece nas insistentes referências a movimentos e sons, realizando-se através de uma delas — a do sino — a ligação exata com a cena anterior. A forma verbal modalizante (“devia”) sugere de imediato a possibilidade de não realização do fato previsto e o emprego sistemático do pretérito imperfeito aumenta a expectativa de algo mais: o jazigo aguarda a criança, mas pessoas olham para as proximidades “como se aguardassem alguma coisa”:

“Era a esta hora que devia efetuar-se o enterro de Ermelinda.

Estava já aberto o jazigo da família do conselheiro aguardando a infeliz criança.

Os padres cantavam na igreja, e o sino repicava, como de festa, saudando a entrada de mais uma alma sem culpas no grêmio dos anjos.

A porta da igreja, no adro e no cemitério estacionavam alguns ociosos; muitos acercavam-se do sepulcro, movidos pela curiosidade que a nova forma de enterro lhes suscitava.

As murmurações, conquanto menos manifestas aqui do que na taberna do Canada, nem por isso faltavam.

Até da porta da igreja para dentro, até de joelhos, até de contos na mão e olhos fitos no altar os murmuradores existiam. Velhas beatas clamavam assim a justiça celeste sobre os ímpios do século, que não queriam enterrar-se no chão sagrado da igreja. Junto da pia da água benta, aspergindo-se, persignando-se sobre a bo-

ca, para que Deus as livrasse de pecar por palavras, nessa mesma ocasião, elas entoavam os seus trenos e maldiziam dos reformadores, sobre quem chamavam as penas do inferno.

Havia também no grupo alguns que conferenciavam em voz baixa e se entreolhavam de maneira misteriosa, fitando às vezes os caminhos próximos como se dali aguardassem alguma coisa.

A morgadinha viera junto ao túmulo despedir-se da filha do Cancela.

Cristina ficara a fazer companhia a D. Vitória, que se achara adoentada.”

(AMC, pp. 408 - 409, XXV)

Neste momento, porém, um costume da aldeia nos é descrito — o cortejo fúnebre, “melancólico e risonho”, parece uma pausa de ternura e beleza naquele ar tão carregado. A pequena morta “dir-se-ia” viva, “apenas adormecida”, Madalena “dissera-se” uma estátua de anjo; a cena — escultura e pintura — imita o momento ideal, de paz, em que a arte renascentista surpreendia seus personagens...

“Segundo o costume de algumas aldeias, Ermelinda devia ser acompanhada à campa por crianças quase da mesma idade, vestidas como para festa. Uma delas era a pequena Mariana, a irmã mais nova de Cristina, as outras, raparigas das vizinhanças, que as senhoras do Mosteiro tinham por suas próprias mãos vestido e enfeitado. O enterro fazia-se com extraordinário aparato, não só em honra da família do Mosteiro, mas para desvanecer a má impressão dos ânimos populares por meio da pompa religiosa.

Era digno do pincel de um artista, a quem a poesia das cenas campestres ainda inspirasse, o cortejo, ao mesmo tempo melancólico e risonho, que, saindo da igreja se encaminhava lentamente para o túmulo onde Ermelinda devia ser sepultada.

O sol, quase a desaparecer sob o horizonte, entrava na estreita zona que as nuvens não toldavam.

A paisagem inundava-se agora de luz, mas de uma luz frouxa, amarelada, que dá ao verde da relva e das frondes das árvores uma maior intensidade.

A cruz de prata que, arvorada por um homem de opa, abria o cortejo, refletindo aqueles raios amortecidos, brilhava como cingida de uma verdadeira auréola. Seguiam-se alguns padres de sobrepeliz e batina, recitando as orações da ocasião; entre estes havia um de aspecto venerando, curvado pelos anos, de fisionomia bondosa e pensativa. Era o cura, santo e respeitável ancião que, em vez de exacerbar os preconceitos do povo contra os enterros no cemitério, antes energicamente os combatia e censurava.

Depois vinha em caixão aberto e no meio de uma numerosa companhia de crianças Ermelinda, a quem a palidez da morte não dissipara a formosura. Dir-se-ia apenas adormecida. Trazia nos lábios o sorriso da inocência. As mãos cruzavam-se-lhe naturalmente sobre a túnica alvíssima que a cingia, a mesma com que aparecera no auto, e a cabeça, cercada por uma singela coroa de flores, conservava agraciosa inclinação que lhe era habitual em vida.

As crianças do acompanhamento tinham sido escolhidas por Madalena e Cristina, entre as mais gentis da aldeia.

Era uma corte de querubins humanados, qual deles mais louro e mais formoso.

A morgadinha precedera o cortejo e viera esperá-lo junto do túmulo. Com o braço apoiado na pedra sepulcral e a fronte encostada à mão, seguindo melancolicamente com a vista a vagarosa procissão que entrara no cemitério, dissera-se uma estátua primorosa, cinzelada por a mão de inspirado artista, para simbolizar junto do túmulo a saudade pelos que morrem.”

(AMC, pp. 409 - 410, XXV)

Empregamos anteriormente o verbo “parecer”, não foi casual: a delicadeza e paz deste quadro singelo só farão acentuar, pelo contraste marcante, a agitação feroz que se avizinha, “cada vez” mais, como o “vago rumor” que pouco a pouco se transforma em “ameaças” tão altas que já se escutam “claramente”. Mais uma vez, som e movimento... E verbos que vão passando do pretérito imperfeito ao mais-que-perfeito.

“Cada vez se ouvia mais perto o latim dos padres; o coveiro viera já ocupar a posição que lhe competia; estreitou-se o círculo dos curiosos em volta da campa. A cruz parou junto dos degraus do túmulo, os padres abriram alas e as crianças encaminharam-se, por entre eles, para a borda da sepultura.

O abade molhou o hissope na caldeira, para aspergir a cova.

Uma imprevista ocorrência mudou porém o aspecto da cena.

Há já alguns momentos que começara a ouvir-se um vago rumor, que tanto podia ser do vento na rama dos pinheiros, como da multidão que se aproximasse em tropel.

As conferências solapadas de alguns personagens dos grupos, tinham-se ativado ao ouvi-lo. Pouco a pouco principiou a mover-se alguma coisa por entre os troncos dos pinheiros; tornaram-se distintas, uma, duas, três e muitas figuras de homens, correndo em direção ao cemitério, gesticulando, berrando, soltando ameaças, algumas das quais já à distância a que eles vinham permitia ouvir claramente.”

(AMC, pp. 410 - 411, XXV)



E conclui o narrador:

“Não era difícil adivinhar a significação daquilo; a questão vital do dia era para todos os espíritos a dos enterros em campo descoberto; a cada momento se falava em motim pronto a organizar-se e a rebentar. Ficava pois evidente que tinha chegado a ocasião da crise popular antevista.”

(AMC, p. 411, XXV)

## II — Cena no cemitério

Aqueles que víramos saindo, chegam agora, em maior número e agitação, como nos é dito em discurso figurado (comparação com a torrente) — fecha-se aqui o “corte” e o “tempo morto” da narrativa viu-se perfeitamente preenchido. Em vez de acompanharmos a massa furiosa em sua caminhada — sem novidades — o narrador nos fez mudar de cenário e aguardar a chegada dos amotinados. Graças a intervenções sutis do mesmo, sabíamos que eles vinham vindo, ansiosamente os esperávamos — nós e vários personagens secundários, já que a personagem principal, Madalena, de nada sabia e será apanhada de surpresa. Houve ou não maior ‘suspense’ com a mudança de ângulo do qual os fatos eram narrados? Quer-nos parecer que sim.

“Cedo invadiam o cemitério um bando de furiosos, desorientados, de aspecto feroz, berrando e brandindo ameaçadoramente paus, foices e chuços e todas as peças do extravagante arsenal, a que o homem do povo recorre sempre, ao chamamento da arruaça ou da sedição.

Era o bando dos influentes da taberna do Canada, de cujo propósito estávamos prevenidos; agora porém já engrossado, como a torrente a que no caminho se incorporam as águas dos algarés.

Entre os primeiros vinha o sr. Joãozinho das Perdizes e ao lado o seu factotum Cosme.

Estes enraivados correram para o lugar onde parara o enterro, bradando em confusão:

— Alto lá! alto lá! Ninguém se enterra aqui!

— Esperem! Isso não vai assim!

— Não façam a festa sem nós!

— Fora com os do cemitério!

— Morram os pedreiros-livres!

— Para a igreja!

— Enterre-se na igreja!

— Olá, sr. abade, espere por nós!

— Aqui vamos para abençoar a cova!

E num momento o cortejo fúnebre viu-se rodeado de figuras avinhadas, gesti-

culando e vociferando pouco tranquilizadamente.

O cruciferário e os padres, à exceção do velho, que dissemos, abandonaram o posto; as crianças, pousando no chão e abandonando o esquife de Ermelinda, correram a acercar-se de Madalena, amedrontadas e chorosas.

A morgadinha conservou-se junto do túmulo da mãe, olhando com serenidade para os revoltosos, mas intimamente sobressaltada. E no meio do grupo o cadáver de Ermelinda, com aquele sorriso nos lábios, como de anjo que já de longe estivesse vendo o desencadear das paixões humanas, e rindo de piedade.

O velho cura foi quem interrogou com voz firme e severa os amotinados.

— Que querem daqui? — perguntou ele, fitando-os. — Com que fins vieram perturbar com desordens de taberna as cerimônias religiosas?

Não queremos que ninguém se entere no cemitério — respondeu o sr. Joãozinho.

— É verdade! é verdade! ninguém se enterra aqui! — confirmaram diferentes vozes.

— Por quê? — continuou o padre. — Julgam que Deus não receberá as almas, cujos corpos não estejam lá dentro, a apodrecer sob os telhados da igreja e a envenenar o ar que se respira lá?

— Não queremos saber de contos. Não queremos. Já disse!

— Eu não lhes reconheço o direito de querer.

— Ora o padre-mestre tem vagares — disse o façanhudo Cosme; — e tu pachorra para escutá-lo, João. Para isto não foi que viemos. Sermões para a quaresma. Vamos! cante lá os seus responsos e latinório e ande-me para a igreja. Vamos nós fazer o enterro. O Manuel coveiro traz a enxada e vem daí.

E dizendo isto, o Cosme já se abaixava para levantar o caixão, em que jazia Ermelinda.

— A justiça de Deus caia sobre o ímpio, que com as mãos impuras tocar nesse cadáver, que está abençoado pela igreja! — exclamou o velho, indignado e com um metal de voz vibrante e terrível.”

(AMC, pp. 411 a 413, XXV)

Uma voz faz frente a essa primeira investida da massa — o velho padre, “santo e respeitável”, mas uma multidão não se acalma tão facilmente, como bem percebe o narrador que logo se faz presente na narrativa através de um discurso abstrato que ocupa um parágrafo:

“Na aldeia os homens mais endurecidos não são superiores à intimidação religiosa. O Cosme retirou a mão, como se receasse que a impreciação do padre se cumprisse ali mesmo.

Houve uma momentânea quebra no furor popular; um destes momentos de hesitação que tão fatais são ao êxito das revoluções democráticas; ninguém se sente com coragem de erguer o novo grito e quase todos procuram esconder-se, como envergonhados já do primeiro ímpeto.

Mas a primeira onda não é a mais temível; os primeiros bandos populares, que saem à rua, soltando o grito de revolta, são ingênuos no meio da sua quase selvagem ferocidade; entregues a si, cedo espontaneamente se dariam por vencidos; fácil seria subjugar-los. Mas quando esses poucos momentos, em que tumultuam sem pensamento que os dirija, não são os precisos para ficarem esmagados sob a repressão do poder; quando o grito sedicioso, em vez de sacrificar estes revolucionários, quase cândidos, mandados por os cautos para tentar a oportunidade da ocasião, aparenta surtir efeito, ou porque satisfaz uma aspiração legítima das massas, ou porque lisonjeia um falso preconceito delas; vem então a segunda onda, mais ordenada mas mais terrível, porque não é a embriaguez do motim que a impele, é a idéia fixa, o pensamento reservado, o plano de antemão traçado e urdido no mistério e na sombra. Vem então reforçar a primeira; insuflar-lhe o alento que esta não tem de si, e amparar-se com ela dos golpes dos inimigos. Se a tentativa não vinga, retiram-se antes que, derrubada a vanguarda, fiquem a descoberto; mas se a sorte os favorece, deixam cair os primeiros como vítimas, e no campo da vitória adiantam-se então a colher os troféus conquistados.”

(AMC, pp. 413 - 414, XXV)

A interferência direta do narrador (primeiro, uma pequena frase sobre o temor religioso na aldeia, depois um longo parágrafo), embora retarde a evolução dos acontecimentos — o tempo da narração continua lento — não diminui a intensidade da cena; como que aumenta até o “suspense”, explicando antecipadamente o que logo se verá:

“Foi assim que, no momento em que o bando capitaneado pelo morgado das Perdizes ia ceder, um pouco subjogado pela figura solene e a palavra serena do venerando cura, saiu da igreja uma singular procissão.

A frente vinha o estandarte da confraria erecta pelo missionário; este seguia-o e, atrás dele, os seus confrades e sequazes, no número dos quais se encontravam padres e mulheres.

A hoste do sr. Joãozinho sentiu-se reanimar com este reforço.

Um grito uníssonos saiu dos lábios de todos ao ver a procissão.

— Viva o missionário!

— Viva o santo!

— Abaixo os pedreiros-livres!

E os do bando do estandarte correspondiam a estas saudações, dizendo:

— Abaixo os maçônicos!

— Morram os jacobinos!

— Viva a santa religião!”

(AMC, p. 414, XXV)

O narrador não assiste impassível; em discurso figurado e conotativo critica o "fanatismo" e a "hipocrisia" que "profanam" a religião.

"Mais uma vez este brado augusto, que devera proclamar o perdão das injúrias, o amor recíproco, a caridade indistinta, era profanado por o fanatismo e por a hipocrisia, e manchado pelo sofisma de séculos, o mesmo sofisma que maculou os feitos de armas dos passados guerreiros da cristandade."

(AMC, p. 414, XXV)

É breve, porém, essa nova interrupção e logo se defrontam o morgado bêbado e Madalena, não escondendo o narrador onisciente a sua admiração pela jovem, nem a preocupação em compreender as atitudes humanas — não justifica, mas explica o que se passa dentro daquele homem "que tinha mais de grosseiro e bestial do que de perverso" (AMC, p. 399) e a quem, afinal de contas, não condena.

"A embriaguez da revolução apoderou-se de novo do morgado das Perdizes. Duas influências inebriantes lhe disputavam agora o cérebro, que não fora nunca dotado de grande fortaleza contra as paixões.

Palpitava-lhe o coração quando se imaginava caudilho de um movimento popular.

Sentia a necessidade de se fazer notável por um feito heróico.

— Não se consentem aqui enterros, e principiemos já por deitar abaixo estas pedras — bradou ele, apontando para o túmulo da família do conselheiro.

— É verdade! é verdade! Abaixo! abaixo!

— São invenções dos pedreiros-livres!

— É isso, é isso! ... Pois não vêm que são de pedra!

— Abaixo! abaixo!

O sr. Joãozinho, arrojando de si o chicote, tirou um machado das mãos de um homem que lhe ficava próximo, e deu alguns passos para o túmulo.

Madalena colocou-se diante dele.

Já não estava pálida; tinha nas faces o rubor, nos olhos o lampejar da indignação.

— Afaste-se, senhor! — bradou ela, estendendo a mão para o ébrio, que parou a fitá-la com olhos espantados.

— Nem sequer pouose os pés nos degraus desta sepultura. Aqui repousa minha mãe. Atrás.

A figura, o olhar, a voz, as palavras de Madalena exprimiam uma das resoluções enérgicas e potentes daquela índole simpática, que aos afetos e branduras de mulher, sabia combinar a firmeza e energia quase varonis.

O morgado sentiu uma vaga consciência da sublimidade daquela cena e ficou

enleado,;

Porém o Cosme, o seu gênio mau, não sei que lhe murmurou ao ouvido, que ele desatou a rir a mais alvar gargalhada que ainda escancarou boca humana.

Estendendo para Madalena a mão calosa e grosseira, disse-lhe com um sorriso, que tinha tanto de cínico como de estúpido.

— Está dito! Toque! Gosto desse desengano! Toque!

Madalena repeliu-o com desprezo e aversão.

— Ah! ah! Faz-se fidalga! — disse o sr. Joãozinho despeitado. — Pois não anda bem.

O missionário inclinou-se ao ouvido de um homem do povo que, depois de escutá-lo, bradou:

— Abaixo com o túmulo dos pedreiros-livres.

— Abaixo! ... — repetiram muitas vozes.

— Pois vá abaixo — repetiu também o sr. Joãozinho, adiantando-se com o machado.

— Para trás! — exclamou outra vez Madalena, já trêmula de exaltação.

O cura, enfiado e convulso, correu para o lado dela.

O sr. Joãozinho sorriu.

— Isso é que é mandar! Sossegue, que não fazemos mal a sua mãe; só lhe queremos tirar essas pedras de cima dela. Devem-lhe pesar! — e soltou ao dizer isto, uma gargalhada que ecoou no grupo que o rodeava.

— Abaixo, abaixo! — repetiam ainda as vozes, e o morgado preparou-se para cumprir o feito. Madalena sentiu que a razão se lhe perturbava. Era-lhe preciso defender de uma profanação as cinzas de sua mãe, inda que fosse à custa da própria vida.

la para suplicar, para ajoelhar diante daqueles homens; já as lágrimas lhe brilhavam nos olhos, e os lábios principiavam a murmurar a palavra: "piedade".

O morgado viu-a assim e como homem em quem as lágrimas de mulher inda achavam caminho para chegar ao coração, hesitou resmungando:

— Mau! se temos choro, nada feito.

Mas já não podia hesitar; a onda impelia-o; os gritos redobravam e outros braços se agitavam ao seu lado, preparando-se para a obra de profanação.

O sr. Joãozinho cedeu outra vez e levantou o machado.

Imitaram-no muitos.

Madalena então correu a abraçar-se ao túmulo da mãe para o proteger da violência.

Antes de o abater haviam de a ferir a ela.

Os machados, que já se brandiam no ar, suspenderam-se. Alguns baixaram-nos como arrependidos.

O morgado formulou numa jura a impressão que lhe estava causando a cena.

Desviando os olhos, disse com modo desabrido:

— Tirem essa mulher daí.”

(AMC, pp. 414-417, XXV)

Avanços e recuos se seguiram, chegou-se agora ao clímax. A chegada de um novo personagem, porém, fará a ação prosseguir em rumo exatamente oposto ao que se esperava. Em vez da explosão popular, veremos o recuo final, definitivo. O ritmo da narração será agora, por momentos, descendente. Expressões e verbos modalizantes (“se seguiriam”, “parecia”, “talvez”) já sugerem a possibilidade de mudança:

“Deus sabe que cenas de violência se seguiriam a essa ordem, se um novo fato não viesse desviar as atenções e modificar diversamente o ânimo popular.

Um homem, que parecia chegar de longa jornada, aproximara-se do cemitério, cada vez mais pressuroso, à medida que se afirmava nos grupos ali reunidos.

Entrou justamente quando a fúria popular crescia mais impetuosa.

A figura da morgadinha, em pé sobre os degraus do túmulo, abraçada a ele, dominava toda aquela multidão.

Ao descobri-la à distância, o homem que dissemos soltou uma exclamação, como de quem tinha compreendido ou adivinhado a significação daquela cena; e apressando ainda mais os passos achou-se, dentro em pouco, no lugar do motim.

Era tempo.

A população alucinada ia talvez exercer algumas dessas irrefletidas violências, que tantas vezes maculam e desonram a causa do povo nas lutas em que ele toma parte.”

(AMC, p. 417, XXV)

Ainda sentimos um pouco de suspense, mas logo saberemos quem é o homem:

“— Que é isto aqui? — disse o homem, rompendo com os braços potentes a onda que se lhe antolhava.

À rudeza do impulso ninguém resistiu; em pouco tempo abriu caminho até ao meio do círculo.

Uma só voz correu por as diferentes pessoas do grupo dos amotinados.

— O Herodes! ... É o Herodes! ... — diziam, afastando-se.

Efetivamente era o Cancela o homem que tinha chegado.”

(AMC, pp. 417-418)

O pai da menina morta, que pensa encontrá-la viva, chegou ao palco dos acontecimentos. Uma breve analepse nos explica o estado de ânimo em que vinha o personagem, preparando-nos para um novo “crescendo” — desta vez de emoção individual, que provocará a diminuição progressiva da ira coletiva. A dor do pobre pai aplacará por completo a multidão, que o narrador não condena, pois sabe também quanto é sensível à piedade.

“Raros olhos ficaram enxutos ante aquela sincera dor. Desvanecera-se a ira popular; como que uma nobre vergonha, uma vergonha de boa índole, fazia já renegar aos mais atrevidos os seus excessos passados.”

(AMC, p. 419, XXV)

O padre velhinho tentara apelar para a razão, mostrando que a felicidade eterna não dependia do local de sepultamento, criticara em frase lapidar o prejuízo à saúde que marcava o velho costume, usara, por fim, a intimidação religiosa. Nada disso obtivera efeito duradouro. As palavras profundamente doloridas, de um homem que perdera o seu bem mais precioso é que atingirão a massa. Responsabiliza ele os padres fanáticos pela morte da menina, não quer de modo nenhum que ela fique junto dos que a “mataram”; sepulta-a, ele mesmo, ali onde está. O povo começa a refletir, a concordar — outras crianças estão em perigo — e o narrador acrescenta, conhecendo bem a psicologia da multidão:

“Não seria difícil a um especulador aproveitar aqueles mesmos braços e almas para organizar uma sedição sob uma divisa oposta à que primeiro os convocara.”

(AMC, p. 422, XXV)

E a cena se encerra suavemente, com a saída discreta dos personagens, aos “sons da Ave-Maria”, que “vibravam nos ares, prolongados e tristes”. (AMC, p. 422, XXV)

Poderá alguém negar que o quadro é muito bem construído? Recursos singelos — imagens auditivas e dinâmicas, comparações comuns, que todos entendem, linguagem geralmente simples, presença marcante do narrador, dando sua opinião através de expressões modalizantes e valorativas, ou explicando os motivos internos que impulsionam os seres humanos (postura onisciente não abusiva, que parte do exterior, visível, para o interior e complementa a ação, ao invés de detê-la) — com instrumentos tão simples, consegue o narrador, como Proust, uma “intensidade mediatizada”: clímax da diegese através da participação constante do narrador extra-diegético. E que participação! Organiza a narrativa de tal modo que todos os elementos contribuem para o realce do fato desenvolvido; nada é supérfluo: discursos abstratos, descrições, narração, diálogos

vivíssimos, tudo vem na dosagem certa.

