

# UC Berkeley

Lucero

## Title

Parados no Limiar: O Espaço das Portas em A Morgadinha dos Canaviais

## Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/0j6970cw>

## Journal

Lucero, 16(1)

## ISSN

1098-2892

## Author

Smith, Steven K.

## Publication Date

2005

## Copyright Information

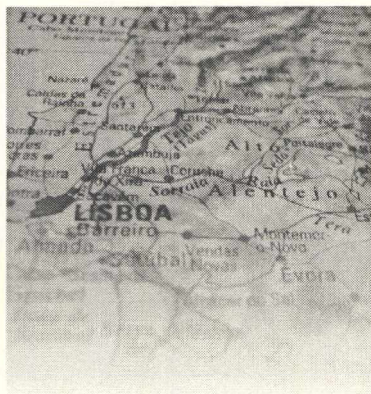
Copyright 2005 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

# Parados no Limiar: O Espaço das Portas em *A Morgadinha dos Canaviais*

Steven K. Smith

University of Wisconsin, Madison



**Steven K. Smith** is a dissertator in Portuguese at the University of Wisconsin-Madison, writing on contemporary activist theater groups in the city of São Paulo, Brazil. He is also Associate Director of Global Studies, a Title VI National Resource Center at UW-Madison.

The door is an entire  
cosmos of the Half-open.

— Gaston Bachelard

A cidade, a aldeia ou a casa  
imaginadas são o sonho de  
quem ainda está de fora  
e quer lá penetrar, viver,  
romper uma estrutura e  
organizar-se, crescer e partir de  
outro momento  
em que, ultrapassado o  
limiar, os espaços desejados se  
abrem...

— Marina de Almeida  
Ribeiro

Quase exatamente no meio de  
*A Morgadinha dos Canaviais* de  
Júlio Dinis, o personagem princi-  
pal do romance diz:

Não há mais acomodado terreno para um diálogo solene do que o limiar de uma porta. Ordinariamente no limiar das portas o homem muda de máscara; depõe a que apresenta na sociedade e afivela a que traz na família, e vice-versa. Ora nestas mudanças é fácil surpreender o verdadeiro rosto da pessoa. (159)

Sem dúvida, no capítulo que inclui esta citação, o uso de portas pelo narrador-autor é interessante. Mas além disto, um levantamento cuidadoso do resto do texto revela que as portas têm certa importância ao longo deste livro.<sup>1</sup> Obviamente, qualquer porta marca o ponto de contato entre dois espaços. Assim, é fácil pensar na porta ou como fronteira ou como barreira, mas é raro pensar nela como um espaço em si. De fato, mesmo na obra estudada aqui, é mais comum tratar a porta como um ponto divisor ou um nexa entre duas polaridades sem sua própria espessura, mas em *A Morgadinha*, além das freqüentes referências a portas nas descrições, o narrador de vez em quando detém o leitor no limiar. Assim, as portas, como pontos de encontro entre dois lugares (mesmo incompatíveis), são mais que meras conexões. Katherine Conley fala das portas de André Breton como um espaço para “resistance to traditional narrative shape and to closure, as well as a symbol for the reading process as active and non-linear” (28). Veremos que o uso das portas aqui também deixa aberta a possibilidade de que o livro de Dinis, tão aparentemente atado e “completo”<sup>2</sup> ainda contém alguns contrastes, ambigüidades, ou conflitos não resolvidos.

### *Portas Teóricas*

A porta é uma coisa tão ubíqua<sup>3</sup> que freqüentemente passa despercebida. Apesar de afirmações como “The use of the house door in poetry is very longlived” (Haight 1), a análise das portas na crítica

<sup>1</sup> Sem querer entrar num debate sobre intencionalidade, merece menção aqui o fato de que, segundo Moniz, um dos esboços de *A morgadinha dos canaviais* intitulou-se *A porta do templo*.

<sup>2</sup> Por exemplo, Buescu descreve a obra como de uma “quase inquietante coesão temática e ideológica” (“Ler” 61) e nota que vários críticos já assinalaram a coesão na obra dinisiana e sua contínua busca de resolução de conflitos. Buescu atribui tanto o sucesso de Dinis no S. XIX quanto seu relativo esquecimento no S. XX a este elemento, sendo que a época contemporânea, ao contrário do século de Dinis, “se cristaliza em torno de noções ... como a de ruptura, a de consciência da descontinuidade ou a de despersonalização” (66).