Há um fato real, ocorrendo agora, em solo português, que se quer criticar — o fanatismo religioso, cuja nocividade pode produzir até mortes. Que faz o narrador? Uma longa preleção contra os líderes inescrupulosos, que se servem das massas para atingir seus objetivos de poder? Não. Deixa a história se desenvolver, põe em cena personagens que nos são simpáticos, já conhecidos (Madalena, Ermelinda, o Cancela); eles agem e de suas palavras e atos decorre a crítica. É o velho padre e, sobretudo, o pai da menina que, vivendo com intensidade os acontecimentos de que participam, “ensinam” ao povo como não se deve agir. A ideologia do narrador está presente na diegese, em ação. E através daqueles vultos anônimos, que começam a pensar nas “Rositas” (AMC, p. 422, XXV) que estão em perigo, atinge-se o “povc” fora da diegese, o leitor a quem, no fundo, o narrador se dirige. E por que cremos que o atinge? José Régio diz que ainda não se pensou bem em como os defeitos e qualidades dos escritores estão intimamente relacionados, em especial em Júlio Dinis. (207) Poder-se-á acusar a fala do Cancela de ser um exemplo de linguagem desapropriada ao personagem, e, sobretudo, do sentimentalismo dinisiano. Mas como esse último “funciona”? Ele não surge sozinho, emerge de fatos externos, perceptíveis (movimentos, gestos, expressão fisionômica) e de referências generalizantes, que salientam seu caráter universal (discurso abstrato).

“Nem um só grito de dor lhe saiu dos lábios, nem um só movimento de surpresa; ficou mudo, imóvel, com os olhos fitos naquela criança morta, com as mãos juntas e com as faces extremamente pálidas.

Perante esta terrível manifestação de dor, que toda se concentra, para num momento gastar mais vida do que o perpassar de muitos anos, calmaram todos os outros sentimentos que dominavam os corações.”

(AMC, pp. 418-419)

E tudo isto através de um tempo lento e sucessivo, em que tudo se vai preparando devagar, numa intensidade crescente. O tempo curto em que ocorrem as cenas (pouco mais de uma hora, na história), ocupa vinte e quatro páginas, quase dois capítulos. (208) Nada se vê esquecido na narrativa — carregam-se de significação os mínimos detalhes, a referência discreta ao pinheiral e sua distância da aldeia dá continuidade ao clima de tensão já iniciado e, ao mesmo tempo, prepara pouco a pouco o que se seguirá, emprego correto e preciso das “iscas” de que fala Genette.

Assim, o sentimentalismo que marca a cena, a partir da chegada do Herodes, pelas circunstâncias narrativas que o envolvem, torna-se, no nosso entender, um elemento válido — um recurso que facilita a penetração no leitor. Ao terror, segue-se a piedade, como no teatro grego. A própria existência do episódio assim se explica extradiegeticamente. Ermelinda morre para que, penalizado por sua sorte, o leitor acorde para o problema social existente, conheça seus ma-



nipuladores e proteja as "Ermelindas" que existem por aí. Unindo o narrador às classes sociais, através de casamento entre pessoas de grupos diferentes (e mesmo n'A Morgadinha isto acontece, com Madalena e Augusto), a morte da namoradina pobre de Ângelo só se explica pela necessidade de ensinar através do sentimento. Feliz necessidade, pois permite ao narrador construir um episódio tão bem estruturado quanto este, e tão justificado ao nível diegético.

A partir dele, decide-se a vida de Henrique e, conseqüentemente, a de Cristina, Madalena e Augusto. (209) Não apenas isto. Se observarmos com cuidado, veremos como tudo fora preparado desde as primeiras páginas do romance. Mal a menina entra em cena (cap. VII), adverte-nos o narrador sobre a influência exercida pela beata na afilhada. Um pouco mais adiante (cap. IX), Madalena revela de passagem a Henrique suas apreensões pela garota. E a cena da representação do auto, que o narrador tanto destaca, só faz preparar, pelo contraste marcante, o episódio em questão.

Lembre-mo-la. O narrador, após uma elipse temporal de onze dias, põe-nos diante do Dia de Reis no momento em que vai ser apresentado o "auto". Descreve-nos as características desse teatro popular, nitidamente peninsular, que se mantém vivo na aldeia. Elogia, a partir de um diálogo entre a menina e Ângelo, os valores poéticos que se ocultam atrás da sua rusticidade e que se patenteiam no tipo de versos escritos e nas qualidades dramáticas do homem do povo que é o Cancela — "minério de um trágico". (210) Refere-se, resumidamente, aos personagens e cenas da peça, salientando os anacronismos presentes (211). Como não se trata, porém, de uma arte realmente brilhante para o narrador, o tom por ele empregado é cômico, de uma crítica leve, bem humorada e compreensiva. Rimo-nos bastante das "torturas acústicas" produzidas pela "filarmonia da terra" e a apresentação "cinematográfica" dos seus membros em ação prima pelo aproveitamento crítico do material visual — corpos, expressões fisionômicas dos artistas. (212)

Quando Ermelinda surge, porém, tudo muda — personagens e narrador extasiaram-se com a aparição daquela "figura delicada e angélica" (213) a recitar versos não mais da rude música popular, mas de poeta culto. (214) O tom agora empregado é sério, ao silêncio dos personagens corresponde a descrição respeitosa do narrador:

"(...) parecia que um verdadeiro anjo ocupava agora a cena.

A simplicidade do vestir concorria para esse efeito.

Ermelinda trazia uma longa túnica alvíssima e de amplas mangas, que lhe descia solta dos ombros sem sacrificar a menor beleza dos graciosos contornos e esbeltas proporções daquela criança, que prometia ser uma mulher escultural. Os cabelos, cuja cor loira era de uma pureza rara, caíam-lhe desatados e profusos sobre os ombros, brilhando como fios de ouro, na alvura dos vestidos; a frente ficava-lhe livre e o oval das faces sobressaía naquela moldura natural. Com os braços descaídos, os dedos encruzados, e a cabeça ligeiramente pendida, em expressão de

melancolia, e os olhos elevando-se para procurarem os de Madalena e de Cristina nas janelas do Mosteiro, mas que de longe parecia procurarem o céu, Ermelinda adiantava-se vagarosa, serena, tendo no gesto o encanto da inocência, tendo nos passos a hesitação da timidez. Havia tanto de sobrenatural no vulto cândido, franzino e melancolicamente suave daquela criança, que o ator que estava em cena não teve de simular espanto, porque o sentia real e não podia desviar os olhos daquela aparição.

O silêncio era profundo; parecia que em todos estava atuando a força de um encantamento.”

(AMC, pp. 300-301, XVIII)

E, após a sua fala comovida, acrescenta-se:

“Não se descreve a impressão causada por estes versos, que assim transformavam a Fama do auto no anjo da guarda da infância.”

(AMC, p. 304, XVIII)

Uma verdadeira apoteose encerra o espetáculo: a pequena peça termina ali mesmo, o pai esquece seu papel teatral (do tirano Herodes) e carrega triunfalmente a menina nos braços. Todos a abraçam e beijam. Risos, carinhos, alegria. Seu momento de glória terrestre chegou.

Mas, após o espetáculo, no silêncio triste do pátio vazio, começa a sua rápida carreira para a morte. A madrinha beata interpreta com malícia o ingênuo abraço de despedida das duas crianças, infunde na garota um terrível senso de pecado cometido, que acabará com a sua frágil saúde.

Um anacronismo presente no auto vê-se qualificado de “shakesperiano” (AMC, p. 299, XVIII), porém, quem mais lembra o grande dramaturgo é o próprio narrador ao construir sua cena.

Em Hamlet, uma peça teatral repete para os personagens o drama já ocorrido e fonte dos conflitos presentes — o assassinato sorrateiro do pai do herói pelo atual rei —, e a cena de teatro, história dentro da história, desencadeia os acontecimentos sucessivos que culminam com a morte de toda a família.

N’A Morgadinha, uma simples representação de teatro popular antecipa, contrastivamente, os fatos posteriores — à analepse figurada substitui-se a prolepse e a relação se tece mais sutilmente.

Com a mesma túnica com que comovera entusiasmamente aos presentes, Ermelinda desce à sepultura, em meio à agitação popular (AMC, p. 410, XXV). De quem tanto brilhara resta apenas um pequenino cadáver a que quase se nega a paz da morte, ameaçando-o até de profanação ... A crítica social não nos atingiria tanto, se não tivéssemos na memória a imagem irradiante de vida e ternura com que nos aparecera a pequenina “Fama”.

Mais do que isso — vida e arte se misturam. O “Herodes” da peça, a matar crianças, sem querer acelera a morte da sua querida filha, pelo terror e divisão interna que nela produz (215). A “Fama”, “anjo da guarda da infância”, protegerá realmente com sua morte muitas outras crianças que poderiam seguir seu caminho.

Júlio Dinis sabe narrar...

## 6. CONCLUSÃO

"Mas, o que não padece dúvida, é que a Júlio Dinis não foi feita muita justiça, sobretudo em Portugal, em virtude da estéril e obsedante rivalidade Camilo-Eça. Na vã querela literária, perderam-se os críticos e não sobrou tempo para reconhecer a Júlio Dinis o esplêndido lugar que lhe cabia. Começa-se hoje, felizmente, a lhe fazer justiça."

Octavio de Faria

## 6. — Conclusão

Chegou o momento das conclusões. Vamos a elas.

A ordem temporal da narrativa dinisiana é fundamentalmente cronológica; as voltas ao passado (analepses) ocupam um espaço narrativo pequeno, o que, porém, não lhes diminui a importância: as externas e mistas autenticam a história, explicando as situações do "hoje" e possibilitando as do "amanhã"; as internas contribuem para aumentar o interesse do leitor. Apresentando-se todas as três geralmente completas, revelam a habilidade do narrador para fazer a junção com o "presente" da narrativa. As pequenas antecipações (prolepses), normalmente internas, além de manterem vivo o interesse do leitor pelo "depois" (tal como acontece com as "iscas"), "preparam" muitas vezes o seu espírito para ser receptivo aos preceitos estéticos que orientam o narrador e que não eram habituais na época; quando externas, sob forma de conclusões, ajudam a autenticar o relato.

Observando a duração, verifica-se que Júlio Dinis dedica muito espaço narrativo a pouco tempo diégético, privilegiando alguns dias, que ocupam, cada um, um ou mais capítulos, e apresentando meses e até anos em parágrafos ou linhas. Correspondendo os últimos a sumários e elipses (as quais não equivalem a nenhum espaço narrativo), e os primeiros a cenas, evidencia-se o domínio destas no texto dinisiano. Pelo assunto que as mesmas desenvolvem, comprova-se a preferência do narrador pela problemática psicológica do ser humano, o que também acarreta reflexões a-temporais em grande quantidade. Estas últimas, juntamente com as descrições, muitas vezes se incluem no tempo da história, causando, não tanto pausa, mas simples retardamento da narrativa, que apresenta, assim, nos quatro romances, um ritmo predominantemente lento, porém seguro. Apesar dessa uniformidade rítmica, varia o efeito produzido no leitor, que sente lentidão ou rapidez, conforme a relação menor ou maior existente entre o assunto das cenas e o conflito central, o tipo de discurso empregado e o enfoque em cenas simultâneas ou sucessivas. A duração maior ou menor de tempo diégético vê-se indicada de modo determinado e indeterminado, tanto pelo narrador, quanto por personagens.

Quanto à freqüência, ocorre algumas vezes, na micro-estrutura, o emprego do singular a serviço do iterativo; na macro-estrutura, porém, predomina claramente o primeiro, o que contribui, juntamente com as características de duração já apontadas, para afirmar-se um tempo narrativo normalmente lento.

Atentando para a categoria do modo, sente-se, em Dinis, uma distância pequena entre a narrativa e a história contada: esta — apesar das intromissões contínuas do narrador — mantém sua autonomia enquanto ficção, resultando isso do domínio das cenas, o qual traz, por sua vez, a ênfase no discurso referido (o mais aproximador de todos). Quanto à perspectiva, ocorre, sobretudo, a onisciência do narrador, mas esta se vê atenuada pelo destaque dado à linguagem fisionômica (que conduz muitas vezes à interioridade do personagem) e também a uma focalização interna moderada. A focalização externa é pequena, contribuindo para criar o "suspense".

Passemos, finalmente, à voz. O tempo da narração dinisiana é ulterior ao da história, havendo, porém, em três dos romances, uma contemporaneidade final. A narração primeira, em nível extradiegético, sempre é assumida como obra literária escrita e a de segundo grau, em nível intradieético, apresenta sobretudo uma relação temática com a história, sobre a qual, normal-

mente, exerce influência; metalepses aparecem — em especial n' A Morgadinha — rompendo os limites entre os níveis narrativos. Predomina o narrador em primeiro nível, que é sempre extra e heterodiegético e deixa suas marcas na narrativa através, sobretudo, das funções organizadora, comunicativa, testemunhadora e ideológica. Estabelece ele uma conversa contínua com o narratário, ao qual se dirige — em discurso pessoal, abstrato, valorativo e figurativo — com a finalidade de lhe despertar a simpatia para com os personagens e, às vezes, também chamar-lhe a atenção para graves problemas sociais portugueses. De todas as funções, a ideológica é a única que praticamente não aparece no último romance do Autor, visto que aí cabe aos personagens esta tarefa.

Estas as características de técnica narrativa que identificamos nos romances de Júlio Dinis, a partir da sugestão metodológica de Gérard Genette. Como se percebe facilmente, não nos encontramos diante de inovações, mas sim de um velho arsenal narrativo, com o qual, porém, o escritor consegue prender a nossa atenção a ponto de criar dificuldades para a sua análise. Um estudo como o nosso exige uma constante retomada dos mesmos textos; pois bem, ao fazê-la, nos descobríamos, muitas vezes, lendo mais do que o necessário; não só isso: trechos que havíamos considerado enfadonhos, a uma leitura mais atenta já não causavam desagrado, enquanto que os que mais nos haviam entusiasmado continuavam a produzir o mesmo efeito — o Autor não apenas sobrevivia à releitura, crescia com ela...

Como se explica isso? Obviamente, a causa não reside no que se narra, mas talvez se encontre, isso sim, no modo por que se faz, na correção com que se utilizam aqueles simples recursos, na dosagem certa, na simplicidade buscada, atingida com um trabalho exaustivo que encontra sua força em um ideal. As palavras que o Autor coloca na boca de Jorge parecem espelhar essa luta discreta:

O escritor nas horas de composição, e principalmente o artista e o lavrador nas fadigas do seu mister, não têm esses gozos que fantasias; antes devem sentir muitas vezes grandes desalentos e grandes fastios. O que os estimula, mais do que a poesia, é o dever."

(OFCM, pp. 52-53, V)

Júlio Dinis sabia ver, observava ao seu redor e dentro de si mesmo, e percebia os fatos interessantes que apresenta a vida diária do homem comum. Procurou então retratá-los, fez desse homem o seu herói e colocou-o em ação num determinado momento: o da descoberta do amor. Com isso, acentuou aspectos universais da psicologia humana, a ponto de fazer Josué Montello dizer que se "não foi um romancista de gênio, teve pelo menos este parentesco com os maiores criadores literários: aumentou, como Balzac, o registro civil, com os tipos que tirou de seu tinteiro." Mas como criou Dinis esses tipos? Através do correto e adequado uso que fez daqueles recursos que procuramos localizar com a nossa análise. Daí, então, ficar uma pergunta: Será Júlio Dinis, realmente, um escritor secundário?

## NOTAS

É preciso darmos também uma explicação sobre aspectos referentes à parte dactilográfica deste trabalho. Utilizamos uma máquina I B M "Composer Eletrônica" pelas vantagens que esta oferecia, a saber, a possibilidade de uma correção automática dos erros, graças à utilização da sua "memória"; entretanto, ao lado disto, apresentavam-se algumas dificuldades — o maior espaço que ela permitia entre as linhas era menor que o espaço "dois" tradicional, e a mudança de entrelinhas revelava-se mais difícil do que na máquina comum. Em virtude disto, não adotamos o espaço "um" para as citações, mesmo as maiores, e, ao invés de indicar as notas através de um pequeno número, logo acima das linhas, optamos pela forma menos estética dos parênteses numerados.

(1) GENETTE, Gérard — "Discours du récit: essai de méthode". In: Figures III. Paris, Éditions du Seuil, 1972. pp. 65 - 273.

(2) Irwin Stern faz um cuidadoso levantamento das várias edições dos romances dinisianos. Resumindo os dados por ele fornecidos teríamos o seguinte quadro:

a) As Pupilas do Senhor Reitor — primeiramente foram editadas em folhetim, n' O Jornal do Porto, de 12 de maio de 1866 a 11 de julho do mesmo ano; em 1867 safa a primeira edição em livro; até 1970 chegariam as edições ao número de sessenta e quatro; sabe-se de seis traduções — duas para o francês, duas para o espanhol (totalizando seis impressões), uma para o italiano e uma para o checoslovaco; além disso, foram feitas duas adaptações e um filme;

b) Uma Família Inglesa — inicialmente editada em folhetim, já em 1924 estava na vigésima primeira edição, e totalizaria, segundo Stern, um número de cinquenta e quatro; conta-se também uma tradução para o espanhol, em duas edições;

c) A Morgadinha dos Canaviais — além da primeira publicação em folhetim, sabe-se de cinquenta e nove edições, duas traduções para o espanhol, uma condensação e três adaptações teatrais;

d) Os Fidalgos da Casa Mourisca — até 1969 apresentavam cinquenta e duas edições, uma tradução para o inglês, outra para o espanhol, duas condensações e uma adaptação teatral.

Para maiores detalhes, veja-se STERN, Irwin. Júlio Dinis e o romance português (1860 - 1870). Porto, Lello e Irmãos, 1972. pp. 257 - 271.

Liberto Cruz refere-se ainda à existência de edições de obras de Dinis em alemão e russo, ainda não localizadas (sendo ele o descobridor da tradução para o checoslovaco já citada).

Veja-se CRUZ, Liberto. Júlio Dinis — Antologia. Lisboa, Public. Europa-América, 1974. pp. 21 - 22.

Note-se que o presente levantamento refere-se quase exclusivamente a edições portuguesas; há pouquíssima menção às brasileiras...

Nos Inéditos e Esparsos figura também uma interessante nota do editor: até 1918 já haviam sido editados 35.000 exemplares d' As Pupilas do Senhor Reitor, 23.000, d' Uma Família Inglesa, 21.000, d' A Morgadinha dos Canaviais, 20.000, d' Os Fidalgos da Casa Mourisca.

Veja-se DINIS, Júlio. Inéditos e Esparsos. Vol. I. 2ª edição. Lisboa, J. Rodrigues e Cia, Editores, 1919. p. 18.

(3) Insistiremos mais adiante, no capítulo V, sobre a semelhança entre Dinis e seu modelo, abordando então o seu comentário sobre Paganino, que aparece em carta de 28 de março de 1864.



Ver: DINIS, Júlio — Cartas e Esboços Literários. Porto, Civilização Editora (s.d.), pp. 180 - 182.

- (4) DINIS, Júlio — “Idéias que me ocorrem”. In: Serões da Província. Vol. II. Porto, Livraria Civilização Editora, 1947. pp. 137.

Também voltaremos ao assunto no capítulo já mencionado na nota anterior.

- (5) Ao fim do trabalho procuraremos mostrar que não há uma identificação absoluta, apresentando a obra dinisiana o seu lado “monumento”.

- (6) Veja-se a epígrafe geral, retirada de RÉGIO, José — “Sobre o romance de Júlio Dinis e Júlio Dinis no romance português”. In: Estrada Larga. Vol. I. Orient. e org. de Costa Barreto. Porto, Porto Editora, s.d. (1957?), pp. 448 - 449.

- (7) COSTA, João — Castilho e Camilo: correspondência trocada entre os dois escritores. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1924. p. 211.

Esta carta, escrita em 2 de novembro de 1867 e apresentando engano quanto à idade do escritor e o nome do seu romance, é uma prova da admiração sincera de Camilo pelo autor d’As Pupilas. Tendo se encontrado com o mesmo, manifestou-lhe de viva voz seu entusiasmo. Gomes Coelho, porém, desconfiado daquele homem que tanto atemorizava os pais de família, e que era tão diferente de si, não acreditou na sinceridade dos elogios e a eles se refere, ironicamente, em carta de 18 de fevereiro de 1868 a Custódio de Passos. Ricardo Jorge explica tal atitude (ver MAGALHÃES BASTO, Artur de. “As Pupilas do Senhor Reitor”. In: Homens e casos de uma geração notável. Porto, Livraria Progredior Editora, 1937. pp. 88 - 89).

- (8) CRUZ, Liberto. Opus citus, p. 8.

Estas e outras frases de Liberto Cruz foram por ele acrescentadas ao artigo “Júlio Dinis e o sentido social da sua obra”, escrito em 1970 e publicado em Colóquio/Letras, no. 7, maio de 1972.

Queremos aqui salientar que Irwin Stern nos precedeu, dedicando à técnica narrativa de Dinis um capítulo do valioso trabalho, já citado: Júlio Dinis e o romance português (1860 - 1870). Porto, Lello e Irmãos, 1972. pp. 173 - 244.

- (9) Optamos por esta tradução porque nos parece que o termo, pelo contexto em que se faz agora presente, não dá margem a confusões com fatos históricos, reais, sentido res-trito que vem assumindo, há algum tempo, no Brasil.

- (10) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 72.;
- (11) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 71.;
- (12) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 72, nota 1.;
- Não dá ao termo, pois, o sentido de "narrativa pura", exclusivamente em discurso indireto, com que, segundo ele, aparece em Platão (idem, *ibidem* - p. 184, p. 190).;
- (13) TODOROV, Tzvetan. "Poétique". In: DUCROT, Oswald et alii. Qu'est-ce que le structuralisme? Paris, Éditions du Seuil, 1968. pp. 97 -166.;
- Servimo-nos também da tradução brasileira: TODOROV, Tzvetan. Estruturalismo e Poética. Trad. de José Paulo Paes e Frederico Pessoa de Barros. 4a. ed., totalmente revista e ampliada (de acordo com o texto da nova edição francesa de 1973, revisto pelo autor).;
- (14) RICARDOU, Jean. "Construction" In: Problèmes du nouveau roman. Paris, Éditions du Seuil, 1967.;
- (15) REIS, Carlos. Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós. Coimbra, Livraria Almedina, 1975.;
- (16) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 78.;
- (17) GENETTE, Gérard, opus citus, pp. 79 - 80.;
- (18) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 79, p. 82.;
- Na página 82 adverte que as anacronias não se limitam a prolepses e analepses; entretanto, como são estas as que mais se fazem notar em Júlio Dinis, nos limitaremos à sua análise.;
- (19) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 81.;
- (20) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 90.;
- (21) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 89.;
- "Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment "présent", c'est-à-dire du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu ;

pour lui faire place: nous appellerons portée de l'anachronie cette distance temporelle. Elle peut aussi couvrir elle-même une durée d'histoire plus ou moins longue: c'est ce que nous appellerons son amplitude".