<sup>3</sup> Santos, em seu *Novos Dicionários de Expressões Idiomáticas*, inclui 26 referências a expressões que contém a palavra “porta” (318-319).



literária raramente vai além de referências passageiras. Segundo Gaston Bachelard, “Outside and inside form a dialectic of division, the obvious geometry of which blinds us as soon as we bring it into play in metaphorical domains” (211). Talvez as portas, como nexos nesta dialética de divisão, também sejam tão óbvias que levam à cegueira. Ou talvez a falta de análise aprofundada sobre a porta se deva ao fato de que “there are as many meanings of door as there are types of poetry—or even more” (Haight 5). A explicação que Elizabeth Haight oferece de que um “symbol hardly needs definition” (8) não basta frente ao fato de que a “door, closed or open, stands in poetry through the ages as an *idée* of infinite variety” (13). Haight trata da poesia e não da prosa, mas a falta de críticos que escrevem sobre a porta na prosa nos leva a incluir sua principal conclusão aqui:

The symbol of the door is persistently recurrent; its meanings are simple and repetitive. The first and foremost is the symbol of sex-love, for the door of maidenhood, which must be forced, for the door of the home, which must be built and protected. So the door may stand for all the integrity of family life, for the hospitality of the house, or for the violation of hospitality from without or from within: the door opened, the door closed.

Quanto ao tratamento da casa (lar), esta conclusão é relevante ao presente ensaio. Este trabalho não é uma consideração do espaço interior nem do exterior, mas uma reflexão sobre o ponto de contato entre estes dois.<sup>4</sup> Quase todas as portas aqui consideradas são de casas, freqüentemente as portas externas delas. Portanto, não podemos esquecer completamente a importância psicológica e emocional dos interiores das casas. Porém, a preocupação aqui é com a importância e a simbologia da porta em si mais do que com o que se encontra atrás (visto de qualquer dos dois lados) dela.<sup>5</sup>

Reiteramos que a porta, mais do que uma “presença” em si, normalmente é tida como a divisão entre duas coisas: tipicamente interior-exterior. Segundo Bachelard, o ser humano está sempre construindo abrigos para se proteger do espaço exterior, para criar “the illusion of

<sup>4</sup> Para um estudo do espaço interior específico a Júlio Dinis, veja Ribeiro.

<sup>5</sup> Também, por questões de espaço, não estamos tratando de todas as entradas e saídas possíveis. Notavelmente temos que deixar de lado as janelas que seriam facilmente ligadas às ideias do presente estudo já que o narrador dinisiano refere às “portas das janelas” (88). Outro meio de comunicação entre pólos opostos para a qual não teremos espaço aqui são as cartas e jornais. Veja Lepecki (77-78) ou Ribeiro (198ff) sobre isto.

protection” (5). Neste aspecto, são importantíssimos os muros, e podemos pensar nas portas (pelo menos as que estão fechadas) como fazendo parte do muro. Mas uma porta pode ser aberta, portanto sempre leva em si a possibilidade de contato entre o mundo “lá fora” e o nosso canto dele onde mantemos as nossas memórias e abrimos a nossa imaginação. Se a função da casa é que ela “shelters daydreaming, ... protects the dreamer” e é “one of the greatest powers of integration for the thoughts, memories, and dreams of mankind” (6), a porta pode ser vista como ameaça a esta integração ou, literalmente, a possibilidade da entrada do exterior no interior.

Bachelard, um dos mais conhecidos teóricos do espaço, escreve muito sobre o espaço interior e sua relação com o exterior, mas raramente se detém no limiar para considerar a importância das portas em si. Mesmo quando Bachelard usa a palavra “porta” ele também não parece vê-la, só o que existe de um lado ou do outro.<sup>6</sup> Numa análise que pretende desmitificar os espaços, as portas permanecem metafóricas—“unlocked a door to daydreaming” (14) ou “as metaphysicians would say, it too, the house of men, opens its doors to the world” (69)—ou implícitas como uma barreira entre o mundo selvagem e a intimidade do interior—“wolves sharpening their claws on the heavy granite slab that formed our doorstep” (31). Mesmo quando ele descreve uma casa mais aberta aos elementos, ela é “all windows” (50), sem menção de portas. Às vezes parece que as portas são tangenciais ao que Bachelard está fazendo, já que ele fala de ninhos, conchas, e até cantos, nenhum dos quais teria uma porta.<sup>7</sup>

Porém, se tudo que Bachelard diz sobre a casa é verdade, a porta devia ganhar um papel importantíssimo, não somente para guardar contra os “males” de fora, como também para permitir entrada. A possibilidade de abrir a casa é fundamental: “Housed everywhere, but nowhere shut in, this is the motto of the dreamer of dwellings” (Bachelard 62). A importância da porta na ligação interior-exterior não é completamente esquecida por Blanchard: “a live house is not really ‘motionless,’ ... it integrates the movements by means of which

<sup>6</sup> Por exemplo, numa discussão de porões (“cellars”), o teórico descreve uma sala da qual “Four corridors lead from four doors” (20-21). Mas ele não trata diretamente da função destas portas, mesmo no contexto de segurança dentro de salas fechadas, às quais as portas podiam ser uma grande ameaça.

<sup>7</sup> É verdade que a função da porta se torna explícita quando ele trata do canto—“The corner is a sort of half-box, part walls, part door” (137)—mas mais uma vez o sentido da referência fica bastante ambígua.



one accedes to the door” (73). Uma casa “saudável” e “verdadeira” precisa de uma porta, como entafizam os psiquiatras: “In one house drawn by an eight-year-old child, ... there is a ‘knob on the door; people go in the house, they live there.’ It is not merely a constructed house, it is also a house that is ‘lived-in.’” A discussão sobre a função da maçaneta que segue pode ser aplicada às portas em si também porque “it expresses the function of opening.”