- (22) GENETTE, Gérard, opus citus, pp. 90 - 91.
- (23) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 91.
- (24) GENETTE, Gérard, opus citus, pp. 92 - 100.
- (25) GENETTE, Gérard, opus citus, pp. 103 - 105.  
Genette dá alguns interessantes exemplos de juntura mal e bem solucionada. Abordaremos um dos mesmos mais adiante, no capítulo sobre voz.
- (26) GENETTE, Gérard, opus citus, pp. 105 - 106.
- (27) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 111.  
O termo usado em francês foi "annonce".
- (28) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 112.  
O autor empregou o termo "amorce".
- (29) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 112.
- (30) Abordaremos os romances, aqui, pela ordem de sua elaboração e não pela de publicação.
- (31) Inspiramo-nos neste capítulo nos gráficos de Ricardou; preferimo-los aos de Genette, por nos parecerem de mais fácil visualização.  
Veja-se, assim, RICARDOU, Jean. "Temps de la narration, temps de la fiction." In: Problèmes du nouveau roman. Paris, Éditions du Seuil, 1967, pp. 161 a 170.
- (32) Ricardou estabelece dois eixos: um, referente ao tempo da "narration"; o outro, ao da "fiction". Observando os gráficos apresentados pelo autor, pareceu-nos clara a analogia com as denominações genettianas: tempo da narrativa ("récit") e tempo da história ("histoire"). Em vista disso, pareceu-nos lícito empregar junto dos eixos esta terminologia, colocando entre parênteses, na explicação que acompanha os gráficos, as denominações de Ricardou.

(33) Omitimos os capítulos I e II por constituírem mais uma apresentação, "espécie de prólogo", em que o narrador explica quem são os personagens, como vivem e se relacionam. Pelo mesmo motivo não faremos referência à curta apresentação de José das Dornas e filhos (APSR, pp.1 e 2). Abordaremos esses "prólogos" no capítulo sobre 'duração'.

(34) Voltaremos a comentar esta cena no capítulo referente ao modo.

(35) A partir de agora, sempre que fizermos citações dos romances de Dinis, a eles nos referiremos através de siglas, seguidas apenas do número da página correspondente (em algarismos arábicos) e da indicação do capítulo (em algarismos romanos).

Serão elas: U F I — Uma Família Inglesa; A P S R — As Pupilas do Senhor Reitor; A M C — A Morgadinha dos Canaviais; O F C M — Os Fidalgos da Casa Mourisca.

Utilizaremos as seguintes edições:

- 1) U F I — nova edição, conforme a segunda (última publicada em vida do autor), atualizada na grafia e revista por Vasco Rodrigues. Porto, Livr. Civilização Editora, s. d.;
- 2) A P S R — nova edição, conforme a terceira (última publicada em vida do autor), atualizada na grafia e revista por Vasco Rodrigues e Virgílio Pereira. Porto, Livraria Civilização Editora, s. d.;
- 3) A M C — Porto, Livraria Figueirinhas, 1952 ( infelizmente não conseguimos a edição da Civilização Editora);
- 4) O F C M — nova edição, conforme a primeira, atualizada na grafia e revista por Vasco Rodrigues. Porto, Livraria Civilização Editora, 1953.

Advertimos, igualmente, que retiramos das citações os acentos secundários, bem como substituímos alguns agudos por circunflexos (em palavras como génio, trémulo, cómoda), para atender à ortografia vigente no Brasil. Pelo mesmo motivo, suprimimos o c de palavras como "affectuoso", "carácter" e "dircção".

(36) Como são poucos os grifos feitos pelo Autor nas citações escolhidas, indicaremos os dele e não os nossos. O grifo aqui era na palavra estrangeira miss.

(37) Tornaremos mais detidamente ao sumário, ou resumo, quando estudarmos a duração.

(38) Lembremos que o ambiente de trabalho de Manuel Quintino, seu prolongamento — tal como o quarto de Jenny, para a jovem inglesa —, já fora descrito no capítulo IX.

(39) Essa preocupação com a saúde de uma filha tornará a aparecer n'A Morgadinha dos Canaviais, com Ermelinda e o Cancela.

N' As Pupilas do Senhor Reitor, embora sem a conotação de exagero, vemos-a transferida para um filho: é o temor pela saúde de Daniel que decide seu pai a fazê-lo padre.

N' Os Fidalgos da Casa Mourisca, ela surge como um passado. D. Luís recorda seu tempo de vigília durante a enfermidade de Beatriz (capítulo XXXI, pp. 336 - 337) e em todo o romance vemos-lo sofrer de saudade "negra e concentrada" ( p. 13, cap. I). E será justamente o amor pela filha morta que o fará vencer seus preconceitos e aceitar Berta, que a substitui.

Parece-nos que o fato revela uma tênue presença da preocupação do escritor com sua própria saúde, tão abalada — projeta-a para alguns personagens.

(40) Desenvolveremos o estudo das cenas, junto com o dos sumários, na parte relativa à duração.

(41) Tem-se insistido no fato de Júlio Dinis empregar muitos lugares comuns em seus romances.

Maria Aparecida Santilli identifica, com muita propriedade, os elementos de histórias de fadas presentes n' As Pupilas:

"(...) a existência de Margarida, principal figura feminina, compõe um roteiro de vida paralelo ao de certas personagens de histórias infantis. Como pastora, a pobre órfã vaga pelos bosques, por imposição da terrível madrasta que a obriga também a vigílias e a adormecer exausta sobre o trabalho, sem faltar para o epílogo o clássico príncipe; no caso de Clara, os episódios de cântaro e fonte, com Daniel a comprometê-la perante o homem que deseja esposar, constituem cenas de "clichêrie", tanto quanto as da vida da irmã."

Acrescenta, porém, palavras, a respeito das quais faremos alguma ressalva no decorrer do trabalho:

"Além disso, as soluções de ordem providencial, com o pastor a aparecer no momento exato em que as pobres pupilas ou seus pretendentes poderiam inculpar-se, são daquelas coincidências banais que povoam historietas infantis ou argumentos fáceis de que se nutre a sub-literatura."

A mesma autora salienta que foi este caráter ingênuo dos romances de Dinis "o responsável pelo conceito de "literatura repouante" que seus livros conquistaram, a ponto de serem "destinados às moças", por possuírem" a estrutura adequada para a continuação das histórias encantadas", no parecer de Cecília Meireles."

Veja-se SANTILLI, Maria Aparecida de Campos Brando — Júlio Dinis, romancista social. Tese mimeografada. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1967, p. 72.

Ao lado, porém, deste aspecto salientado, mostra também que os personagens

d'As Pupilas vêem-se colocados em um "ambiente sociológico que tem parte essencial no desenvolvimento da trama." Margarida seria um exemplo, encontrando-se "as razões fundamentais de seu feitio tímido e introvertido nas diferenças de nível econômico entre o pai, pobre, e a madrasta, de posses, donde resultam as humilhações responsáveis por seu comportamento futuro". (Idem, *ibidem*, p. 88)

Como se vê, um problema econômico real aparece na obra. No próprio capítulo VIII, em que vemos a heroína enfrentar uma das terríveis tarefas das histórias infantis, ele já se delinea, através de breve menção à diferença de posses já citada. No decorrer do romance, mais se fará presente, nas preocupações do reitor pelo futuro da moça, por não ter dote; nas próprias atitudes dela, não esquecendo a "esmola" que a madrasta lhe dava, trabalhando para merecer o pão que comia e, até, repelindo um casamento "vantajoso", para respeitar o seu "bem" mais precioso — o afeto que lhe ia no coração; como dizia o reitor, possuía seu "orgulho de pobre". (APSR, p. 263, XL)

Fantasia e realidade caminham lado a lado; a realidade diária emerge de uma ingênua historinha de fadas.

- (42) Voltaremos ao assunto na parte relativa ao iterativo, ao estudarmos a frequência temporal.
- (43) No capítulo VI, o narrador relata aquilo que era sabido por todos, as ações visíveis do rapaz. Desenvolve amplamente o que Madalena já dissera a Henrique, no capítulo IV (p. 74). Já no capítulo XV (pp. 249-252), o próprio Augusto relata o que era segredo seu, apenas adivinhado por Madalena e pelo ervanário.
- (44) Lembre-se o episódio da noite de Natal.  
A carta do amigo lisboeta faz com que renasça o velho Henrique, com seu cepticismo, e as conseqüências já são sabidas: as palavras agressivas que dirige a Madalena e a Augusto. (AMC, pp.242-243, XV)
- (45) O narrador se comove diante da derrocada dos elementos da velha ordem de coisas, quando estes se matêm dignos na queda. Uma árvore que tomba para que uma estrada possa passar, unindo a aldeia à cidade, merece lágrimas, tal como D. Luís, que precisa, para ser feliz, abandonar seus preconceitos e toda uma atitude perante a vida. Algumas árvores precisam cair, como os valores da velha aristocracia imóvel, simbolizados no velho fidalgo, mas com que respeito o narrador os trata...Veja-se AMC, p. 350, XXI e OFCM, pp. 236-238, XXXIII.
- (46) Augusto se apaixona pela menina na infância (AMC, p. 249-252, XV), quando o conselho<sup>o</sup> levava a Lisboa para dar-lhe a educação necessária a um futuro padre, em cumprimento ao legado condicional da velha dama. Veja-se, também, a crítica do narrador a essas "meias generosidades".

"Ninguém se lembrou de perguntar a si próprio se a cláusula, posta pela legatária como condição à concessão do benefício, não podia ser uma crueldade que o anulasse; se comprar um futuro por dinheiro, sem querer saber a quantidade de aspirações, de esperanças, de fantasias que sejam, a que se tem de renunciar pelo contrato, não é uma iniquidade; se não era uma quase simonia ir à casa do pobre e, fazendo luzir os reflexos do ouro nas sombras da miséria, propor-lhe trocar por estes tesouros que o fascinam, os valiosos tesouros da alma. Eu por mim abomino estes legados condicionais, que um espírito malévolo, egoísta e desejoso de dominar ainda depois da morte, tantas vezes dita; essas meias generosidades são às vezes a causa do infortúnio de uma vida inteira (...)." (AMC, p. 91-92, VI)

- (47) Na noite da sua volta à aldeia, Berta põe-se a recordar a infância e as brincadeiras com as crianças da Casa Mourisca. Ao lado da imagem da amiga morta, Beatriz, aparecem as de Jorge e Maurício, avultando sobretudo a deste, a quem acabou de rever, já adulto e muito atraente (OFCM, pp. 89-90, IX).
- (48) ADONIAS FILHO — "Apresentação" In: DINIS, Júlio — Os Fidalgos da Casa Mourisca. Rio, Tecnoprint Gráfica S. A. Editora, 1970
- (49) DÓRIA, Antônio Álvaro - A Vida Rural no Romance Português. Lisboa, publicação subsidiada pela Junta Central das Casas do Povo, 1950, p. 17.
- (50) Na noite de Natal, passada melancolicamente na casa do ervanário, Augusto acaba revelando o porquê da sua tristeza — o amor sem esperanças por Madalena. Em um longo relato, conta como começou: dez anos antes, sendo levado pelo conselheiro à cidade, a fim de iniciar seus estudos, encontrou-se em uma festa, muito infeliz, rodeado de crianças que riam do seu jeito aldeão. Graças à intervenção de Madalena, então menina, que com ele veio conversar, perguntando-lhe sobre as coisas do campo, Augusto começou a se sentir bem e, pouco a pouco, passou a ser respeitado e querido pelas demais crianças. Depois desta cena, foi a menina quem o ajudou em seus estudos; quando ele retornou à aldeia, finalmente, ela lhe perguntou se ele se achava com gênio para padre; trazendo em sua alma esta pergunta, ele acabou se convencendo de que não tinha vocação, que amava a menina e decidiu-se a consagrar sua vida a sonhar com ela (AMC, pp. 251-252, XV).
- (51) É o narrador quem relata diretamente, no "prólogo", a infância de Maurício e Jorge, detendo-se, em especial, na educação esmerada que receberam e na influência das idéias liberais da mãe (OFCM, pp. 10-11, I).
- Mais adiante, em postura onisciente, penetra no pensamento de Jorge e de Berta, quando estes recordam fatos da meninice, chegando, aos poucos, à imagem adulta que está atingindo seu coração (OFCM, pp. 89-90, IX e p. 137, XIV).

- (52) MEIRELES, Cecília — "Presença Feminina na Obra de Júlio Dinis". In: Ocidente, vol. IX, no. 24, Lisboa, Abril de 1940, p. 38.
- (53) SANTILLI, Maria Aparecida de Campos Brando — Júlio Dinis, Romancista Social. Tese de Doutoramento datilografada. Universidade de São Paulo, 1967, p. 70
- (54) SARAIVA, Antônio José — A Obra de Júlio Dinis e a sua Época. Separata de Vértice (Revista de Cultura e Arte), vol. VII, no. 67, Lisboa, Março de 1949, p. 14
- (55) DINIS, Júlio — OFCM, pp. 272, XXVI; p. 345, XXXII; p. 350, XXXIII  
Vejamos apenas um exemplo:

"No tempo da senhora, que era um anjo, Deus a chame lá, ainda mais força de gênio tinha ele e fazia-a chorar sangue e água pelo muito que lhe perseguia o irmão. A pobre <sup>criatura</sup> doente e ele sem querer que ela recebesse as cartas que o irmão lhe escrevia, não lhe deixava saber notícias dele. Eu, um dia, dei com o fidalgo no corredor e disse-lhe: Ó sr. D. Luís, olhe que V. Exa. anda a fazer com que se rale de remorsos toda a sua vida, por deixar morrer a senhora assim a estalar de saudades e aflições. Veja bem V. Exa. que estas coisas pagam-se". Foi mesmo assim. E cuidas lá que ele se enfureceu? Qual! Calcu-se muito caladinho, e daí por diante a senhora teve notícias amiudadas, e até o jardineiro mais tarde foi para casa e ainda lá está. Então já vês..." (OFCM, p. 345, XXXII)

- (56) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 107

- (57) Uma outra prolepse deste tipo ocorre em APSR, p. 141, XXIV.

Em mais de uma carta, mostra o Autor que amava seus personagens; vejamos apenas trechos de duas:

"(...) hoje mesmo estamos em vésperas de novos sucessos. Eu esperando a todo o momento que uma família inteira e principalmente duas raparigas, filhas queridas da minha imaginação, me venham pedir as bênçãos paternas para se apresentarem em público, que sabe Deus como as tratará (...)."

(Carta escrita a José Joaquim Pinto Coelho, em 20 de outubro de 1867. In: DINIS, Júlio—Cartas e Esboços Literários. Porto, Livraria Civilização Editora, s. d., p. 43)

"Na vida desconsolada e insípida que aqui passo há verdadeiramente só duas ocasiões de satisfação para mim. A primeira é quando recebo e leio com ardor as cartas da família e dos amigos; a segunda é em alguns momentos em que me esqueço da realidade em que vivo, por muito me engolfar em um certo mundo que ando construindo e na convivência de umas criaturas que me devem a tal ou qual existência de que principiam a gozar.

Já vê que eu também tenho filhos e experimento um pálido reflexo dos gozos da paternidade, que na sua mais intensa manifestação está agora saboreando o nosso caro José.



Estes meus filhos têm a vantagem de só chorarem quando eu quero e nas condições que lhes são por mim impostas. Penso como pai no destino que lhes devo dar; mas tenho nisso mais direta e segura intervenção do que os verdadeiros pais a têm em relação aos seus filhos. Enfim, vou-me contentando com esta meia paternidade, assim como o faço com todos os gozos da vida, dos quais uso somente em meia força para não prejudicar a minha saúde.

E contudo imagino que deve ser agradável principiarmos outra vez a viver na vida de um filho. Ainda há pouco tempo um amigo meu, que é pai, me escrevia dizendo-me que sofrera mais uma vez os incômodos da dentição, porque sentira tudo quanto a filha sentia ao romper-lhe os primeiros dentes.

São esses gozos e impressões que se preparam para o José, para quem os sucessivos períodos da existência da filha vão ser como que uma recapitulação da própria existência.

O que é pena é que estes prazeres tão puros e consoladores sejam amargurados pela doença, essa terrível perseguidora de nossa família, à qual nós devemos os únicos infortúnios que nos têm feito sofrer.”

(Carta escrita a Ritinha em 19 de abril de 1870, no Funchal. In: DINIS, Júlio, opus citus, pp. 64-65)

- (58) CRUZ, Liberto — Júlio Dinis — Antologia. Coord. de Liberto Cruz. Lisboa, Public. Europa-América, 1974, p. 12
- (59) Cecília Meireles afirma que essa preparação para o aparecimento de Madalena, no início d'A Morgadinha, lembra a história do Gato de Botas. Veja-se: MEIRELES, Cecília, opus citus, p. 34.
- (60) MEIRELES, Cecília, opus citus, p. 33
- (61) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 123
- (62) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 123
- (63) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 123
- (64) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 124
- (65) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 129
- (66) GENETTE, Gérard, opus citus, pp. 130-131

- (67) BENTLEY, Phylis - In: GENETTE, Gérard, opus citus, p. 132
- (68) FIELDING, Henry - Tom Jones In: GENETTE, Gérard, opus citus, p. 131
- (69) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 128
- (70) GENETTE, Gérard, opus citus, pp. 133-134
- (71) GENETTE, Gérard, opus citus, pp. 135-136
- (72) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 134
- (73) GENETTÉ, Gérard, opus citus, p. 128
- (74) GENETTE, Gérard, opus citus, pp. 139-141
- (75) GENETTE, Gérard, opus citus, pp. 129 e 142
- (76) Optamos aqui por quadros comparativos e não gráficos nos moldes de Ricardou, devido à extensão demasiado longa que estes assumiram, acarretando problemas de apresentação que a regularidade da narrativa dinisiana não nos pareceu justificar.
- (77) Indicaremos sempre os capítulos através de algarismos romanos e as páginas através de arábicos.
- (78) DINIS, Júlio - "Idéias que me ocorrem". In: Serões da Província. Volume II. Porto, Livraria Civilização Editora, 1947, pp. 117 e 119.
- (79) Enumeraremos aqui, rapidamente, os diversos sumários presentes nas obras e o espaço que ocupam na narrativa.

## HISTÓRIA

## NARRATIVA

<u>UFI</u>		
	Duração longa	
	1 mês ("sintomas")	2 páginas e meia do XIX
	1 mês ("doença")	2 páginas do XXIII
	- 3 semanas ("intimidade entre as famílias")	meia página do XXXIX

Duração curta

2 dias (entre o pedido de Manuel Quintino e a noite da declaração)

13 linhas do XXVIII (p. 277)

poucos dias (entre tal noite e o aniversário de Jenny)

1 página do XXIX

APSR

Duração longa

1 ano ("estudo para padre")

± 1 página do I

2 semanas ("pontualidade às aulas")

5 linhas do I

10 anos ("ausência de Daniel")

8 páginas do VII, VIII, IX, XV

1 mês e pouco (entre o fim do caso com Francisca e a esfolhada)

meia página do XXVIII

AMC

Duração longa

11 dias (entre Natal e Reis)

2 páginas do XVIII

1 semana (perigo de vida para Henrique)

7 linhas do XXVII

semanas(?) (convalescença de Henrique)

3 páginas do XXVII

± 1 mês (vida de Augusto entre o dia da acusação e o do enterro do ervanário)

± 7 páginas do XXXI

Duração curta

1 dia (o 3o. da história)

meia página do VIII

2 dias (entre o passeio à ermida e a 1a. chegada do conheiro)

10 linhas do XI

1 dia (7 de janeiro)

5 linhas do XIX

alguns dias (entre a volta do Cancela e a demolição)

3 páginas do XXI

alguns dias (entre a carta acusadora e a morte de Ermelinda)

1 página do XXIV

1 dia (morte da menina)

3 páginas do XXIV

OFCM

Duração longa

2 a 3 meses (início da atividade administrativa de Jorge e do seu amor por Berta)

6 páginas do VII e VIII

± 1 semana (início do amor de Berta por Jorge, desde a decepção com Maurício, até o segundo dia após o abandono da Casa Mourisca)

± 2 páginas do XXI

+ de 1 mês (desde o encontro entre Clemente e os primos na frente de Ana, até o pedido de demissão e a decisão de casar-se)

± 2 páginas do XXVI

± 1 mês (convalescença de D. Luís e início da vida de Maurício na cidade)

9 páginas do XXX e XXXI

Duração curta

± 8 dias (entre a ida de Tomé a Lisboa e a volta com Berta)

6 linhas do VIII

3 dias (tentativas de Berta para visitar a Casa Mourisca)

4 páginas do XXII

visita ao solar)	
dias (entre a 2a. conversa de Clemente com Jorge e a sua "descoberta")	meia página do XXXII
± 1 mês(?) (entre o pedido de casamento e a partida de Gabriela)	± 2 páginas do XXVIII
3 dias (delírio de D. Luís)	meia página do XXXVII

Acrescentemos ainda os sumários que correspondem a analepses externas e já foram estudados na parte relativa ao modo, todos eles correspondentes a uma duração diegética longa (geralmente muitos anos):

Passado de:

<u>UFI</u>	Jenny Manuel Quintino	± 3 páginas do X ± 2 páginas do XIII
<u>APSR</u>	Margarida (antes da partida de Daniel)	meia página do VI e meia página do VIII
<u>AMC</u>	Henrique Madalena Augusto o conselheiro a morgada	± 3 páginas do I 1 página do IV 12 páginas do XI ± 1 página do XI ± 1 página do XXVIII
<u>OFCM</u>	a família fidalga (e a educação dos rapazes) Berta (e sua educação sobretudo) Clemente Gabriela	7 páginas do I 2 páginas do VIII 1 página do XII ± 1 página do XV

(80) STERN, Irwin - Júlio Dinis e o Romance Português (1860-1870). Porto, Lello e Irmãos, 1972, p. 175

(81) Irwin Stern salienta a novidade da descrição dinisiana frente à dos românticos:

"As descrições físicas das personagens femininas são muito detalhadas e seguem a técnica da análise fisionômica de Balzac. A fisionomia básica atribuída às mulheres e o seu significado quanto às qualidades psicoemocionais das personagens, pode ver-se, claramente, na apresentação algo sensual de Jenny na Família(...)

O papel de Dinis como figura de transição do Romantismo para o Realismo é bem evidente nesta descrição. Ele apresenta a mulher perfeita — a heroína tipicamente romântica. Contudo o método de apresentação difere do dos românticos na sua preocupação com o pormenor." (STERN, Irwin, opus citus, pp. 200-201)

- (82) EÇA DE QUEIRÓS, José Maria de — “Idealismo e Realismo”. In: SIMÕES, João Gaspar— Eça de Queirós: trechos escolhidos. 3a. ed. Rio, Agir, 1968, Coleção Nossos Clássicos, no. 9, pp. 71-72

Eça compara o procedimento “falso” de um pintor idealista com o verdadeiro do realista, diante do mesmo assunto a representar: Napoleão atravessando os Alpes. Vejamo-lo:

“O pintor idealista arregaça as mangas e broxa-te imediatamente este quadro: um píncaro de montanha; sobre este píncaro, um cavalo com as proporções heróicas do cavalo de Fídias, empinado; sobre esse cavalo, premindo-lhe as ilhargas, Napoleão, de braços e pernas nuas, como um César romano, com uma coroa de louros na cabeça. Em volta, nuvens; embaixo, a assinatura.”

Já o pintor realista faz o seguinte quadro:

“(…) sob um céu triste, um caminho escabroso de serra; por ele, refolgando e retesando os músculos, sobe uma mula; sobre a mula, Bonaparte, abafado em peles, com um barrete de lontra e óculos azuis por causa da reverberação da neve, viaja, doente e derreado...”

E conclui o escritor:

“Qual destes quadros escolhes tu, caro concidadão? O primeiro, que te inventou a história ou o segundo, que ta pintou? O idealista deu-te uma falsificação, o naturalista, uma verificação. Toda a diferença entre o idealismo e o naturalismo está nisto. O primeiro falsifica, o segundo verifica.”

Curiosamente, em relação à pintura da alma, Eça cita a própria Madalena como modelo de figura idealizada, embora reconhecendo que o romance em que ela aparece foi “feito pelo talento delicado e paciente de Júlio Dinis, o artista que entre nós mais importância deu à realidade”.

- (83) STERN, Irwin, opus citus, p. 180

- (84) STERN, Irwin, opus citus, p. 194

Foi o mesmo crítico quem percebeu a relação entre a casa do morgado, a de Alva-penha e a do Mosteiro, e seus moradores. A última, por exemplo, embora contenha vestígios da época dos monges, reflete, sobretudo, o carácter dinâmico e atual da morgadinha e seu pai. Vejam-se as páginas 185 e 186.

- (85) STERN, Irwin, opus citus, p. 189

- (86) STERN, Irwin, opus citus, p. 181
- (87) STERN, Irwin, opus citus, p. 182
- (88) MONIZ, Egas - Júlio Dinis e a sua Obra. 6a. ed., rev. e melhorada pelo autor. Porto, Livraria Civilização Editora, s. d. (1946?), p. 156.
- "Mas a paisagem não é apenas o local onde a ação se passa (...); é também a cena campestre que, até na própria pintura, como paisagem é considerada. Gainsborough, cujas telas, na frase sugestiva de Constable, impressionam até às lágrimas, não se limitou a pintar aspectos de perspectiva. Também John Crome e Cláudio Loreno o não fizeram por sua vez.
- A Volta do Mercado, de Gainsborough, é uma obra-prima desse paisagista. Pela estrada ensombrada de árvores desfila uma carroça, onde aparecem figuras de vendedores acompanhadas do inseparável cão.
- Crome, na sua paisagem O Moinho, não se esquece do moleiro que sobe a cavalo a encosta íngreme, nem descarta a nota bucólica dum rebanho que se alcañora nas pastagens do monte.
- Cláudio Loreno faz a associação de figuras, palácios e fábricas com o que a natureza tem de mais vasto e de mais profundo: o oceano e o céu.
- E ainda hoje é reportado um dos maiores paisagistas de todos os tempos.
- Sob este aspecto, que, em literatura, tem ainda de ser mais extenso e mais largo, As Pupilas são fartas em paisagens, que se repetem constantemente."
- (89) LUKÁCS, Georg - "Narrar ou descrever". In: Ensaio sobre literatura. Coord. e pref. de Leandro Konder. Rio, Civilização Brasileira, 1968, pp. 48-49.
- (90) DÓRIA, Antônio Álvaro, opus citus, p. 42
- (91) STERN, Irwin, opus citus, p. 182
- (92) EÇA DE QUEIRÓS, José Maria - "Júlio Dinis, XXXII, Setembro de 1871". In: Uma Campanha Alegre, de As Farpas. Lisboa, Companhia Nacional Editora, 1890, p. 227
- (93) As reflexões do narrador que são longas (de meia página para cima) e param realmente a narrativa aparecem em um número aproximado de vinte e cinco e se localizam nas seguintes obras e capítulos:
- UFI: pp. 8-10, I; p. 101, X; p. 103, X; p. 171, XVII; pp. 182-183, XVIII; p. 192, XIX; 201, IX; 204, X; p. 234, XXII; pp. 240-241, XXIII; pp. 106-112, XI; APSR: p. 32, VI;

p. 35, VII; p. 57, X; p. 118, XX; p. 249, XXXIX; AMC: pp. 6-7, I; p. 48, III; p. 89, VI; p. 487, XXX; pp. 122-124, VIII; pp. 194-195, XII; pp. 210-211, XIII; OFCM: p. 87, IX; p. 234, XXII.

- (94) SARAIVA, Antônio José e LOPES, Oscar — História da Literatura Portuguesa. 8a. ed., corrig. e atualizada. Porto Editora Ltda, 1975, p. 861
- (95) ADONIAS FILHO — “Apresentação” In: DINIS, Júlio - Os Fidalgos da Casa Mourisca. Rio, Tecnoprint Gráfica S. A. Editora, 1970
- (96) STERN, Irwin, opus citus, p. 177 e SIMÕES, João Gaspar. Júlio Dinis. Lisboa, Arcádia, s. d., p. 140
- (97) SIMÕES, João Gaspar, opus citus, pp. 140-141
- (98) MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria— “São Luiz”. In: Semana Ilustrada. Rio, 11 de junho de 1871
- (99) Jacinto do Prado Coelho foi quem nos despertou a atenção para este fato ao afirmar, através da frase que citamos, que o Autor hesita entre a apresentação (“eram”) e o relato (“completara”). Veja-se: PRADO COELHO, Jacinto do — “O monólogo interior em Júlio Dinis”. In: A Letra e o Leitor. Póvoa de Varzim, Portugália Editora, 1969, pp. 176-177
- (100) SANTILLI, Maria Aparecida de Campos Brando, opus citus, p. 38
- (101) SANTILLI, Maria Aparecida de Campos Brando, opus citus, p. 38
- (102) AUERBACH, Erich — Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo, Perspectiva, 1971, pp. 2-3
- (103) AUERBACH, Eric, opus citus, p. 2
- (104) DINIS, Júlio — “Idéias que me ocorrem”. In: Serões da Província, vol. II. Porto, Livraria Civilização Editora, 1947, pp. 117-118.

Reveja-se, também, a continuação deste texto, já citada na página 87 de nosso trabalho.

- (105) Poder-se-ia objetar, lembrando que, no dia da decisão de Jorge, também aparecem analepses (o relato de Tomé e o de Maurício). Pensamos, porém, que as mesmas não produzem o efeito de lentidão daquelas d'Uma Família Inglesa. Apresentam relação direta com a ação — a história de Tomé motiva Jorge e o episódio vivido por Maurício facilita ao irmão a exposição do seu plano—, e ocupam um pequeno espaço narrativo — umas sete das cinqüenta e duas páginas relativas ao dia em questão. Além disso, apenas a segunda, que ocupa menos de uma página, diz respeito a um fato simultâneo — Maurício se desentendeu com os lavradores enquanto Jorge conversava com Tomé —; a primeira refere-se a fatos anteriores ao início da narrativa primeira, confirmando-se, assim, em nosso entender, a afirmação de que o referido dia é constituído sobretudo por fatos sucessivos.
- (106) Os números romanos dos gráficos corresponderão aos capítulos.
- (107) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 145
- (108) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 145
- (109) GENETTE, Gérard, opus citus, 146
- (110) GENETTE, Gérard, opus citus, 146  
Tal como Carlos Reis: "preferimos empregar, decalcando-o do francês, o neologismo criado por Gérard Genette ("singulatif") porque entendemos que o adjetivo singular poderia pecar por excessivamente genérico." (REIS, Carlos — Estatuto e Perspectivas do Narrador na Ficção de Eça de Queirós. Coimbra, Livraria almedina, 1975, p. 82
- (111) GENETTE, Gérard, opus citus, 147
- (112) GENETTE, Gérard, opus citus, pp. 147-148
- (113) GENETTE, Gérard, opus citus, pp. 148-149
- (114) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 170
- (115) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 183
- (116) GENETTE, Gérard, opus citus, pp. 183-184
- (117) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 184



- (118) GENETTE, Gérard, opus citus, pp. 186-187
- (119) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 187
- (120) GENETTÉ, Gérard, opus citus, p. 188
- (121) GENETTE, Gérard, opus citus, pp. 190-194
- (122) GENETTE, Gérard, opus citus, pp. 196 e 198
- (123) GENETTÉ, Gérard, opus citus, pp. 200-202
- (124) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 203
- (125) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 211
- (126) GENETTE, Gérard, opus citus, pp. 212-213
- (127) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 213
- (128) GENETTE, Gérard, opus citus, pp. 187-188
- (129) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 192
- (130) STERN, Irwin, opus citus, p. 208
- (131) RÉGIO, José — “Sobre o romance de Júlio Dinis e Júlio Dinis no romance português”. In: Estrada Larga, vol. I. Orient. e org. de Costa Barreto. Porto, Porto Editora, s. d. (1957?), p. 28
- (132) REIS, Carlos - Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós. Coimbra, Livraria Almedina, 1975, p. 66
- (133) SANTILLI, Maria Aparecida de Campos Brando, opus citus, p. 38
- (134) MONIZ, Egas, opus citus, pp. 225-235
- (135) MONIZ, Egas, opus citus, p. 230
- (136) PRADO COELHO, Jacinto do, opus citus, p. 179

- (137) PRADO COELHO, Jacinto do, opus citus, pp. 185 e 183
- (138) É de Maria Aparecida Santilli o termo "personagens tutelares", isto é, aquelas "através das quais se removem os empecilhos aos epílogos felizes." (SANTILLI, Maria Aparecida de Campos Brando, opus citus, p. 110)
- (139) PRADO COELHO, opus citus, p. 181
- (140) PRADO COELHO, opus citus, p. 187
- (141) STERN, Irwin, opus citus, p. 214
- (142) PRADO COELHO, opus citus, p. 185
- (143) Comparando o tratamento dado por Júlio Dinis a Margarida e Clara, percebe-se que o Autor varia a técnica narrativa empregada conforme o personagem. Clara possui um temperamento todo voltado para fora; bom coração, cabeça oca; vemo-la cantar, brincar, cometer imprudências... Não é dada a reflexões, e o narrador, então, pouco se detém em sua interioridade, só o fazendo nos momentos em que a heroína lhe dá motivos — em postura onisciente, mostra a confusão e a tristeza que a dominam, durante a esfolhada, quando não consegue reagir à atração exercida por Daniel; adota uma certa focalização interna no momento em que, após a cena da fonte, pela primeira vez a moça se dá conta do perigo <sup>por</sup> que está passando e teme as conseqüências das suas imprudências, e, um pouco mais tarde, . . . quando pensa resolver seus problemas concedendo a Daniel a entrevista pedida (APSR, pp. 181-182, XXIX; pp. 205-206, XXXIII; p. 216, XXXV).
- Margarida é um ser da sombra; sua beleza física, ao contrário da de Clara, não se percebe de imediato; seus sentimentos, guarda-os no mais fundo da alma. Tristonha e reflexiva, favorece ao narrador o desvendamento de sua interioridade, através da onisciência e do monólogo interior. Aparece em plena luz, porém, só para o narratário; para os personagens, diegeticamente, mantém-se sempre na sombra, espiritual e até física. O narrador coloca-a normalmente em cenas de penumbra: interior de sua casa, da escola ou do quarto do doente. Clara, como seu próprio nome sugere, aparece sempre banhada em luz — Pedro a encontra de manhã, lavando roupas em pleno "ardor do sol"; Daniel a vê pela primeira vez à noite, junto ao poço, sob os raios do luar (APSR, p. 37, VII e p. 89, XV). O namoro de infância de Margarida, embora na natureza também, acontece quando a tarde vai chegando ao fim, tal como a única alegria da menina (APSR, p. 23, IV). Já adulta, procura sempre a penumbra: quando revê Daniel, oculta-se nas sombras; quando o rapaz conversa com Clara à janela, ela fica escondida, do lado de dentro; o próprio quarto do doente, onde, finalmente, aparecerá para Daniel, encontra-se na semi-escuridão, fato sobre o qual o narrador insiste — quando é Clara, porém, quem está cuidando de Álvaro, nem uma vez há referências desse tipo (APSR, p. 87, XV; pp. 180-181, XXIX; p. 190, XXXI; p. 204, XLI; pp. 116-120, XX). Clara só não aparece na luz nos momentos em que algo perigoso lhe

acontece — a esfolhada noturna, as conversas com Daniel ao entardecer, o encontro junto à fonte, a entrevista no quintal. É o rapaz quem joga "sombra" em sua alma, antes tão alegre.

Todos esses elementos míticos e facilmente perceptíveis pelo leitor, contribuem não apenas para criar uma aura de poesia em torno das heroínas, como também justificam, ao nível diegético, aquele "esquecimento" de Daniel, que João Gaspar Simões considera uma infidelidade do escritor ao seu preceito narrativo de "verdade nos caracteres, nas situações". Diz o crítico que a psicologia de Daniel é "falsa", que é "inverossímil" ele não se lembrar da pastorinha, e que o escritor reserva para o fim "o encontro decisivo" dos personagens, apenas para "fazer durar o romance e proporcionar-lhe o happy end." (SIMÕES, João Gaspar — Júlio Dinis. Lisboa, Arcádia, s. d. (1964?). Coleção A Obra e o Homem, p. 134).

Ousamos discordar do ilustre crítico e ver, onde ele aponta um defeito, uma qualidade do escritor, uma criação cuidadosa e consciente — não esqueçamos que Júlio Dinis reviu sua obra antes de publicá-la, acrescentando-lhe até novos capítulos e personagens (DINIS, Júlio — "Notas". In: Inéditos e Esparsos. 21a. ed. Lisboa, J. Rodrigues e Cia, Editores, 1919, p. 7). Desde a primeira linha do livro, o Autor já sabe aonde quer chegar, e escolhe os caminhos adequados ao seu fim. Deixa a heroína na sombra, de propósito, por vinte e um capítulos, mas a claridade que de repente a revelará já vem preparada de longe: já se interessara o rapaz pela jovem quando lera a sua carta a João Semana, já afirmara ao leitor qual o ideal feminino a escolher para esposa e como se portaria quando realmente se deparasse com uma figura assim (APSR, p. 114, XIX; pp. 154-155, XXV). Dentro da visão de mundo dinisiana, em que o fundo bom que há no ser humano geralmente acaba por vencer, o desfecho torna-se admissível. Faltava a Daniel o contato direto com a jovem; saber suas qualidades não o impressionara, vê-las em ação, sim. A sua "amnésia", além disso, além de incentivada pelos hábitos citadinos, que tanto lhe estimulavam o lado leviano, fora aumentada pela colaboração da tímida Margarida. Nunca mais aparecera ao rapaz, deixando que o esquecimento o dominasse por completo. Ao vê-la com atenção, porém, em sua atuação realmente feminina junto ao doente, todo o passado retornou, aquele passado tão importante, que o narrador o tratou como cena, e não como recordação de personagem. Junto com a relação entre luz e sombra e as heroínas, o "esquecimento" de Daniel é mais um elemento mítico que assemelha esta história a contos de fadas e epopéias. Um dos perigos por que sempre passava o herói nesse tipo de narrativas era o esquecer-se no meio dos prazeres. A vida nas cidades faz com que Daniel "sonhe" por dez anos ... Ulisses ansiava por voltar a casa, mas permaneceu alguns anos com Circe e muitos com Calipso ... O que importa, porém, é que o sentimento mais forte acaba por vencer. Um dia se acorda ... Ulisses acordou... e voltou. Por que não aceitar o despertar de Daniel? Diz um ditado popular: "quem é visto, é lembrado". E Margarida se escondia, sua luta era toda interior... Por isso, insistimos, esteticamente o "sonho" de Daniel funciona, e muito (APSR, p. 270, XLI).

Em um de seus estudos, Jacinto do Prado Coelho afirma:

"Traço característico inovador do romance de Júlio Dinis, ainda não devidamente realçado, é a des-sacralização ou laicização do mundo romanesco. Os fatores do comportamento das personagens radicam-se na índole individual e na atmosfera social, concebidas natureza e sociedade ao modo de Rousseau e do Garrett das Viagens na Minha Terra, tão querido do autor d'As Pupilas (o caso do conselheiro Manuel Bernardo, d'A Morgadinha, deformado pela política é sintomático: "homem de bem, mas na esfera mundana", o pai de Madalena estava "já um tanto embaciado do bafo social"). Não intervêm, como na obra de Camilo, potências transcendentais, os "impulsos sobrenaturais" que subjagam a Margarida do Esqueleto, os "impulsos divinos" que explicam o heroísmo de Açucena em A Neta do Arcediago. As personagens não surgem envolvidas num drama metafísico. Tudo resulta de causas naturais, suscetíveis de análise." (PRADO COELHO, Jacinto do — "O monólogo interior em Júlio Dinis." In: A Letra e o Leitor. Póvoa de Varzim, Portugal Editora, 1969, p. 176)

As Pupilas parecem-nos um bom exemplo disso; apesar das várias semelhanças com contos de fadas (já apontadas na nota 41), tudo acontece num plano humano: a madrasta despreza a menina porque esta é pobre, a varinha de condão que lhe traz um pouco de felicidade é a "fantasia", a lembrança do passado brota, como costuma acontecer, de uma música escutada (APSR, p. 43, VIII e p. 162, XXVI), o rapaz dela se esquece pela distância que os afasta, no tempo e no espaço.

Margarida nos parece ser o personagem mais mítico de Júlio Dinis — ser de sombra, que nas sombras se expande e só uma luz especial consegue revelar. Mas, ao mesmo tempo, quanta humanidade nessa pobre criatura, sujeita aos sonhos, aos ciúmes e até ao orgulho...

E ela conseguirá a felicidade, graças a uma varinha mágica própria do Autor — a esperança — da qual, como bem acentua Cecília Meireles, ele sabe ser professor (MEIRELES, Cecília — "Presença feminina na obra de Júlio Dinis". In: Ocidente. Volume IX, 1940, p. 44).

- (144) MEIRELES, Cecília — "Presença feminina na obra de Júlio Dinis". In: Ocidente. Vol. IX, no. 24, Lisboa, Abril de 1940, p. 37.
- (145) Egas Moniz vê nesse fato uma influência da própria experiência de vida do escritor. Tendo sofrido muito com a perda da mãe, que faleceu quando ele ainda não tinha cinco anos de idade, Júlio Dinis marca a maioria dos seus personagens com a orfandade. Veja-se MONIZ, Egas, opus citus, pp. 75-76, capítulo VIII.
- (146) PRADO COELHO, Jacinto do, opus citus, p. 182
- (147) Segundo Prado Coelho, Dinis teria aprendido com Garrett o tom à vontade que

aparece em seus monólogos interiores; lembra, porém, que o autor das Viagens o emprega-va enquanto narrador, não tanto como personagem. Veja-se PRADO COELHO, Jacinto do, opus citus, p. 182.

- (148) Como se sabe, reformulando o conceito de "monólogo interior" apresentado por Dujardin, Robert Humphrey salientou não apenas que essa técnica serve para apresentar o conteúdo e os processos psíquicos "em qualquer nível de consciência", como também distinguiu-a do monólogo teatral e do "solilóquio" (por trazer "o conteúdo da consciência em seu estágio inicial, antes que seja formulado para a fala deliberada") e também constatou, dentro dela, a existência de dois tipos diversos: o monólogo interior direto e o monólogo interior indireto. O primeiro "apresenta a consciência diretamente ao leitor"; o autor desaparece quase por completo da página com suas orientações do tipo "ele disse" e "ele pensou" e seus comentários explicativos; além disso, o personagem não fala para ninguém presente na história, nem para o leitor.

"(...) it presents consciousness directly to the reader with negligible author interference; that is, there is either a complete or near-complete disappearance of the author from the page, with his guiding "he said"s and "he thought"s and with his explanatory comments. It should be emphasized that there is no auditor assumed; that is, the character is not speaking to anyone within the fictional scene; nor is the character speaking, in effect, to the reader (as the speaker of a stage monologue is, for example). In short the monologue is represented as being completely candid, as if there were no reader."

Já o monólogo interior indireto dá ao leitor "a sensação de uma presença contínua do autor", admite o uso da terceira pessoa e métodos descritivos e expositivos para a sua apresentação:

"The basic difference between the two techniques is that indirect monologue gives to the reader a sense of the author's continuous presence; whereas direct monologue either completely or greatly excludes it. This difference in turn admits of special differences, such as the use of third-person instead of first-person point of view; the wider use of descriptive and expository methods to present the monologue; and the possibility of greater coherence and of greater surface unity through selection of materials."

Veja-se HUMPHREY, Robert — Stream of consciousness in the modern novel. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1968, pp. 25 e 29.

- (149) PRADO COELHO, Jacinto do, opus citus, p. 181

- (150) Nisto se assemelham os monólogos do romance de Dinis ao que Humphrey chama de solilóquio: "a técnica de trazer o conteúdo e os processos psíquicos de um personagem diretamente do personagem para o leitor, sem a presença de um autor, mas supondo-se, tacitamente, a existência de ouvintes"; técnica essa que se distingue do monólogo interior

por "uma coerência maior, já que seu objetivo é comunicar emoções e idéias que se relacionam com uma intriga e ação, enquanto que o objetivo do monólogo interior é, antes de tudo, o de comunicar a identidade psíquica."

"Soliloquy (...) may be defined as the technique of representing the psychic content and processes of a character directly from character to reader without the presence of an author, but with an audience tacitly assumed."

"The most important of these (differences) is a greater coherence, since the purpose of it is to communicate emotions and ideas which are related to a plot and action; whereas the purpose of interior monologue is, first of all, to communicate psychic identity."

Veja-se HUMPHREY, Robert, opus citus, pp. 36 e 35.

(151) HUMPHREY, Robert, opus citus, p. 29

O texto completo em inglês é o seguinte:

"Indirect interior monologue is, then that type of interior monologue in which an omniscient author presents unspoken material as if it were directly from the consciousness of a character and, with commentary and description, guides the reader through it. It differs from direct interior monologue basically in that the author intervenes between the character's psyche and the reader. The author is an on-the-scene guide for the reader."

(152) REIS, Carlos, opus citus, p. 99.

(153) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 192.

(154) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 227

"C'est donc cette instance narrative qu'il nous reste à considérer, selon les traces qu'elle a laissées — qu'elle est censée avoir laissées — dans le discours narratif qu'elle est censée avoir produit."

"É, portanto, esta instância narrativa que ainda nos resta a considerar, conforme as marcas que ela deixou — que se supõe haver deixado — no discurso narrativo que se supõe haver produzido."

(155) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 226

(156) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 227

(157) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 229

(158) GENETTE, Gérard, opus citus, pp. 238-239

Adverte o teórico que a palavra metadieético funciona aqui ao inverso do seu modelo lógico-lingüístico; metalinguagem é uma linguagem na qual se fala de outra lingua-

gem, enquanto metanarrativa é justamente “uma narrativa dentro da narrativa” e “metadiegesse o universo desta narrativa segunda”, assim como a diegesse é o universo da narrativa primeira (GENETTE, Gérard, opus citus, p. 239).

- (159) GENETTE, Gérard, opus citus, pp. 242-243
- (160) Modernamente, segundo Genette, vê-se, em certo sentido, uma expansão da metalepse, em casos como o teatro de Pirandello, onde personagens são ao mesmo tempo heróis e artistas, e o romance de Robbe Grillet, com seus personagens que fogem de um quadro, livro, fotografia, sonho, lembrança... (GENETTE, Gérard, opus citus, p. 245)
- (161) GENETTE, Gérard, opus citus, pp. 243-246
- (162) GENETTE, Gérard, opus citus, pp. 251-252
- (163) GENETTE, Gérard, opus citus, pp. 252-253
- (164) Carlos Reis mostra que pode haver diferenças entre as testemunhas, que não são sempre “meros espectadores”; o tipo de relação que elas mantêm com o personagem central (veneração absoluta, amizade provida de senso crítico, etc.) condicionam a função narrativa em que se empenharam (REIS, Carlos, opus citus, p. 303).
- (165) GENETTE, Gérard, opus citus, pp. 255-256
- (166) Genette fala em “régie”; adotamos a tradução de Carlos Reis “organizadora”. Ver: GENETTE, Gérard, opus citus, p. 262 e REIS, Carlos, opus citus, p. 63.
- (167) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 263
- (168) Genette afirma que este narratário extradieгético “se confunde com o leitor virtual” e a ele “cada leitor real pode se identificar”. (GENETTE, Gérard, opus citus, p. 266)
- Carlos Reis critica tal afirmação, dizendo que “o narratário não pode nunca ser identificado com a imensa pluralidade dos leitores reais, dado que cumpre uma determinada missão bem específica — a de ser o destinatário imediato de uma mensagem narrativa—, missão essa que só a ele compete e de que só ele pode ser o intérprete perfeito.” (REIS, Carlos, opus citus, p. 67)
- (169) A sugestão para complementar a abordagem genettiana com o estudo dos “regis-

tros da fala" de Todorov nos veio de Carlos Reis, que os aproveitou em sua análise do romance de Eça (REIS, Carlos, opus citus, pp. 27-30, pp. 119-132, etc.).

- (170) As citações sobre os diversos discursos foram retiradas de: TODOROV, Tzvetan — "Les Registres de la Parole". In: DUCROT et alii — Qu'est-ce que le structuralisme? Paris, Éditions du Seuil, 1968, pp. 108-116 (a) e TODOROV, Tzvetan — "Os registros da fala". In: Estruturalismo e Poética. São Paulo, Cultrix, 1976, pp. 41-50 (b):  
Discurso abstrato — p. 42 (b); discurso figurado — p. 111 (a), p. 42 (b); discurso conotativo — pp. 44-47 (b); discurso pessoal — p. 114 (a), p. 48 (b); discurso valorativo — p. 114 (a), p. 48 (b); discurso modalizante — p. 115 (a), pp. 48-49 (b).
- (171) DUCROT et alii, opus citus, p. 111; TODOROV, Tzvetan, opus citus, p. 42; REIS, Carlos, opus citus, pp. 122-127
- (172) Outros exemplos se encontram também na explicação para o nome "Praça", que "entre nós se dá ainda à rua dos ingleses" e na descrição dos locais que Manuel Quintino avista em seu passeio, tais como a Serra do Pilar, em que os "tristes vestígios das guerras civis estão ainda (...) muito evidentes" (UFI, p. 6, l e p. 205, XX).
- (173) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 244
- (174) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 243
- (175) DINIS, Júlio — "Idéias que me ocorrem". In: Serões da Província. Vol. II. Porto, Livreria Civilização Editora, 1947, pp. 128-129
- (176) Aproveitamos aqui a sugestão de Carlos Reis, quando afirma que o diálogo entre o narrador e o narratário pode se fazer através de "referência direta" (a), "alusão discreta" (b) e "despretensiosa informação" (c). Segundo o mesmo crítico, seriam exemplos dos vários casos os seguintes:  
"Fiz-me entender, leitor benigno?" (a)  
"Isabel era uma pessoa (...), os que a julgarem severamente terão mais tarde a satisfação de verificar que ela (...)." (b)  
"Olhou o despertador, que estava sobre a cômoda. "Deus do céu!", pensou. Eram seis e meia; dali a pouco seria um quarto para as sete". (c)  
Veja-se REIS, Carlos, opus citus, pp. 22-23.
- (177) Frisamos que os números aqui presentes são aproximados, fruto de algumas leituras. Se outras mais fossem feitas, provavelmente alguns exemplos novos ainda seriam encontrados.



Os que localizamos podem ser vistos nas seguintes obras:

1) com referência indireta ao leitor – UFI, pp. 173, XVII e 264, XXVII; APSR, p. 167, XXVIII; AMC, p.27, II, p.190, XII, p.272, XVII 524 e 539, XXXIII; OFCM, p.47, IV; 2) com referência direta ao leitor—UFI, pp. 22, 24-25, 40, III; APSR, p. 78, XIV, p. 141, XXIV; AMC, p. 24, II, p. 99, VI, VIII, pp. 172-173, XI, 195, XII.

(178) Encontramos poucos casos de narrador intra e heterodiegético: um deles seria João Semana contando piadas (APSR, pp. 102, XVII).

(179) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 263 e REIS, Carlos, opus citus, p. 25

(180) Há muitas ocorrências de discurso pessoal n'Os Fidalgos; não constituem, porém, longas opiniões do narrador sobre algum fato da diegese; limitam-se a pequenas marcas de sua presença através de verbos, pronomes pessoais e possessivos de primeira pessoa do plural. Localizam-se as mesmas nos seguintes capítulos do romance: OFCM, pp. 5, 6, 8, 12, 14, 15, 16, 17, I; pp. 17, 18, II; pp. 38, 39, 47, IV; p. 60, VI; pp. 71 e 74, VII; pp. 74, 75, 76, 77, 79, VIII; pp. 87, 88, 89, 91, 92, IX; pp. 97 e 107, X; pp. 113 e 114, XI; pp. 137 e 138, XIV; pp. 153, 160, 165, XVI; p. 169, XVII; p. 234, XXII; pp. 259 e 261, XXIV; pp. 270 e 271, XXVI; p. 322, XXX; pp. 338, 339, 340, 344, XXXII; p. 349, XXXIII; pp. 392, 393, 396, XXXVII; pp. 404, 405, Conclusão. Considerando que aparecem, muitas vezes, duas ou mais nas mesmas páginas, ter-se-ia, assim, um número aproximativo de sessenta e sete ocorrências, das quais seriam exemplos:

"(...) emigrou para voltar mais tarde nessa memoranda expedição que principiou em Portugal a heróica ilíada da nossa emancipação política." (OFCM, p. 8, I)

"Veremos o que as diversas disposições de ânimo destes três personagens deram de si no decurso do dia." (OFCM, p. 97, X)

"D. Luís que mandava chamar o filho mais velho, o direto sucessor do seu nome e da sua casa, era porque um daqueles pressentimentos, que nos advertem da proximidade da nossa hora final, indicava-lhe ter chegado a ocasião de despedir-se do filho e de dar-lhe os derradeiros conselhos de pai." (OFCM, p. 393, XXXVII)

Nos demais romances, o número aproximativo de ocorrências de discurso pessoal (de tamanho pequeno e grande) seria de cento e dezesseis (UFI), noventa e três (APSR), noventa e oito (AMC), distribuindo-se da seguinte forma:

UFI, pp. 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, I; pp. 13, 14, 19, 20, II; pp. 21, 22, 24, 25, 28-29, 40, III; pp. 41 e 42, IV; pp. 52, 53-54, 55, V; pp. 77, 81, 84, VIII; pp. 101, 102, 105, X; pp. 106 a 110, XI; pp. 113, 114-115, 119, XII; pp. 122, 125, 130, 133, 134, 136, 138, XIII; pp. 139, 141, 143, 144, XIV; pp. 146, 149, XV; pp. 159, 161, 163, 163, 169, XVI; pp. 170 a 173, 177, 181, 182, XVII; pp. 183, 189, XVIII; pp. 191 a 197, 199, XIX; pp. 202 a 204, XX; pp. 221, XXI; p. 233, XXII; pp. 238 a 242, XXIII; pp. 242 e 243, XXIV; pp. 249, 250, 253, XXV; pp. 269, 270, 277, 278, XXVIII; pp. 281 e 282,

XXIX; pp. 290, 295, XXX; pp. 297, XXXI; pp. 307, 309 a 312, XXXII; pp. 315, 317, 320, XXXIII; pp. 321, 322, XXXIV; pp. 333, XXXV; p. 354, XXXVIII; p. 367, Conclusão; APSR, p. 5, I; p. 14, III; pp. 17, 18, 20, 26, IV; p. 30, V; pp. 31, 32, 33, VI; pp. 34, 35, 38, 40, VII; p. 42, VIII; pp. 49, 50, IX; p. 57, X; pp. 59, 63, 65, XI; p. 77, XIII; pp. 78, 82, XIV; pp. 83, 84, 86-88, 89, XV; pp. 92 e 93, XVI; pp. 106 e 107, XVIII; pp. 117, 118, XX; pp. 121, 122, 127, XXI; pp. 127, 130, XXII; pp. 135, 140, XXIII; pp. 141, 143, 144, 147, XXIV; p. 149, XXV; p. 157, XXVI; p. 163, XXVII; pp. 167, 169, XXVIII; pp. 172-173, 175, 180, XXIX; pp. 184, 185, XXX; pp. 195, 196, XXXII; p.212, XXXIV; pp.215, 217, XXXV; p.223, XXXVI; pp.238, 239, XXXVIII; pp. 248, 249, XXXIX; pp. 273, 276, 283-285, 287, XLII; AMC, pp. 6-8, 11, 12, I; pp. 23, 24, 26, 28, 29, II; pp. 46, 49, 52, 53, III; pp. 55, 59, IV; pp. 77, 78, V; pp. 90, 92, 99, 101, VI; p. 106, VII; pp. 122, 128, 132, VIII; pp. 137, 141, 146, 155, IX; pp. 163, 165, X; pp. 172, 173, 174, 186, 187, 188, XI; pp. 190, 195, 196, 202, XII; pp. 205, 208, 210, XIII; pp. 220, 225, 232, XIV; p. 266, XVI; pp. 267, 272, XVII; pp. 288, 289, 291, 297, 304, 308, XVIII; pp.320, 326, XIX; pp.331, 332, 338, 341, XX; p.350, XXI; pp.379, 399, XXII; pp. 411, 412, 417, XXV; pp.430, 434, 439, 440, XXVII; p. 454, XXVIII; pp.470, 478-479, 488,XXX; pp.494, 495, 496, 497, XXXI; pp.508, 510, 511, 520, XXXII; pp. 524, 532, 538, 539, XXXIII; pp. 540, 542, Conclusão.

O número aproximativo de ocorrências de discurso pessoal seria, portanto:

UFI – 116; APSR – 93; AMC – 98; OFCM – 67.

(181)

Lembramos que se trata de um número aproximativo, localizando-se as várias ocorrências nos seguintes capítulos:

UFI

Referências indiretas ao leitor: pp. 7, 9, I; pp. 24, 25, 28, 29, III; p. 81, VIII; p. 88, IX; p. 101, X; pp. 107, 106-110, 109, 112, XI; pp. 122, 134, XIII; pp. 171-174, 177, XVII; p. 183, XVIII; pp. 193, 195, XIX; pp. 226, 235, XXII; p. 264, XXVII; pp. 273, 278, XXVIII; p. 318, XXXIII; p. 328, XXXIV; p. 364, XXXIX; referências diretas: p. 9, I; pp. 22, 40, III; pp. 41, 42, IV; pp. 53, 54, V; p. 81, VIII; pp. 94, 99, IX; pp. 106-110, XI; pp. 113, 120, XII; pp. 125, 129, 130, 137, XIII; p. 142, XIV; p. 157, XVI; pp. 170, 172, XVII; p. 183, XVIII; pp. 191-193, 195, 199, XIX; pp. 202, 203, XX; p.221, XXI; p.233, XXII; pp. 240-242, XXIII; p. 250, XXV; p. 262, XXVII; p. 269, XXVIII; p. 282, XXIX; p. 290, XXX; p. 312, XXXII; p. 317, XXXIII; p. 321, XXXIV; p. 344, XXXVII; p. 367, Conclusão.

APSR

Referências indiretas: p. 14, III; p. 26, IV; p. 35, VII; p. 57, X; p. 59, XI; p. 82, XIV; pp. 84, 86, 89, XV; p. 107, XVIII; p. 122, XXI; p. 135, XXIII; p. 141, XXIV; p. 157, XXVI; p. 167, XXVIII; p. 172, XXIX; pp. 285, 287, XLII; referências diretas: pp. 34, 40, VII; pp. 49, 50, IX; p. 65, XI; p. 78, XIV; pp. 83, 87, XV; p. 92, XVI; p. 106, XVIII; pp. 121, 122, XXI; pp. 127, 130, XXII; p. 135, XXIII; p. 141, XXIV; p. 149, XXV; p. 167, XXVIII; p. 201, XXXIII; pp. 215, 217, XXXV; pp. 273, 283, 287, XLII.

AMC

Referências indiretas: p. 8, I; p. 27, II; pp. 48, 54, III; p. 136, VIII; p. 175, XI; p. 190, XII; pp. 221, 222, 227, 232, XIV; pp. 267, 268, 272, XVII; p. 308, XVIII; p. 350, XXI; p. 407, XXV; p. 427, XXVI; p. 432, XXVII; p. 444, XXVIII; pp. 461, 463, XXIX; pp. 480, 487, XXX; pp. 496-497, XXXI; p. 510, XXXII; pp. 524, 539, XXXIII; referências diretas: pp. 6, 7, 8, I; pp. 24, 26, 32, II; pp. 38, 46, III; p. 77, V; pp. 89, 99, 102, VI; p. 108, VII; pp. 122, 128, 132, VIII; pp. 141, 146, IX; pp. 172, 173, XI; p. 195, XII; p. 208, XIII; p. 220, XIV; pp. 291, 301, XVIII; p. 325, XIX; p. 328, XX; p. 375, XXII; p. 439, XXVII; pp. 479, 481, XXX; pp. 495-497, 500, XXXI; pp. 508, 510, 511, 517, XXXII; pp. 525, 539, XXXIII; p. 540, Conclusão.

OFCM

Referências indiretas: pp. 6, 14, I; p. 47, IV; pp. 88, 89, IX; p. 153, XV; p. 234, XXII, p. 262, XXIV; pp. 270, 271, XXVI; p. 322, XXX; p. 338, XXXI; pp. 339, 340, XXXII; pp. 391, 393, XXXVII; p. 405, Conclusão; referências diretas: p. 6, I; pp. 74, 76, VIII; p. 87, VIII; p. 96, IX; p. 236, XXII.

Vejamos alguns exemplos dessa conversa com o leitor:

"Bem que pese à vaidade nacional, é forçoso, o fazer aqui em família, uma confissão (...)". (UFI, p. 107, XI – referência indireta)

"De quando em quando, chegava também à janela, esperançada em que um feliz acaso lhe satisfizesse não sei bem que secretas aspirações, as quais talvez a leitora adivinhe." (UFI, p. 269, XXVIII – referência direta)

"Por certo que os leitores não queriam que eu lhes referisse aqui as pequenas diversões daquela vida de rapaz de aldeia." (APSR, p. 34, VII)

"Estive tentado a dizer, para satisfação de ânimo dos meus leitores, que sob a direção dos talentos e aptidões do novo estadista, se locupletou a fazenda pública, prosperou a agricultura e a indústria, refulgiram as artes e as letras (...).

Mas recei que, fantasiando (...), lhes entrasse com isso a desconfiança no cronista. Resolvi, pois, ser franco, declarando que sob a direção do conselheiro e dos seus colegas, Portugal regeu-se, como se tem regido sob as dúzias de ministérios que nós todos havemos conhecido." (AMC, p. 540, Conclusão)

"Expliquem como puderem estas contradições de caráter, na certeza de que o fato não é excepcional, antes muito da regra comum." (OFCM, p. 262, XXIV)

(182) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 262

(183) Trata-se, logicamente, de semelhanças e não de igualdade, já que, como diz o próprio Autor: "Para que o diálogo interesse e iluda, é mister que o autor se esconda o mais possível e, para isso, tem de abdicar do seu estilo próprio e pôr na boca dos atores da sua narração palavras que fossem de esperar d'eles por quem os tivesse previamente conhecido." (DINIS, Júlio – "Idéias que me ocorrem". In: Serões da Província. Vol. II.

Porto, Livr. Civilização Editora, 1947, p. 123) Daniel, José das Dornas e o reitor expressam-se de acordo com o seu modo de ser, que não se confunde com o do narrador, fora da história.

(184) Vejamos alguns outros exemplos do tom coloquial empregado pelo narrador nas diversas obras:

UFI

"Que querem? não está em moda trazer o coração à vista." (p. 28, III)

"Era claro que durante todo o tempo, em que tinham guardado silêncio, o mesmo pensamento ocupara o espírito de ambos." (p. 55, V)

"Carlos corou. — Corou." (p. 194, XIX)

"Será necessário dizer que velou toda a noite?" (p. 273; XXVIII)

APSR

"Querem saber como principiou nele a transformação a que aludo?" (p. 35, VII)

"(...) mas—lá vem uma vez que é de vez — diz o ditado; e com Pedro, não estava esta fórmula da sabedoria popular destinada a ser desmentida." (pp. 36-37, VII)

"Daniel via-se em talas para satisfazer a tantas exigências (...)" (p. 82, XIV)

"Ora digam se, quando não seja senão para aperrear o diabo, não dá logo vontade de experimentar a eficácia da cadeia (milagrosa, das beatas), cometendo um delito?" (p. 249, XXXIX)

"Ora aqui é que o bom do pároco se enganava, como, pouco tempo depois, ele próprio reconheceu." (p. 11, II)

"Depois de muito andar, de muito perguntar e ouvir, e de muito ralhar (...) deu consigo a sra. Joana ... aonde? Em casa das pupilas do sr. reitor." (p. 158, XXVI)

"(...) o padre pôs-se a parafusar: (...)

Se bem pensou, melhor o fez." (p. 11, II)

AMC

"Em todo o caso, era digno da menção que dele fizemos o presepe do Mosteiro." (p. 225, XIV)

"Deus sabe que cenas de violência se seguiriam a esta ordem, se (...):" (p. 417, XXV)

"Foi opinião do facultativo que tratou de Henrique que a vida deste correria sérios riscos (...) por não sei que complicação que se lhe manifestou no decurso da moléstia." (p. 430, XXVII)

OFCM

"(Maurício) Era popularíssimo entre as raparigas da aldeia, todas o conheciam, e ele a todas designava por os nomes. A todas não, que para as feias tinha uma memória ingrata." (p. 15, I)

"E o padre ria, ria de boa feição, ao pensar no logro que havia de pregar a Jorge, ria e comia o bom homem, que era um gosto vê-lo." (p. 68, VII)

"Se dormiu é que não sabemos." (p. 107, X)

"E não era só o pai que experimentava essa influência (de Beatriz)." (p. 12, I)

- (185) O único emprego que localizamos de discurso pessoal com verbo na primeira pessoa do singular foi o seguinte:

"Não sei se foi esta última frase que recordou ao padre (...)." (OFCM, p. 38, IV)

Nas demais obras é bem comum o emprego, havendo nós localizado pelo menos umas cinquenta e uma ocorrências n'Uma Família, vinte e cinco n'A Morgadinha e trinta e duas n'As Pupilas.

- (186) MONIZ, Egas, opus citus, p. 482

- (187) Muitos outros exemplos dessa participação afetiva do narrador na história que narra podem ser encontrados nos diversos romances; façamos referência a mais alguns:

#### Exclamações

"Augusto permaneceu abatido e desalentado (...)

Era uma dor para enlouquecer, a sua!" (AMC, p. 382, XXII)

"Achava-se o bom Clemente naquela desconsoladora fase de transição, em que o funcionário novel principia a sentir que o deixa o ideal (...)."

Triste época de desilusão e desencantamento essa! (OFCM, p. 117, XII)

#### Discurso valorativo

"Daniel foi miraculoso de paciência na atenção que lhe deu (...).

O pobre rapaz olhava com saudades para a porta da rua, sem ver possibilidades de a transpor tão cedo." (APSR, p. 125, XI)

"Ainda se eu pudesse transmitir aos leitores o tom rouco da voz, a extravagância dos gestos, o descomposto dos movimentos com que o orador acompanhava a recitação dos descosidos perfodos daquela indigesta prática (...).

As mais tétricas e pavorosas imagens adornavam o discurso." (AMC, p. 320, XIX)

"Frei Januário (...) sentia em si uns júbilos de criança, que nem podia nem procurava disfarçar." (OFCM, p. 160, XVII)

"A baronesa tinha a perspicácia necessária para o perceber. O seu amor próprio feminino era naturalmente afagado pela descoberta; mas, além desta desculpável fraqueza, outras razões (...)." (OFCM, p. 259, XXIV)

#### Discurso figurado

"Esta conversa torturava Margarida. Joana, sem o saber, era de uma crueldade inquisitorial." (APSR, p. 160, XXVI, metáfora)

"A sra. Teresa teve uma idéia.

Este fenômeno dava-se, de vez em quando, na esposa do sr. João da Esquina". (APSR, p. 127, XXII, ironia)

"Ceia de Natal! abençoado banquete (...) cerra as fomalhas às iguarias exóticas e furta-te às mãos da estranha geração de Vatéis, que aspiram a dominar pelos paladares o espírito nacional." (AMC, pp. 231-232, XIV, animismo)

"D. Luís envelhecera ultimamente de uma maneira rápida. (...)

A tristeza da manhã e a tristeza da sala aumentavam evidentemente com a presença desse fogão (apagado)". (OFCM, p. 202, XX, animismo)

Discurso conotativo

"À frente vinha o estandarte da confraria erecta pelo missionário; este seguia-o e, atrás dele, os seus confrades e sequazes (...)." (AMC, p. 414, XXV)

É interessante salientar um tipo especial de caracterização de pessoas e situações, empregado pelo narrador. Trata-se de um discurso valorativo "paradoxal", em que o qualificativo contradiz, em princípio, a idéia expressa pelo substantivo e, por isso mesmo, chama a atenção do leitor, comicamente ou não, para o assunto tratado.

Alguns exemplos seriam: a "dissimulação angelical", a "virtuosa e simpática hipocrisia" de Jenny, que disfarçava o poder exercido sobre a família (UFI, p. 19); o "ódio - desenganadamente cordial" de Antônia às "tentações do demônio e dos maus espíritos da alma" (UFI, p. 305, XXXI); a "amabilidade monstruosa" da esposa de João da Esquina, insistindo para que ele tomasse arsênico, e a "malícia angelical" de Clara, ao adivinhar o segredo da irmã (APSR, pp. 127, XXI, e 239, XXXVIII). Encontraríamos outros nos seguintes casos: uma tarde que ameaça tempestade apresenta uma dessas "serenidades insidiosas", interrompidas, de quando em quando, pelo vento (AMC, p. 408, XXV); Berta percebe e estranha a "quase hostilidade delicada" com que Jorge a trata, e é ela mesma quem usa de "afável violência" para fazer D. Luís deixar o leito e animar-se a passear pela casa e, depois, pela quinta (OFCM, p. 215, XXI e p. 317, XXX).

(188) Colocando alguma dúvida sobre a ação que narra (através de "talvez", "parece"), sugerindo os motivos que a conduzem (através dos "como se"), o narrador afirma sua presença através do discurso modalizante. E Os Fidalgos não fogem à regra, neles havendo nós descoberto, sem procurar muito, cento e trinta ocorrências do mesmo, que se localizam da seguinte forma:

pp. 8, 10, I; pp. 18, 22, II; pp. 25, 27, 28, 30, III; p. 42, IV; p. 51, V; pp. 65, 68, VII; pp. 75, 77-79, 81, VIII; pp. 88-90, 92-96, IX; pp. 102-103, 107, X; pp. 109, 111, 115, XI; p. 117, XII; pp. 132-134, 136, 137, XIV; pp. 143, 144, 149, XV; pp. 154, 160, XVI; pp. 170, 171, 176, XVII; p. 195, XIX; pp. 202, 210, XX; pp. 214, 216, 218, 219, 220, 222, XXI; pp. 229, 233, 234, XXII; pp. 239-242, XXIII; p. 256, XXIV; pp. 263-265, 267, XXV; pp. 272, 276-279, XXVI; pp. 285, 286, 288-292, 295, 296, XXVII; p. 302, XXVIII; pp. 310, 316, XXIX; pp. 317-319, 322-325, XXX; pp. 328, 330, 334, XXXI; pp. 338, 339, XXXII; pp. 349, 351, XXXIII; pp. 364, 366, 368, XXXIV; p. 373, XXXV; p. 387, XXXVI; pp. 389, 390, 392, 396, 399, XXXVII; p. 403, Conclusão.

Apontemos apenas alguns exemplos:

"Jorge acudiu com uma vivacidade, que provavelmente não lhe era inspirada pelo

assunto". (p. 94, IX)

"Eu que dizia? — exclamou Jorge rindo trinfantemente, mas como se aquele rir lhe fizesse mal." (p. 96, IX)

"Jorge não pronunciou estas palavras com a mesma forçada placidez com que até ali sustentara o diálogo. Parecia que os lábios as repeliam, como se os escaldassem ao passar." (p. 284, XXVII)

Um dos melhores exemplos da força sugestiva do narrador, através do discurso modalizante, encontra-se n'Uma Família Inglesa, logo após a conversa de Carlos com o pai, havendo-se negado o jovem a explicar o motivo da venda do relógio:

"Mr. Richard sentou-se, pôs-se a ler o Times e recai no silêncio, de que nada mais o tirou. Seria o Times que o absorvia assim? O que é certo é que em toda a tarde não desviou os olhos da primeira coluna do jornal.

Muito enigmática devia vir esta primeira coluna, que tanto custava a ler!" (JFI, p. 256, XXV)

- (189) Já citamos palavras de Júlio Dinis com que se defendia das críticas desse tipo (página 87 do nosso trabalho). O próprio Visconde de Castilho, embora elogiando-lhe Uma Família, lhe dizia:

"Outro só reparo faria eu (...): (...) para minha maneira particular de sentir, há talvez, de longe em longe, nos escritos de V. Exa. uma (como direi eu isto?) uma espécie de minuciosidade, particularmente no tocante à análise dos afetos, que afrouxa momentaneamente o interesse das narrações. Este defeito (se defeito é) têm-no em comum V. Exa., Walter Scott, Cooper, Hugo, e, mais que todos, o seu irmão primogênito, o autor da Comédia Humana. Há quase glória, confesso, em comungar com tais homens. Não obstante, a sobriedade não mesquinha de Molière (...) tenho que é mais invejável e mais para ser citada nesta parte como bom modelo." (DINIS, Júlio -- Cartas e Esboços Literários. Porto, Livraria Civilização Editora, s. d., p. 285)

Atualmente, Maria Aparecida Santilli, cujo trabalho sobre Dinis, em nosso entender, é muito valioso, não escapa a esse tipo de considerações, considerando como "matéria excrescente" as várias digressões presentes n'A Morgadinha; dela são os trechos entre aspas que citamos (SANTILLI, Maria Aparecida de Campos Brando, opus citus, p. 109).

- (190) RÉGIO, José -- "Sobre o romance de Júlio Dinis e Júlio Dinis no romance português" In: Estrada Larga. Vol. I. Orient. e org. de Costa Barreto. Porto, Porto Editora, s. d. (1957?), p. 449.

- (191) Atentando apenas para as reflexões que dizem respeito à psicologia humana (e deixando de lado, pois, a crítica aos problemas sociais ou algumas atitudes gerais), poder-se-ia chegar a um número aproximativo das ocorrências de maior extensão:

Reflexões com quinze linhas ou mais: UFI – 11; APSR – 6; AMC – 10; OFCM – 2; total: 29.

Dentro das mesmas, teríamos: a) com aproximadamente meia página: UFI – 7; APSR – 4; AMC – 1; OFCM – 2; total: 14; b) com uma página ou pouco mais: UFI – 2; APSR – / ; AMC – 4; OFCM – / ; total: 6.

Localizam-se as mesmas nos seguintes capítulos: UFI – I, II, X, XVII, XVIII, XIX, XX, XXII, XXIII; APSR – VI, VII, X, XVI, XX, XXX; AMC – I, III, VI, XII, XVI, XXV, XXX, XXXI; OFCM – IX, XXII.

(192) ADONIAS FILHO, – “Apresentação”. In: DINIS, Júlio – Os Fidalgos da Casa Mourisca. Rio, Tecnoprint Gráfica S. A. Editora, 1970.

(193) “Em Henrique quis eu personificar um tipo dos nossos dias, indígena de todas as cidades, que eu tenho encontrado aqui, como por certo o meu amigo há de ter encontrado em Lisboa.

Fazê-lo oriundo de uma aldeia seria absurdo, porque a vida das cidades é que os gera, como gera as tísicas; e assim como nem todos os cidadãos são tísicos, nem as cidades detestáveis por aquela moléstia lá se dar, também nem todos os lisboenses são Henrique de Souza, nem Lisboa um foco de corrupção d’onde ninguém sai ileso.

Não é até novo este tipo nos meus romances. Os defeitos de Henrique são, atentas as diferenças de temperamento, os de Daniel nas Pupilas, os de Carlos na Família Inglesa.

Estes dois era o Porto que os tinha estragado. Henrique veio assim de Lisboa.” (Carta a João Pedro Basto, de 10 de julho de 1868. In: Inéditos e Esparsos. 21a. ed. Lisboa, J. Rodrigues e Cia, Editores, 1919, p. 148

(194) É muito comum, em Júlio Dinis, o narrador expressar seu pensamento através de discursos abstratos e/ou pessoais, que se podem aliar aos demais: figurado, valorativo e modalizante, causando ou não uma interrupção na história. A longa reflexão sobre a beleza portuguesa de Cecília provoca uma parada no tempo da história, o que não acontece com as pequeninas reflexões sob forma de orações adjetivas, tais como:

“As crianças presentes, por contágio da comoção, a que é tão sujeita aquela idade, choraram também.” (AMC, p. 422, XXV)

Independentemente de sua extensão, tais reflexões costumam dizer respeito a dois assuntos: características da psicologia humana e crítica a certos tipos humanos e situações sociais do tempo do narrador.

Além das ocorrências comentadas no texto, como exemplificação das funções testemunhadora e ideológica, encontramos muitas outras; vejamo-las.

UFI: a beleza da mulher inglesa é angelical; pessoas introvertidas, como Jenny, são talha-



das para extremos de felicidade ou de sofrimento; há seres que tudo santificam, podendo ocorrer uma "dissimulação angelical"; uma idéia fixa gera distração; toda posição social tem sua aristocracia; os caracteres francos e generosos despertam simpatia; as pessoas amigas da verdade até nos objetos que escolhem a amam; há segredos do coração humano que não se revelam a ninguém, nem a si mesmo; o infortúnio pode ser fonte de compreensão da vida e dos choques entre temperamentos; as inglesas poupam seus beijos; a beleza se realiza de diversos modos; olhos discretos não são coisa comum; os alfinetes são cúmplices dos disfarces femininos; parece ser natural ao homem passar dos prazeres externos para os caseiros; o dormir atormentado por pesadelos não descansa; é difícil recordar uma fisionomia; o silêncio irrita o espírito inquieto; é comum os pais se preocuparem com a saúde dos filhos; é difícil enfrentar a própria consciência; deve-se ter cautela ao falar com pessoas de muita imaginação; existem espíritos frios, que não fogem para os devaneios; as primeiras entrevistas amorosas provocam embaraços; uma dor comum une as pessoas; reage-se de modo diferente à saudade; basta um nada para alimentar a imaginação dos enamorados; às mulheres nervosas é comum uma exaltação que as faz prontas ao riso ou ao choro, pelo motivo mais pueril; de fatos pequeninos podem-se originar grandes; quando se está com uma idéia fixa, os fatos mais variados fazem tornar a ela; há pessoas que, mesmo preocupadas, conseguem continuar seu trabalho normalmente; repete-se sempre o conflito entre as mentalidades — a antiga, prática, e a nova, teórica; os enamorados se empenham nas "pequenas conspirações" secretas; pensar com os olhos fechados só é bom quanto à metafísica; o amor requer respeito, discreção; a impaciência é inconciliável com o repouso do corpo; o inglês aguarda o domínio da Inglaterra sobre o mundo; o português tem medo do ridículo; os homens de coragem usam expedientes heróicos nas horas difíceis; o inglês acredita na sua superioridade racial; todo alto comerciante não olha como igual um seu subordinado; para os pais, poucas mulheres são dignas dos seus filhos.

APSR: existem notícias de digestão demorada; "a gente da aldeia não conhece os prenúncios do amor"; o amor varia como o vinho, em seus efeitos; é vantajosa a releitura de livros; as pessoas sentem necessidade de transmitir aos outros suas alegrias; vagas são as idéias que desperta em nós a lembrança de uma pessoa querida; contar piadas é útil aos médicos; o ser humano muitas vezes não gosta de que falem na sua especialidade; a maior prova por que passa um médico recém-formado é o "interrogatório" absurdo; por vezes, "opera-se em nós uma espécie de separação em duas entidades de sentir contrário"; todo caráter humano tem suas fraquezas; é comum a luta entre a razão e o coração; é impossível resistir aos encantos de uma mulher a cuidar de um doente que estima; é costume julgar com rigor os delitos amorosos femininos, e com clemência os masculinos; os caracteres delicados sofrem ao perceber manchas na imagem do ser amado; causa desgosto voltar à realidade, após a fantasia, e ver coisas alegres quando se está triste; há temperamentos naturalmente tristes ou alegres; corar, ao levar um abraço, indica que o coração está palpitando; a luz do dia dissipa as angústias da noite; o excesso de prudências e de cautelas

conduz muitas vezes a imprudências mais perigosas"; o choro aumenta diante das palavras de simpatia; os melhores argumentos nos vêm à cabeça após as discussões; a sociedade exige dos médicos um certo grau de charlatanice, ao exigir-lhe resposta para tudo; na aldeia, as famílias são conhecidas pelas alcunhas; o amor verdadeiro, o "coração" não está sujeito às futilidades do "amor de imaginação"; a inalterável serenidade de pensamentos só é possível em anjos; pessoas sem maldade e irrefletidas não se perdem, pela ajuda da Providência; a ociosidade absoluta gera atos pueris.

AMC: as estradas portuguesas são, muitas vezes, ilógicas e as suas curvas trazem ao viajante a esperança, logo desfeita, de chegada; todas as velhotas boas se parecem; as pessoas têm a ilusão de que vão encontrar sem mudanças alguém que há muito tempo não vêem; a bondade faz chorar com facilidade; uma noite bem dormida é uma felicidade para quem costuma ter pesadelos; a natureza opera milagres após a chuva; a paisagem triste tem sua poesia; a chegada do correio na aldeia causa alvoroço; nas viagens surgem laços de amizade; em todas as profissões há as pessoas que se destacam; é nefasta a influência das beatas nas crianças; a chegada de um terceiro alivia uma conversa embaraçosa; a primeira impressão de deslumbramento faz falar pouco e impede a análise; conversas sobre a vida doméstica só em família se apreciam, para os estranhos são enfadonhas; a beleza moral da mulher, assim como a beleza da arte popular, não são apreciadas durante os arroubos da juventude, e o povo, como as crianças, está mais apto a compreender as formas mais humildes da arte; o anacronismo marca a arte popular; pessoas não pervertidas mas levianas caluniam com facilidade; a saudade na velhice é sombria, porque sem esperança; os caracteres muito acostumados a refletir ficam confusos diante de um fato grave e imprevisto; os dias santos, na aldeia, são solenes e festivos; os autos populares da aldeia são os remanescentes do teatro peninsular; as crianças sentem grande tristeza no fim das férias; a boa influência moral do clero vê-se diminuída por seus membros indignos; a presença de um estranho produz sensação na aldeia; o homem paga suas levandades de político na vida familiar; sente-se remorso quando se imagina haver feito uma acusação falsa; a morte de uma criança pode desencadear paixões; a segunda onda de uma multidão é mais perigosa que a primeira; as irrefletidas violências mancham a causa do povo; a mulher nasceu para esposa e mãe; as pessoas estão sujeitas a modificações diante da doença e da catequese feminina; é comum ter-se "visões" não épicas; quanto menor o círculo social, pior a vida política; a força inconsciente do povo é como a do boi; a ansiedade domina o homem cuja sorte depende do resultado de uma votação; a esperança só sucumbe perante um desenganho inevitável; a pouca fé que temos no desinteresse dos outros indica pouca fé em nós mesmos; a opinião pública muda com facilidade; os golpes sucessivos abatem o ânimo; o desânimo se segue ao fim de um sonho; a preocupação gera desatenção na leitura; é difícil a terceiros assistir uma querela doméstica; é grande a eloquência das lágrimas femininas; a consciência de uma missão a cumprir dá alento aos espíritos superiores; abraçar com lealdade e franqueza uma boa causa quase sempre traz a vitória; a impaciência gera necessidade de movimento; o verdadeiro artista não é indiferente ao aplauso do público; a elo-

qüência de certo clero atrasa as massas, prejudica a verdadeira religião; a má vontade do aldeão para com o cidadão aumenta quando este dele zomba; a generosidade é estímulo às massas, de que sabem se aproveitar os especuladores políticos; os missionários usam músicas tristes para impressionar as mulheres e crianças; dias enevoados e frios dão melancolia profunda; os homens da aldeia são suscetíveis de intimidação religiosa; as crianças são muito sujeitas ao "contágio da comoção".

OFCM: uma pessoa morta pode exercer influência positiva nos vivos; os homens sérios impõem respeito, afastam as mulheres; o trabalho no campo não distingue homens e mulheres; os absolutistas sabem se aproveitar da liberdade de imprensa dos liberais; as frases sentimentais são comuns às cartas femininas; é comum termos momentos de melancolia; não se é responsável pelas tristezas que vêm do instinto; o anoitecer no campo como que magnetiza as pessoas; os corações delicados sentem as mudanças; é fácil penetrar uma imagem simpática numa alma preparada para o amor; muitos homens têm o defeito de achar que sempre impressionam as mulheres; as noites de luar convidam a ir para a natureza e a sonhar; na ostentação pedantesca naufragam muitas mulheres espirituosas; olhos sem entusiasmo vêem tudo com tristeza; "um dia de inverno sem vento é como a tristeza sem a explosão das paixões"; certas situações fazem vacilar a razão mais segura; voltar ao local dos brinquedos infantis traz violenta e grata comoção; o cepticismo é adquirido com dor; na velhice, se vive para o passado; nas almas cândidas a suspeita só entra depois de duros embates; a distração pelo trabalho não consegue afastar de todo uma dor secreta; jogando-se com idéias diversas pode-se chegar a uma descoberta; o gesto de acender a luz costuma acompanhar uma descoberta noturna, <sup>após</sup> a qual é difícil esperar o raiar do dia para comunicá-la; na calma da noite a consciência nos julga; é difícil que um caráter sério não se apaixone por outro do mesmo tipo, quando começa a observá-lo; o instinto feminino sabe lidar com os caracteres azedos; quem tem um segredo tenta tanto escondê-lo que acaba por se trair; transtornar uma regra social sempre escandaliza os fanáticos da ordem, mesmo se oprimidos; os caracteres amigos da justiça atrapalham a máquina eleitoral; o trabalho intenso que se faz, preocupado com uma idéia fixa, consome o indivíduo.

Localizam-se tais exemplos do seguinte modo: UFI: pp. 13, 15, 19, II; p. 30, III; pp. 75, 82, VIII; pp. 100, 101, 103, X; pp. 106, 108, 109, XI; p. 113, XII; pp. 125, 138, XIII; pp. 170, 173, 174, XVII; pp. 182-183, 190, 191, 196, 197, 198, 199, 201-202, XIX; p. 204, XX; p. 214, XXI; p. 234, XXII; pp. 262-263, XXVII; pp. 281, 289, XXIX; p. 290, XXX; p. 312, XXXII; p. 320, XXXIII; pp. 325-326, XXXIV; p. 333, XXXV.

APSR: pp. 30, V; pp. 34, 35, VII; p. 49, IX; p. 59, X; p. 77, XIII; p. 79, XIV; p. 81, XIV; p. 82, XIV; pp. 88, 89, XV; p. 93, XVI; p. 118, XX; pp. 157, 159, XXVI; p. 163, XXVII; p. 171, XXVIII; p. 180, XXIX; p. 185, XXX; p. 216, XXXV; p. 238, XXXVIII; p. 273, XLII; p. 82, XIV; pp. 83, 84, XV; pp. 92, 94, XVI; p. 141, XXIV.

AMC: p. 12, I; pp. 23, 26, II; pp. 38, 39, 40, 48, III; p. 89, VI; pp. 104, 120, VII; pp.

141, 146, 147, IX; pp. 194-195, XII; pp. 210-211, XIII; p. 225, XIV; p. 242, XV; pp. 258, 266, XVI; p. 267, XVII; p. 289-290, 308, XVIII; p. 317, XIX; pp. 328-329, XX; pp. 371, 379, XXII; p. 397, XXIV; pp. 413, 417, XXV; pp. 424, 434, 439-440, XXVI; pp. 470-471, 479, 487, 488, XXX; pp. 494, 495, 496, 497, XXXI; p. 508, XXXII; p. 538, XXXIII; pp. 93, 97, VI; p. 137, IX; p. 291, XVIII; pp. 320, 323, 325, XIX; pp. 341, 347, XXI; pp. 413, 422, XXV.

OFCM: pp. 13, 15, I; p. 24, III; p. 37, IV; p. 78, VIII; pp. 88, 89, 91, IX; p. 107, X; p. 136, XIV; p. 144, XV; p. 190, XVIII; p. 202, XX; p. 241, XXIII; p. 234, XXII; p. 270, XXVI; p. 236, XXIII; p. 276, XXVI; p. 322, XXXI; pp. 338, 339, 340, XXXII; p. 391, XXXVII; p. 215, XXI; p. 228, XXII; p. 263, XXV; p. 272, XXVI; p. 323, XXX.

Em números aproximados, pois, as ocorrências de discurso abstrato seriam 45, em UFI; 22, em APSR; 52, em AMC e 29, em OFCM.

(195) SAMPAIO BRUNO, José Pereira de — “O Romance Rural.” In: Júlio Dinis. Coleção “A Obra e O Homem”. Lisboa, Arcádia, s. d., p. 213.

(196) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 263 e REIS, Carlos, opus citus, p. 66

(197) GENETTE, Gérard, opus citus, p. 263

(198) Diz Irwin Stern:

“Cada história de Paganino tem uma moral religiosa ou mundana. (...) Aparecem também n’As Pupilas curtos episódios morais; contudo, ao contrário das histórias de Paganino, a moral d’As Pupilas é sugerida por uma cena, mas nunca abertamente mencionada. Outra dúvida para com as obras de Paganino e de Herculano pode ainda ver-se no tipo de digressões que aparecem n’As Pupilas. (...) Não obstante, as Pupilas de Dinis são, de entre três obras sobre um tema rural, a de maior maturidade artística. Nem o Pároco, de Herculano, nem Os Contos do Tio Joaquim, de Paganino, alcançaram o êxito d’As Pupilas. Dinis conseguiu reunir os três ingredientes básicos destas obras, a saber, esboços de costumes, didatismo e digressões, no grau apropriado, de forma a não permitir que um deles ofuscasse qualquer dos outros, como foi o caso dos seus colegas.” (STERN, Irwin, opus citus, p. 150-151)

Concordamos com as palavras do crítico; efetivamente, apesar dos méritos das duas outras obras, As Pupilas se destacam. Em Herculano, embora interessantes, as digressões ocupam um espaço demasiado grande, interrompendo muito a história (basta lembrar as partes IV e V, quarenta e cinco páginas sobre o culto católico e o protestante, no meio de uma história de cento e setenta e duas páginas, ou seja, mais de um quarto da mesma. Veja-se: HERCULANO, Alexandre. “O Pároco da Aldeia” In: Lendas e Narrativas. Tomo II. 28a. ed. Lisboa, Livraria Bertrand, s. d.. E m Paganino, apesar de agradáveis, os contos salientam muito o seu caráter didático; basta recordar aquele intitulado “A propósito da

missa do dia", em que se procura mostrar como a mentira é daninha.

- (199) Mais de um crítico já apontou semelhanças entre Júlio Dinis e Eça de Queirós. Alberto d'Oliveira afirma que a chegada do Jacinto à aldeia em A cidade e As Serras lembra muito a de Henrique, n' A Morgadinha. Após penosa viagem sob a chuva, chegam ambos a uma velha casa "desprovida de tudo o que pode lisongear os seus hábitos", são mal acolhidos por "ferozes cães de guarda que lhes faltam ao respeito", tomam uma gostosa canja, dormem um "sono longo e restaurador de que ambos, desde longa data, precisavam." Em ambas as obras faz-se uma crítica à vida da cidade e um elogio à do campo. Veja-se OLIVEIRA, Alberto d' — "Jacinto e a Morgadinha dos Canaviais". In: Eça de Queirós: Páginas de Memória. Lisboa, Portugal-Brasil Limitada Sociedade Editora, s. d., pp. 105-122.

João Gaspar Simões vê semelhança não só nesta obra, mas também n' A Ilustre Casa de Ramires:

"(...) o idealismo que ele procurara jogar ao introduzir em Portugal a forte disciplina realista insinuava-se agora na sua arte com uma doçura tamanha que lendo "A Ilustre Casa de Ramires" chegamos a pensar estar a ler um romance de Júlio de Dinis."

.....  
"De um conto, A Civilização, tenta fazer um romance. Sai-lhe uma novela: "A Cidade e as Serras". E este livro vai representar na sua obra a descida ao nível de Júlio Dinis. Esse homem que ele em 1871 dizia ter vivido de leve, escrito de leve e morrido de leve, torna-se afinal, o modelo inesperado da derradeira obra de imaginação de Eça de Queirós." Com uma agravante: Júlio Dinis era tão idealista como as suas obras. Para uma personalidade sem ironia, sem crítica, sem diabolismo, "A Morgadinha dos Canaviais não podia deixar de ser obra sincera. Júlio Dinis, com trinta anos, não saberia escrever de outra maneira. Tal não se dava com Eça de Queirós."

Veja-se SIMÕES, João Gaspar — Vida e Obra de Eça de Queirós. Nova ed., refundida e acrescentada. Lisboa, Livraria Bertrand, 1973, pp. 655 e 659.

Encontramos também semelhança nesta caracterização depreciativa das beatas, através de discurso figurado.

- (200) As citações de Eça de Queirós que apresentamos foram colhidas por Carlos Reis n' O Crime do Padre Amaro, utilizando-as o crítico para exemplificar o discurso figurado e o conotativo ("velhas"), que mostram "a antipatia que tais figuras" inspiram no narrador "intuitos nitidamente destrutivos" do mesmo. Veja-se REIS, Carlos, opus citus, p. 143. As páginas de onde o crítico retirou seus exemplos (pp. 69, 73 e 287) correspondem à edição por ele adotada, a saber: EÇA DE QUEIRÓS, José Maria — O Crime do Padre Amaro. 6a. ed. Lisboa, Livros do Brasil, s. d.

- (201) Esta visão da mulher sobretudo como enfermeira parece-nos influenciada pelo estado de saúde precário do escritor. Uma pessoa constantemente enferma como ele teria a seu lado mulheres justamente nesse papel e isso o marcaria muito.

Somente no romance urbano tal fato não se vê salientado; na época em que o escreveu, provavelmente o Autor ainda não estivesse frente a frente com a própria doença, que coincidiria com a fase dos romances rurais...

(202) SÁFADY, Naief — “Apresentação”. In: Júlio Dinis: romance. Rio, Agir, 1961, p. 10

(203) OLIVEIRA, Zacarias de — O padre no romance português. Lisboa, União Gráfica, 1960, p. 109

Zacarias de Oliveira afirma que a visão do “bom padre”, em Dinis, é bem romântica e portuguesa, porque o Autor considera essa figura só em sua vida exterior, em sua prática da caridade. O personagem não tem problemas pessoais, sua alma é totalmente límpida e preocupada com a felicidade alheia.

Sem desejar contradizer o crítico, lembramos apenas que tal visão não se restringe ao bom reitor, mas ocorre, em maior ou menor grau, com os demais personagens tutelares: Jenny, Madalena e Gabriela.

(204) STERN, Irwin, opus citus, p. 198

(205) Outros exemplos do emprego do cômico por Júlio Dinis ainda seriam estes, em que se nota o emprego de linguagem séria (em contraste com o assunto), hipérbole, metáfora e ironia:

“—O’ Butterfly, good morning. How do you do, sir? — exclamou Mr. Richard, saudando o seu cão predileto, que lhe estendeu a pata como para um shake-hand. Havia nisto um requerimento a uma fatia de fiambre, o qual o inglês não indeferiu.”

(UFI, p. 55, V)

“Voltava então a casa. Era uma verdadeira hecatombe de ostras qualquer refeição destas.”

(UFI, p. 51, V)

“As nove horas da manhã do dia seguinte àquele, em que entre José Fortunato e Antônia se tramara, in limine, aquela conspiração, de que lavramos ata, achava-se a diligente criada de Manuel Quintino, inflamada no santo ardor doméstico, à porta da sua conhecida e amiga, no louvável intuito de colher informações a respeito de Carlos Whitestone.”

(UFI, p. 243, XXIV)

“(…) o selvagem prazer de Mr. Whitestone, sob cujos dedos gemia, como um supliciado, o magnífico piano de Erhard, vítima desses caprichos anti-musicais.”

(UFI, p. 315, XXXIII)

“(Cantando uma canção fúnebre após o jantar, Mr. Morlays) seguia com malignidade, verdadeiramente satânica, o efeito do canto sobre o ato visceral dos seus amigos.”

(UFI, p. 328, XXXIV)

Dissemos, na nota 36, que indicaríamos os grifos do Autor e não os nossos; são eles, pois: *crochet* (pagina 13 do nosso trabalho); *miss* (p. 24), *O amigo da verdade*, *o Epaminondas*, *o Vigilante*, *a Sentinela*, *o Alerta* (p. 43); *blouse* (p. 73); *baronet*, *Sirloin*, *Sirloin*, *pudding*, *inter pocula* (p. 134); *terra-nova* (p. 153); "linguagem chã e rude", "pestífera chaga do organismo social", "Sofismara-se a urna e calcara-se aos pés a Carta" (p. 192), "Proh pudor!" (p. 193); *cicerone* (p. 198); *Jockey-Club* (p. 205); *mutatis mutandis* (p. 222); *memento... et coetera, et coetera* (p. 225); *factotum* (p. 235); "Ó Butterfly, good morning. Hou do you do, sir?", *in limine e shake-hand* (p. 237).

(206) Observando A Morgadinha dos Canaviais, vêem-se semelhanças entre o narrador e o personagem. O emissor da narrativa, por exemplo, em mais de um romance, relaciona as cenas que apresenta com a pintura, afirmando, por vezes, que as mesmas tentariam o pincel de um artista (APSR, p. 18, IV, AMC, pp. 49, 52, 54, III; p. 78, V; p. 128, VIII; pp. 292-293, XVIII; p. 409, XXV; p. 431, XXVII; p. 539, XXXIII). Vendo Madalena pela primeira vez, Henrique de Souza não resiste e desenha um rápido esboço da cena (AMC, p. 54, III).

Não é apenas entre narrador e personagem, porém, que se percebem semelhanças; elas aparecem também entre estes e o próprio Autor, como se deduz de cartas do mesmo. O narrador ironiza as visitas que todo recém-chegado à aldeia precisa fazer para conhecer as obras de arte locais (AMC, p. 136, VIII). Em carta de 16 de maio 1863 a Custódio Passos, Júlio Dinis expõe o mesmo pensamento:

"Sob o pretexto de dormir a sesta, pude reservar para mim o tempo que medeia entre o jantar e as cinco horas da tarde; é então que leio, escrevo, ou não faço nada, o que é também um passatempo. Se não fora isto, prevejo que me obrigariam a ver quantos nichos e oratórios tem a vila ou quantos quintalejos quis a sorte que meus parentes, próximos e remotos, possuíssem aqui na terra." (DINIS, Júlio — Cartas e esboços literários. Porto, Livraria Civilização Editora, s. d., p. 90)

Daniel zomba, a princípio, das "formosuras" da aldeia (APSR, pp. 112-113, XIX), mas acaba por julgá-las "dignas do pincel do artista", como escreve a um amigo (APSR, p. 131, XXII). O Autor afirma, em uma carta de 4 de agosto de 1863 ao mesmo Passos, que não encontrou Grazielas de Lamartine, mas vai se acostumando com o que a aldeia oferece:

"(A vida do campo é) bem menos poética do que se pinta nas bucólicas e nas poesias pastoris.

Uma das mais tristes necessidades é a que nos obriga a prescindir de muitos dotes poéticos para encontrar uma Fílis, por que romanticamente nos possamos apaixonar. Que sacrifícios tem de fazer a imaginação à prosaica realidade!

(...) A falar a verdade lá custa ter a gente de se contentar com uma Graziela imensamente aquém da que Lamartine nos diz ter encontrado; mas desde que nos convençamos que Lamartine mentiu um bocado, é mais fácil conformar-nos com as inevitáveis exigências da realidade." (DINIS, Júlio, opus citus, p. 105)

- (207) RÉGIO, José, opus citus, p. 451  
"A verdade é que, se tal forma de sentimentalidade rebaixa, por vezes, quase até à pieguice várias cenas de Júlio Dinis, — até passos do seu estilo — por outro lado o ajuda a criar personagens verdadeiramente inesquecíveis na nossa literatura romanesca. Ter-se-ia já refletido o suficiente sobre a inter-relação dos defeitos e virtudes na obra dum romancista?"
- (208) As vinte e quatro páginas que narram o que se passa desde o diálogo na taberna até a saída do cemitério vão da 398 à 422.  
Sabemos o tempo transcorrido na história pela frase do brasileiro ao morgado:  
(...) Hoje decide-se a coisa... Daqui a uma hora está enterrada a pequena e depois ... o uso faz a lei." (AMC, p. 401)
- (209) Lembremos os fatos. Por entrar na taberna, em momento tão agitado, e enfrentar o morgado enraivecido pelas provocações, Henrique vê seu cavalo atingido por forte pancada, que produz sua queda.  
Ferido, é recolhido ao Mosteiro. Durante sua convalescença, sob os cuidados de Cristina, apaixona-se por ela e acabam ficando noivos.  
A notícia do futuro casamento, que chega deturpada aos ouvidos de Augusto, faz com que este procure ir embora, escrevendo antes uma carta a Ângelo. Tal carta obriga Madalena a pedir-lhe que não parta e revele, assim, seu amor por ele — amor esse que, após uma primeira oposição do conselheiro, acabará em casamento.
- (210) "O Cancela era o minério de um trágico, deixem-me assim dizer. No meio de uma escória de rusticidade continha, abafado, mineral de lei." (AMC, p. 291, XVIII)  
Não é esta a única vez que Júlio Dinis caracteriza personagens identificando-os, através de metáforas, com seres minerais ou vegetais. Já n' Uma Família Inglesa isto aconteceu com Mr. Richard e Jenny.  
O velho comerciante "apesar de certa seriedade de convenção era metal inglês, livre de toda liga. Até o seu vestuário não" falseava o tipo. Era ainda inglês de lei." (UFI, p. 10, I)  
Jenny era "uma gentil lady, mimosa planta do Norte transplantada, aos dois anos, para o nosso clima (...)." (UFI, p. 12, II)
- (211) "Além do Herodes, são figuras do auto: — o caixeiro do dito — assim se lhe chama pelo menos no folheto, o que dá a entender que Herodes era homem de escrituração regular, — o capitão das tropas reais, os três reis magos, o anjo, a Virgem, S. José e o menino Jesus, a criada de Santa Isabel, dois cidadãos de diferentes cidades, o criado de um deles, a Fama e duas crianças, chamadas Geraldinho e Amorzinho." (...)  
"É uma cena de disputa doméstica, cheia de alusões satíricas à classe dos criados de servir, a qual era sempre aplaudida. O cidadão, depois de mostrar ao criado, de relógio em punho — anacronismo shakesperiano — a demora excessiva que ele tivera fora de casa, diz para o auditório:



Não se pode ter criados  
Hoje em dia nesta vida,  
Ou quem houver de os ter  
Não lhes deve dar guarida.”  
(AMC, pp. 297 e 299, XVIII)

(212) Já citamos, na página 224 do nosso trabalho, parte desta pitoresca descrição, onde são muito bem empregados os discursos figurado, valorativo e modalizante (AMC, p. 292-293, XVIII).

(213) “No meio daquelas figuras rústicas, e mais ou menos grosseiras, que entravam no auto, a figura delicada e angélica de Ermelinda produzira tão completo contraste, que um murmúrio significativo de profunda sensação correu pelo auditório.” (AMC, p. 300, XVIII)

(214) Os versos são de Augusto, no nível diegético. Na realidade, porém, foram criados pelo próprio Júlio Dinis, figurando no volume de poesias organizado postumamente por Egas Moniz. Veja-se: DINIS, Júlio — Poesias. Porto, Civilização Editora, pp. 135-138.

Irwin Stern refere-se ao emprego que o Autor faz de seus próprios versos em romances, lembrando o caso da Cabreira (APSR, pp. 20-23, IV) e o do “Hino ao Tabaco”, que aparece envolto em crítica brincalhona do narrador (UFI, pp. 38-40, III).

(215) O pobre homem se desespera, ao ver a menina com aspecto triste e doentio e sem seus lindos cabelos louros. Esbraveja contra os missionários e a beata e:

“Ermelinda tremia de terror ouvindo estas palavras, que a irritação e o desespero estavam ditando ao pai. A tímida e nervosa criança horrorizava-se ouvindo aquelas frases audaciosas e quase blasfemas e a cada momento esperava ver cair um raio fulminador a castigá-las.” (AMC, p. 336, XX)

Ao ver o pai destruir — sacrilegamente, para ela — a imagem do Coração de Maria e todos os objetos de devoção, e repelir a ela mesma, sua filha, Ermelinda ... desmaia. Ao acordar, é com terror que o olha. (AMC, pp. 333 a 339, XX)

Ora, sentir pavor do próprio pai a quem amava, vê-lo como um monstro sacrílego, um demônio ... é demais para a saúde já abalada da menina.

Sem querer, como já dissemos, o Cancela acelera aquilo que temia.

Chegando agora à última nota de nosso trabalho, sentimos a necessidade de informar que a ampla extensão do mesmo, em função do tempo de que dispúnhamos, exigiu que fosse sendo redigido e datilografado concomitantemente, capítulo por capítulo. Isto fez com que os orientadores acompanhassem sua redação em etapas, e não tivessem, assim, em nenhum momento, a visão do todo.

BIBLIOGRAFIA

1 – DO AUTOR

Publicadas em vida:

1. DINIS, Júlio — Da Importância dos Estudos Meteorológicos para a Medicina e Especialmente de suas Aplicações ao Ramo Operatório. Tip. de Sebastião José Pereira, Porto, 1861.
2. ————— • As Pupilas do Senhor Reitor: crônica da aldeia. Nova edição, conforme a terceira (última publicada em vida do autor), atualizada na grafia e revista por Vasco Rodrigues e Virgílio Pereira. Porto, Livraria Civilização Editora, s. d.
3. ————— • Uma família Inglesa: cenas da vida do Porto. Nova edição, conforme a segunda (última publicada em vida do autor), atualizada na grafia e revista por Vasco Rodrigues. Porto, Livraria Civilização Editora, s. d.
4. ————— • A Morgadinha dos Canaviais: crônica da aldeia. Porto, Livraria Figueirinhas, 1952.
5. ————— • Serões da Província - 1o. volume: "As Apreensões de uma Mãe", "O Espólio do Senhor Cipriano", "Os Novelos da Tia Filomena", "Uma Flor de Entre o Gelo". Conforme a primeira edição de 1870. Porto, Livraria Civilização - Editora, 1947.

Póstumas:

6. ————— • Os Fidalgos da Casa Mourisca: crônica da aldeia. Nova edição, conforme a primeira, atualizada na grafia e revista por Vasco Rodrigues. Porto, Livraria Civilização - Editora, 1953.
7. ————— • Poesias: Com "Algumas Palavras", do Dr. Egas Moniz e prefácio do autor. Porto, Livraria Civilização - Editora, s. d.
8. ————— • Inéditos e Esparsos, 2 volumes, 21a. edição. Lisboa, J. Rodrigues e Ca, Editora, 1919.
9. ————— • Teatro Inédito - 1o. volume: "O Casamento da Condessa de Amieira", "O último Baile do Sr. José da Cunha", "Os Anéis ou os Inconvenientes de Amar

às Escuras". Prólogo do Dr. Egas Moniz. Porto, Livraria Civilização Editora, 1946.

10. ————— • Teatro Inédito - 2o. volume: "As Duas Cartas", "Similia Simibus", "Um Rei Popular". Prefácio do Dr. Egas Moniz. Porto, Livraria Civilização Editora, 1946.
11. ————— • Teatro Inédito - 3o. volume: "Um segredo de Família", "A Educanda de Odívelas". Prefácio do Dr. Egas Moniz. Porto, Livraria Civilização Editora, 1947.
12. ————— • Serões da Província - 2o. volume: "O Canto da Sereira", "Trechos tirados de dois manuscritos referentes aos romances "Pupilas" e "Morgadinha", "Idéias que me Ocorrem", "O Bolo Quente", "Justiça de Sua Majestade". Prólogo do Dr. Egas Moniz. Porto, Livraria Civilização Editora, 1947.
13. ————— • Cartas e Esboços Literários: Cartas familiares, cartas de Júlio Dinis sobre assuntos literários, cartas literárias, cartas dirigidas a Júlio Dinis, esboços literários. Prólogo do Dr. Egas Moniz. Porto, Livraria Civilização Editora, s. d. (1947 ?).
14. ————— • "Prefácio da 2a. edição: Rodrigo Paganino e a crítica" In: PAGANINO, Rodrigo. Os Contos do Tio Joaquim. 3a. ed.. Lisboa, Parceria Antonio Maria Pereira, Livraria Editora, 1900. pp. 7 - 8. (Essa crítica de Dinis, que aqui aparece junto com as de Júlio César Machado, E. Vidal, Pinheiro Chagas e Bulhão Pato, é uma parte da carta "A um redator do Jornal do Porto", publicada sob o pseudônimo de Diana de Avelada. In: DINIS, Júlio - Cartas e Esboços Literários, já citado).

## 2 — SOBRE O AUTOR

1. ADONIAS FILHO, — "Apresentação". In: DINIS, Júlio - Os Fidalgos da Casa Mourisca. Rio, Tecnoprint Gráfica S. A. Editora, 1970.
2. ANDRADE FERREIRA, José Maria de — "Joaquim Guilherme Gomes Coelho". In: Literatura, Música e Belas Artes. Lisboa, Rolland e Seimond, 1871. Tomo 1 - pp. 133 - 148. Apareceu também na Gazeta Literária do Porto sob o título "As Pupilas do Senhor Reitor, crônica da Aldeia, por Júlio Dinis", Tipo-

grafia A. de Moraes e Pinto, 1863, no. 7, pp. 62 - 63; no. 9, pp. 86 - 87; no. 10, pp. 91 - 92. João Gaspar Simões também o reproduz em seu Júlio Dinis. Coleção "A Obra e o Homem". Lisboa, Arcádia, s. d.

3. ANÓNIMO (Júlio Brandão?) — "A Escola Médico-Cirúrgica do Porto - A bondade de Júlio Dinis". O Tripeiro, no. 45. Porto, 1909, pp. 137 - 138.
4. BELL, Aubrey F. G. -- "Júlio Dinis". In: A Literatura Portuguesa: História e crítica. Traduzido do inglês por Agostinho de Campos e J. G. de Barros e Cunha. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931, pp. 424 - 426.
5. BENALCANFÓR, Ricardo Guimarães, visconde de — "Júlio Dinis". In: Fantasia e Escritores Contemporâneos. Porto, Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1874, pp. 185 - 191.
6. BRAGA, Teófilo — As modernas idéias na Literatura Portuguesa. Porto, Livraria Internacional de Ernesto Chardron, Casa Editora Lugan e Genelioux, Sucessores, 1892, volume I, p. 264.
7. BRANDÃO, Júlio — "Gomes Coelho e os Médicos". In: Bustos e Medalhas. Porto, Empresa de O Primeiro de Janeiro, Editores, 1925, pp. 228 - 238.
8. CAMPOS, Agostinho de — "Algumas Palavras do Diretor na Abertura da Sessão de Homenagem". Homenagem da Faculdade de Letras a Júlio Dinis. In: Revista da Faculdade de Letras de Lisboa. Tomo VII. Lisboa, 1940 - 1941, números 1 e 2, p. 372.
9. CAMPOS, Agostinho de — "Herculano, Júlio Dinis e Sabugosa". In: Ler e Tresler: Aparentamentos da Linguagem e Literatura Portuguesa. Lisboa, Livraria Aillaud e Bertrand, 1924. pp. 203 - 207.
10. CASTILHO, António Feliciano de — "Carta a J. G. Gomes Coelho (Júlio Dinis) acerca do seu romance Uma Família Inglesa, 1869". In: DINIS, Júlio — Inéditos e Esparsos, 21a. ed. . Lisboa, J. Rodrigues e Cia, Editores, 1919, pp. XXXI a XXXIV.
11. CHAGAS, Manoel Pinheiro — "Júlio Dinis". In: Novos Ensaios Críticos. Porto, Viúva Moré Editora, 1867, pp. 225 - 235.

12. CHRISTO, Antônio -- Júlio Dinis e Augusto Soromenho-Aveiro, 1960. Separata dos números 318 e 319 da Revista Litoral.
13. CORDEIRO, Luciano -- Livro de Crítica: Arte e Literatura Portuguesa de Hoje, 1868 - 1869. Porto, Tipografia Lusitana Editora, 1869, pp. 235 - 236.
14. COSTA, Joaquim -- Alma Portuguesa: ensaio de crítica literária. Prefácio de J. P. de Sampaio "Bruno". Porto, Magalhães e Moniz, Ltda. Editores, 1909, pp. 17 e 18.
15. COSTA, Joaquim Pereira -- "Júlio Dinis". In: A Expressão Literária e a Aprendizagem do Estilo. Porto, Livraria Chardron, de Lello e Irmão, Ltda, 1928, pp. 294 - 296.
16. COSTA, Joaquim Pereira -- Júlio Dinis: Valor moral da sua obra. Separata do Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, vol. II, Fasc. 4. Porto, Dezembro de 1939.
17. COSTA, Joaquim Pereira -- "O túmulo de Júlio Dinis". In: Mulheres e Borboletas: crônicas de Celso. Porto, Livraria Chardron de Lello e Irmão, Ltda., 1919, pp. 127 - 131.
18. CRUZ, Liberto -- "Júlio Dinis e o sentido social da sua obra". In: Colóquio/Letras, no. 7, Maio de 1972.
19. CRUZ, Liberto -- 'Júlio Dinis - Antologia - Coordenação de Liberto Cruz. Lisboa, Public. Europa-América, 1974, pp. 7 - 19.
20. DÂMASO, Reis -- "Júlio Dinis e o Naturalismo". In: Revista de Estudos Livres, 1883-1884. Lisboa, Nova Livraria Internacional Editora, 1884, pp. 511 a 519.
21. EÇA DE QUEIRÓS, José Maria -- "Júlio Dinis, XXXII, Setembro de 1871". In: Uma Campanha Alegre, de As Farpas. Lisboa, Companhia Nacional Editora, 1890, pp. 225 - 228.
22. EÇA DE QUEIRÓS, José Maria -- "Idealismo e Realismo". In: SIMÕES, João Gaspar - Eça de Queirós - Trechos Escolhidos. 3a. ed. Rio, Livraria Agir, 1968. Col. "Nossos Clássicos", no. 9, pp. 63 a 74.
23. EÇA DE QUEIRÓS, José Maria -- Notas Contemporâneas. 6a. ed.. Porto, Livraria Lello e

Irmão, Editores, 1938, p. 46.

24. FARIA, Octavio de — “Apresentação”. In: DINIS, Júlio - Uma Família Inglesa. Rio, Tecnoprint Gráfica S.A. Editora, 1966. Edições de Ouro.
25. FERRO, Túlio Ramires — “Júlio Dinis”. In: Dicionário de Literatura: Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa, Literatura Galega, Estilística Literária. Volume I. Direção de Jacinto do Prado Coelho. Rio, Companhia Brasileira de Publicações-1969, pp. 264-266.
26. FIGUEIREDO, Fidelino — “Júlio Dinis”. In: História da Literatura Romântica (1825-1870), 2a. ed., rev. Lisboa, Livr. Clássica Editora, 1923, pp.245-253.
27. FIGUEIREDO, Fidelino — Características da Literatura Portuguesa. 3a. ed., revista. Lisboa, Clássica Editora, 1923, pp.52-53.
28. FIGUEIREDO, Fidelino — “Júlio Dinis e a Ética Literária”. In: Notas para um Idearium Português. Lisboa, Sá da Costa, 1929, pp. 105-112.
29. FIGUEIREDO, Fidelino — “Júlio Dinis lido hoje”. In: Torre de Babel. Lisboa, Empresa Literária Fluminense, 1925, pp. 251-279.
30. FRAGA, Clementino — “Medicina e Humour na obra de Júlio Dinis”. “Centenário de Júlio Dinis”. Academia Brasileira de Letras, revista XXXIX, vol. 59. Rio, Janeiro a Junho de 1940, pp. 228-257.
31. GARRET, Almeida — Júlio Dinis, médico e professor. Porto, Tipografia da Enciclopédia Portuguesa, 1939.
32. JORGE, Ricardo — Ramalho Ortigão. Lisboa, A Editora Ltda., 1924, p. 26.
33. LEMOS, Maximiano — “Júlio Dinis”. In: Camilo e os Médicos. Porto, Companhia Portuguesa Editora, 1920, pp. 383-390.
34. LEMOS, Maximiano — História do Ensino Médico no Porto. Porto, Tipografia da Enciclopédia Portuguesa, 1925, pp. 178-179.
35. LIMA, Alceu Amoroso — “Júlio Dinis”, “Centenário de Júlio Dinis”. Academia Brasileira

de Letras, revista XXXIX, vol. 59. Rio, Janeiro a Junho de 1940, pp. 213-221.

36. LIMA, Fernando de Araújo — Júlio Dinis a Antônio Nobre. Porto, Assembléia de Campanhã, 29 de outubro de 1951.
37. LIMA, Fernando de Castro Pires de — "Prefácio". In: DINIS, Júlio - Os Fidalgos da Casa Mourisca. Porto, Editor Manuel Barreira, 1948.
38. LUSO, João — "Júlio Dinis". "Centenário de Júlio Dinis". Academia Brasileira de Letras, Revista XXXIX, vol. 59. Rio, Janeiro a Junho de 1940, pp. 222-228.
39. MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria — "São Luiz". In: Semana Ilustrada, 11 de Junho de 1871, Rio de Janeiro.
40. MAGALHÃES BASTO, Artur de — "As Pupilas do Senhor Reitor". In: Homens e casos duma geração notável. Porto, Livraria Progredior Editora, 1937, pp. 83-90, cap. XI.
41. MAGALHÃES BASTO, Artur de — "Joaquim Guilherme Gomes Coelho". In: Figuras Literárias do Porto. Porto, Livraria Simões Lopes, 1947, pp. 73-75.
42. MALPIQUE, Manuel da Cruz — Introdução à Vida Intelectual. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934, p. 456.
43. MEIRELES, Cecília — "Presença Feminina na Obra de Júlio Dinis". In: Ocidente, vol. IX, no. 24, Lisboa, Abril de 1940, pp. 32-45.
44. MENDES DOS REMÉDIOS, Joaquim — História da Literatura Portuguesa desde as Origens até a Atualidade. 6a. ed. Coimbra, Atlântida, 1930, p. 555.
45. MOISÉS, Massaud — A Literatura Portuguesa. 5a. ed., São Paulo, Cultrix, 1967. pp. 223-228.
46. MOISÉS, Massaud — A Literatura Portuguesa através dos Textos. 7a. ed., São Paulo, Cultrix, 1976. pp. 302-311.
47. MONIZ, Egas — Júlio Dinis e a sua Obra. Com inéditos do romancista e uma carta-prefácio



do Professor Ricardo Jorge. 6a. ed., revista e melhorada pelo autor. Porto, Livraria Civilização - Editora, 1946.

48. MONIZ, Egas — "Algumas Palavras". In: DINIS, Júlio - Poesias. Porto, Livr. Civilização - Editora, s. d..
49. MONIZ, Egas — "Prólogo". In: DINIS, Júlio - Teatro Inédito, 1o. volume. Porto. Livraria Civilização - Editora, 1946.
50. MONIZ, Egas — "Prefácio". In: DINIS, Júlio - Teatro Inédito, 2o. volume. Porto. Livr. Civilização - Editora, 1946.
51. MONIZ, Egas — "Prefácio". In: DINIS, Júlio - Teatro Inédito, 3o. volume. Porto. Livr. Civilização - Editora, 1947.
52. MONIZ, Egas — "Prólogo". In: DINIS, Júlio - Serões da Província, 2o. volume. Porto, Livraria Civilização - Editora, 1947.
53. MONIZ, Egas — "Prólogo". In: DINIS, Júlio - Cartas e Esboços Literários. Porto, Livr. Civilização - Editora, s. d. (1947?).
54. MONIZ, Egas — O Teatro Inédito de Júlio Dinis. Academia das Ciências de Lisboa. Separata das Memórias. Classe de Letras, tomo III, Lisboa, 1940.
55. MONIZ, Egas — "O Romance Bucólico e Campesino". In: História da Literatura Portuguesa Ilustrada dos Séculos Dezanove e Vinte. Dir. de Albino Forjaz de Sampaio. Porto, Livr. Fernando Machado, s. d. (1942), pp. 262 - 269.
56. MONTEIRO, Maria José de Oliveira — Júlio Dinis e o Enigma da sua vida. Introdução de Hugo Rocha. Porto, Tipografia Marca, 1958.
57. MONTELLO, Josué — "Um velho romance". In: DINIS, Júlio - A Morgadinha dos Canaviais. Rio, Tecnoprint Gráfica S. A. Editora, (s. d.), Edições de Ouro.
58. NEMÉSIO, Vitorino — "O Romance de Júlio Dinis". Homenagem a Júlio Dinis. In: Revista da Faculdade de Letras de Lisboa, 1940 - 1941, tomo VII, números 1 e 2. pp. 388 a 394.

59. NOVO, José de São João — “Júlio Dinis no Teatro”. In: O Tripeiro: Repositório de Notícias Portucalenses Antigas e Modernas, 2a. série, III (3o. ano), no. 88. Porto, 1o. de Dezembro de 1910. pp. 247 - 248.
60. OLIVEIRA, Alberto d' — “Jacinto e a Morgadinha dos Canaviais”. In: Eça de Queirós: Páginas de Memória. Lisboa, Portugal-Brasil Limitada Socied. Editora, s. d. (1917 - 1918), pp. 105 - 122.
61. OLIVEIRA, Alberto d' — Palavras Loucas. Coimbra, F. França Amado, Editor, 1894, pp. 162.
62. OLIVEIRA, Alberto D' — Pombos Correios: notas quotidianas. Coimbra, F. França Amado, Editor, 1913, pp. 13 - 15.
63. OLIVEIRA, Antônio Correia de — Júlio Dinis - Poema. Separata do Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, volume II, fasc. 4, Dezembro de 1939.
64. OLIVEIRA, Zacarias de — “Júlio Dinis: O Padre Sentimental”. In: O Padre no Romance Português. Lisboa, União Gráfica, 1960, pp. 99 - 109.
65. ORTIGÃO, Ramalho — “Camilo Castelo Branco”. In: BRANCO, Camilo Castelo - Amor de Perdição: memórias de uma família — Edição monumental. Porto, Casa Editora Alcino Aranha e Cia., s. d., pp. XLVI e XLVIII.
66. PAXECO, Elza — “Graça de Júlio Dinis”. Homenagem da Faculdade de Letras a Júlio Dinis. In: Revista da Faculdade de Letras de Lisboa. Tomo VII. Lisboa, 1940 - 1941, números 1 e 2, pp. 373 a 388.
67. PIMENTEL, Alberto — O Porto por Fora e por Dentro. Porto, Livr. Internacional de Ernesto Chardron, 1878, p. 207.
68. PIMENTEL, Alberto — Júlio Dinis (Joaquim Guilherme Gomes Coelho): Esboço Biográfico-Porto, Tipografia do Jornal do Porto, 1872.
69. PINA, Luís de — Júlio Dinis: Inspetor de Almas. Porto, Imprensa Moderna Ltda, 1940.
70. POMAR, Luíza — Júlio Dinis e a sua obra. Lisboa, Casa Portuguesa, 1940.
71. PRADO COELHO, Jacinto do — “O monólogo interior em Júlio Dinis”. In: A Letra e o

Leitor. Lisboa, Portugalia Editora, 1969. pp. 171 - 189.

72. PRADO COELHO, Jacinto do -- "Dinis, Júlio". In: Verbo Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura. Volume VI. Lisboa, Editorial Verbo Ltda, 1967. pp. 1418 - 1419.
73. PRADO COELHO, Jacinto do -- Introdução ao Estudo da Novela Camilana. Coimbra, Alameda, 1946.
74. PRADO COELHO, Jacinto do -- "O Porto e a prosa portuguesa entre o romantismo e o realismo". In: Estrada Larga. vol. I, Orient. e org. de Costa Barreto. Porto, Porto Editora, s. d. (1957?), pp. 244 - 247.
75. PRESTAGE, Edgar -- Portugal, Brasil e Grã-Bretanha, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1925, p. 45.
76. PROENÇA, Ivan Cavalcante -- "Introdução". In: DINIS, Júlio - As Pupilas do Senhor Reitor. Rio, Editora Tecnoprint S.A., (s. d.). Edições de Ouro.
77. REBÊLO, Luís de Souza -- "Influência Inglesa na Literatura Portuguesa". In: Dicionário de Literatura: Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Galega, Estilística Literária. Volume I. Dir. de Jacinto do Prado Coelho. Rio, Companhia Brasileira de Publicações, 1969, pp. 481 - 487.
78. REGIO, José -- "Camilo, romancista português". In: Ensaio de interpretação crítica: Camões, Camilo, Florbela, Sá - Carneiro. Lisboa, Portugália Editora, 1964. pp. 90 e 100.
79. REGIO, José -- "Vistas sobre o teatro". In: Três ensaios sobre arte: em torno da expressão artística, a expressão e o expresso, vistas sobre o teatro. Lisboa, Portugália Editora, 1967. p. 111.
80. REGIO, José -- "Sobre o Romance de Júlio Dinis <sup>e Júlio Dinis</sup> no Romance Português". In: Estrada Larga. vol. I. Orient. e org. de Costa Barreto. Porto, Porto, Porto Editora, d.(1957?). pp. 445 - 452.
81. SÁFADY, Naief -- Júlio Dinis -- Romance - Rio, Livr. Agir, 1961. Co. "Nossos Clássicos", no. 59.

82. SAMPAIO, Albino Forjaz de — “Prefácio”. In: DINIS, Júlio - As Pupilas do Senhor Reitor: crônica de aldeia. Ed. ilustrada. Rio, H. Antunes e Cia. Livr. Editora, s.d.
83. Sampaio “BRUNO”, José Pereira de — “O Romance Rural”. In: A Geração Nova. Os Novelistas. Porto, Magalhães e Moniz, Editores, 1886, pp. 109-126. Também aparece em SIMÕES, João Gaspar — Júlio Dinis. Coleção “A Obra e o Homem”. Lisboa, Arcádia, s.d., pp. 205-221 e LEMOS, Maximiano - Enciclopédia Portuguesa Ilustrada — Dicionário Universal. vol. III. Porto, Lemos e Cia, Sucessor, (s.d.) pp. 103-105.
84. SANTILLI, Maria Aparecida de Campos Brando — Júlio Dinis, Romancista Social. Tese de Doutorado datilografada. Universidade de São Paulo, 1967.
85. SANTOS, Alfredo Ary dos — Júlio Dinis e a vida forense. Lisboa, Centro Tipográfico Colonial, 1948.
86. SARAIVA, Antônio José — “Um Escritor Afortunado: Júlio Dinis”. In: Estrada Larga, vol. I, orient. e org. de Costa Barreto. Porto, Porto Editora, s.d., pp. 253-262.
87. SARAIVA, Antônio José — A Obra de Júlio Dinis e sua Época. Separata de Vértice (Revista de Cultura e Arte), vol. VII, no. 67, Lisboa, Março de 1949.
88. SARAIVA, Antônio José e LOPES, Oscar — História da Literatura Portuguesa. 8a. ed. corrigida e atualizada. Porto Editora, Ltda, 1975, pp. 859-864.
89. SERRÃO, Joel Justino Baptista — Temas Oitocentistas. I - Para a História de Portugal no Século Passado. Lisboa, Ática, 1959, p. 62.
90. SILVA, Inocêncio Francisco da — “Joaquim Guilherme Gomes Coelho”. In: Dicionário Bibliográfico Português. Lisboa, Imprensa Nacional, 1884, tomo XII, 5o. do Suplemento, pp. 54-57.
91. SIMÕES, João Gaspar — Júlio Dinis. Lisboa, Arcádia, s.d. (1964?). Coleção “A Obra e o Homem”.
92. SIMÕES, João Gaspar — “Júlio Dinis”. In: Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX. Org. de João Gaspar Simões. Lisboa, Ática, 1947, volume I, pp. 455-479. Também aparece em Quatro Estudos. Rio, Ministério de Educação e

Cultura, 1961 - Cadernos de Cultura, pp. 3 a 40.

93. SIMÕES, João Gaspar — Vida e Obra de Eça de Queirós. Nova ed., refundida e acrescentada. Lisboa, Livr. Bertrand, 1973. pp. 286, 307, 353-354, 380, 496-497, 655, 659, 664.
94. SIMÕES, João Gaspar — Eça de Queirós: O Homem e o Artista. Portugal-Brasil, Edições Dois Mundos, 1945, pp. 275, 293, 340, 473-474.
95. SIMÕES, João Gaspar — "A Estética Naturalista de Júlio Lourenço Pinto". In: Literatura, Literatura, Literatura... Lisboa, Portugália Editora, 1964, pp. 135-139.
96. SIMÕES, João Gaspar — "Evolução do Conceito de Burguês na Literatura Portuguesa". In: Literatura, Literatura, Literatura... Lisboa, Portugália, Editora, 1964, pp. 60-64.
97. SIMÕES, João Gaspar — "Da Invenção Psicológica no Romance Português". In: Literatura, Literatura, Literatura... Lisboa, Portugália Editora, 1964, pp. 157-161.
98. SOARES, A. Cirilo — Júlio Dinis, Educador e Cientista. Academia das Ciências de Lisboa, Separata das Memórias, classe de Letras, tomo III: Lisboa, 1940.
99. SOUSA, Arlindo de — Júlio Dinis — O Centenário do seu Nascimento (1839-1939). Um Alvitro (A sua Vida e a sua Obra). Lisboa, Tipografia Henriques Torres, 1939.
100. SOUZA VITERBO, Francisco Marques de — "Palavras preliminares". In: DINIS, Júlio - Inéditos e Esparsos. 21a. ed. Lisboa, J. Rodrigues e Cia. Editores, 1919, pp. V a XXIX.
101. STERN, Irwin — Júlio Dinis e o Romance Português (1860-1870). Porto, Lello e Irmãos, 1972.
102. STERN, Irwin — "Jane Austen e Júlio Dinis". In: Colóquio/Letras, no. 30, Março de 1976.
103. CÉSAR, Guilhermino — O "brasileiro" na ficção portuguesa: o direito e o avesso de uma personagem-tipo. Lisboa, Parceria A. M. Pereira, Ltda, 1969, p. 30, pp.42-45, pp. 49-52, p. 88, pp. 91-92, p. 102, p. 135.
104. DÓRIA, Antônio Álvaro — A vida rural no romance português. Lisboa, publicação subsidiada pela Junta Central das Casas do Povo, 1950, pp. 14-19, 40-45, 78-82, 90-100.

### 3 — SOBRE TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIA

1. ARISTÓTELES — Poética. Trad. direta do grego, com introd. e índices por Eudoro de Sou-

sa. Lisboa, Guimarães Editores, 1964.

2. AUERBACH, Erich — Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo, Perspectiva, 1971.
3. BARTHES, Roland, et alii — Análise Estrutural da Narrativa: seleção de ensaios da revista "Communications". 3a. ed. Petrópolis, Vozes, 1973.
4. BARTHES, Roland — O prazer do texto. Tradução de Maria Margarida Barahona. Prefácio de Eduardo Prado Coelho. Lisboa, Edições 70, 1974.
5. CÂNDIDO, Antônio et alii — A personagem de ficção. Boletim no. 284. Teoria Literária e Literatura Comparada, no. 2. São Paulo. F F C L U S P, 1963.
6. FORSTER, E. M. — Aspectos do romance. Trad. de Maria Helena Martins. P. Alegre, Edit. Globo, 1969.
7. GENETTE, Gérard — Figures III. Paris, Éditions du Seuil, 1972.
8. GENETTE, Gérard — "Fronteiras da Narrativa". In: BARTHES, Roland — Análise Estrutural da Narrativa. 3a. ed., Petrópolis, Vozes, 1973.
9. HUMPHREY, Robert — Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkesley and Los Angeles, University of California Press, 1968.
10. KAISER, Wolfgang — Análise e Interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura. 5a. ed. portuguesa, totalmente revista pela 12a. alemã por Paulo Quintela. Coimbra, Arménio Amado Editor Sucessor, 1970.
11. KAISER, Wolfgang — "Qui raconte le roman?" Poétique, 4, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
12. LUBBOCK, Percy — A técnica da ficção. Trad. de Octavio Mendes Cajado. São Paulo, Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
13. LUKÁCS, Georg — "Narrar ou Descrever". In: Ensaio sobre literatura. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
14. POUILLON, Jean — O tempo no romance. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
15. REIS, Carlos — Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós: tese de licenciatura apresentada na Faculdade de Letras de Coimbra. Coimbra, Livraria Almedina, 1975.
16. RICARDOU, Jean — Problèmes du nouveau roman, Paris. Éditions du Seuil, 1967.

17. RIEDEL, Dirce Cortes — O tempo no romance machadiano. Rio, Livraria São José, 1959.
18. RIFFATERRE, Michael — Estilística Estrutural. Apresentação de Daniel Delas. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo, Ed. Cultrix, 1973.
19. SILVA, Vitor Manuel de Aguiar — Teoria da Literatura. 1a. ed. brasileira. São Paulo, Livr. Martins Fontes Editora Ltda, 1976.
20. TODOROV, Tzvetan — Estruturalismo e Poética. Trad. de José Paulo Paes e Frederico Pessoa de Barros. 4a. ed. totalmente revista e ampliada (de acordo com o texto da nova ed. francesa de 1973, revista pelo Autor). São Paulo, Cultrix, 1976.
21. TODOROV, Tzvetan — "Poétique". In: Ducrot, Oswald et alii. Qu'est-ce que le structuralisme? Paris, Éditions du Seuil, 1968, pp. 97-166.
22. WELLEK, R. e Warren, A. — Teoria da Literatura. Lisboa, Europa-América, 1962.

#### 4 — OUTRAS OBRAS

1. ALMEIDA GARRETT, João Baptista da Silva Leitão de — Viagens na minha terra. In: Frei Luís de Souza, Viagens na minha terra. Edição dirigida e apresentada por António Soares Amora. Revisão do texto por Helena de Figueiredo e Amora. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1969.
2. COSTA, João — Castilho e Camilo: correspondência trocada entre os dois escritores. Pref. e notas de João Costa. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1924 (Carta de Camilo, 02 de Novembro de 1867), p. 211.
3. HERCULANO, Alexandre — "O Pároco da Aldeia". In: Lendas e Narrativas, II, 28a. ed. Lisboa, Livraria Bertrand, s. d.
4. PAGANINO, Rodrigo — Os contos do Tio Joaquim. Porto, Livraria Civilização Editora, 1968.

ARAUJO, Maria Livia Diana de. A arte de contar em Júlio Dinis: alguns aspectos da sua técnica narrativa. Porto Alegre, Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1978. Dissertação de Mestrado.

## RESUMO

Este trabalho procura analisar os quatro romances de Júlio Dinis a partir das categorias narrativas propostas por Gérard Genette — tempo, modo e voz. Relatando os fatos em ordem fundamentalmente cronológica, dedicando muito espaço narrativo a pouco tempo de história, quase não empregando o iterativo, a narrativa dinisiana apresenta um tempo sempre lento, mas que nem sempre é sentido como tal pelo leitor, dependendo isto da maior ou menor relação entre o que é contado e a intriga, e da técnica utilizada pelo narrador. Pequena é a distância entre a narrativa e a história, que — apesar das intromissões do narrador—, mantém sua autonomia enquanto ficção, graças ao predomínio da cena; a onisciência narrativa é atenuada pela observação da linguagem fisionômica e pelos monólogos interiores dos personagens. O narrador situa-se em um tempo posterior àquilo que relata e, embora conte, em primeiro nível, uma história da qual está ausente como personagem, deixa em todos os romances as marcas da sua presença — como organizador do texto, testemunha emocionada e compreensiva, e crítico, geralmente brincalhão, mas, por vezes, acerbo.



ARAUJO, Maria Livia Diana de. A arte de contar em Júlio Dinis: alguns aspectos da sua técnica narrativa. Porto Alegre, Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1978. Dissertação de Mestrado.

### ABSTRACT

The finality of this work is to analyze the four Júlio Dinis's novels from the narratives categories proposed by Gérard Genette — time, manner and voice. Reporting the facts in a cronologic way, consecrating a great space of narrative to a little time of story, employing scarcely the iterative, the narration of Júlio Dinis ever presents a slow time, but not always the reader feels like that, proceeding this from the biggest or smallest relation between what is told and the plot, and from the technic used by the narrator. There is a small distance between narrative and story; this one, in spite of narrator interferences, preserves its autonomy while fiction, due to the ascendancy of the scene; the omniscience is attenuated by the observation of the physiognomic expression and by the interior monologue of the characteres. The narrator stays in a time posterior to what he reports and, although he tells, in the first degree, a story from what he is absent as a character, he impresses in all his novels the traces of his presence — as the person who organizes the text, the kind and emotive witness and the critic, generally player, but, sometimes, roughly.

ARAUJO, Maria Livia Diana de. A arte de contar em Júlio Dinis: alguns aspectos da sua técnica narrativa. Porto Alegre, Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1978. Dissertação de Mestrado.

## R É S U M É

Ce travail cherche à analyser les quatre romans de Júlio Dinis selon les catégories narratives proposées par Gérard Genette — temps, mode et voix. En racontant les faits dans un ordre essentiellement chronologique, accordant beaucoup de space du récit a peu de temps de l'histoire, n'employant presque pas l'itératif, le récit dinisien présente un temps toujours lent, mais qui semble rapide ou lent au lecteur, selon le rapport plus grand ou plus petit entre ce qui est raconté et l'intrigue, et selon la technique employée par le narrateur. Il y a une petite distance entre le récit et l'histoire; celle-ci — malgré les intrusions du narrateur —, garde son autonomie comme fiction, à cause de la prédominance de la scène; l'omniscience narrative est atténuée par l'observation du langage physionomique et par les monologues intérieurs des personnages. Le narrateur se situe dans un temps ultérieur à ce qu'il narre et, malgré qu'il raconte, dans un premier niveau, une histoire dont il est absent comme personnage, il laisse dans tous les romans les traces de sa présence — comme organisateur du récit, comme témoin ému et compréhensif, et comme critique, souvent plaisant mais, quelques fois, sévère.

## DADOS BIOGRÁFICOS DA AUTORA

Maria Livia Diana de Araujo, filha de Henrique Fonseca de Araujo, brasileiro, e de Dinorah Diana de Araujo, uruguaia, nasceu em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, em 19 de outubro de 1945; formou-se em Letras na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1967, obtendo o diploma de professora de Língua e Literatura Portuguesa e Língua e Literatura Italiana. Cursou a Aliança Francesa de Porto Alegre, obtendo, em 1962, o diploma de Nancy, e participou do Primeiro Instituto Lingüístico Latino-Americano, ocorrido no Uruguai, na cidade de Montevideú, nos meses de janeiro e fevereiro de 1966, obtendo o diploma referente às três disciplinas cursadas. Traduziu o romance "La Poudrière", de Maurice Leblanc, publicado pela Editora Nova Fronteira, em 1977, no Rio de Janeiro, sob o título de O Paiol de Pólvora (LEBLANC, Maurice — O Paiol de Pólvora; tradução de Maria Livia Diana de Araujo, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1977).

**BIBLIOTECA SETORIAL DE CIÊNCIAS  
SOCIAIS E HUMANIDADES**