Nas últimas páginas do seu livro, Bachelard finalmente trata diretamente das portas: “The door schematizes two strong possibilities, ... At times, it is closed, bolted, padlocked. At others, it is open, that is to say, wide open” (222). Nas poucas páginas dedicadas especificamente às portas, Bachelard pergunta mais do que analisa, meditando sobre portas de mera curiosidade ou as que são simbólicas de remorso. Sem dúvida, para ele (e Bachelard é típico dos analistas de espaço), o que mais interessa é o que se encontra no outro lado da porta. Mas mesmo assim o poeta “knows that there are two ‘beings’ in a door, that a door awakens in us a two-way dream, that it is doubly symbolical” (224).

Detemo-nos na discussão de Bachelard para mostrar como as portas freqüentemente ficam fora dos estudos sobre o espaço, pelo menos como elemento explícito. Como em Bachelard, as casas recebem muita atenção detalhada em todos os romances dinisianos e na crítica sobre estes. Segundo Irwin Stern, “Descrições de casas e salas em particular servem para o mesmo fim ...; primeiro, para indicar o nível social e intelectual dos seus ocupantes, e, segundo, para reforçar a ideia da vida de família. Dá-se mais ênfase aos interiores que aos exteriores” (184). Como vimos na obra de Bachelard, Stern nem menciona a conexão entre estes dois espaços. Abriremos a seguir a análise para ver como as portas também são importantes neste autor.

### *Portas Introdutórias*

Sem dúvida, podemos ver várias portas (reais e metafóricas) no livro dinisiano que servem, como as portas de Bachelard, principalmente (ou somente) como pontos de acesso. Logo na abertura do livro se pode entender a estrada como uma porta deste tipo. O protagonista, Henrique de Souselas, não conhecia, nem imaginava, nada além de Lisboa quase como se tivesse uma porta fechada entre ele e o resto do mundo. Depois da longa viagem de Lisboa, os primeiros sinais de “civilização” que Henrique e seu almocreve encontram são muros. Embora

haja portas nestes muros, parece que elas estão fechadas a Henrique que “a cada momento imaginava cair num abismo” (18). Quando chegam ao portão de entrada de Alvapenha ao final do primeiro capítulo, Henrique o encara como um “túmulo” (19). Um viajante enfrentando portas fechadas remonta pelo menos até as literaturas da Idade Média.<sup>8</sup>

O mal agouro da “porta-túmulo” torna-se simbólico do contraste importante entre o homem da cidade e o povo do campo no começo do segundo capítulo. O leitor facilmente vê que a adaptação de Henrique ao ambiente campestre, que tomará o livro inteiro, não será fácil, não somente pelo “sólido portão de castanho” que impede sua entrada na Quinta da Alvapenha, mas também pela primeira resposta quando o almocreve bate na porta: “As primeiras vozes a responderem-lhe foram as de dois cães, que acudiram de longe ao sinal e vieram ladrar à porta com fúria, que fez agourar mal a Henrique da cordialidade da recepção que o esperava” (19). Mesmo a primeira resposta humana não é muito mais acolhedora: “Henrique ouviu rodar a chave, correr os ferrolhos, levantar a aldraba, gemerem os gonzos, e enfim um homem de lavoura, alto e magro, trazendo em punho um lampião de frouxíssima luz, apareceu-lhes à porta.” Podemos ver a posição de Henrique quanto a sua entrada na vida do campo através da sua subsequente hesitação em aceitar o convite de entrar.

Uma vez atrevesada esta barreira difícil, algumas portas interiores abrem para revelar os “braços abertos da tia Doroteia” (21), prelúdio da função teatral que outras portas exercerão no livro. Porém, mesmo acolhido no interior de Alvapenha,<sup>9</sup> as barreiras entre Henrique e os outros continuam. Ao se preparar para dormir, ele quer fechar a porta do seu quarto, mas só consegue depois de várias interrupções na parte da tia. Quando finalmente consegue fechá-la, seus pensamentos mostram que tem uma barreira na sua cabeça metaforizada pela porta:

– Que desastrada lembrança a minha! – disse o pobre rapaz, ao fechar a porta sobre si. – Como posso eu viver com esta santa e virtuosa gente, que chama manias aos meus padecimentos? Que futuro de impertinências me esperava! Ai, Lisboa, Lisboa! E pensar eu que só posso voltar para ti à custa de outra jornada! (29)

<sup>8</sup> Para o leitor que entra em *A Morgadinha* pela primeira vez, nada distingue Henrique de, por exemplo, o Cid, para quem as portas fechadas indicam uma “fall from fortune” (Deyermond 367).

<sup>9</sup> As portas de Alvapenha protegem a quinta do tempo; é um “espaço antigo, onde não havia uma única nota de modernidade” (Ribeiro 192).



Antes de dormir, ele tem algumas conversas, instigadas pela tia, através da porta fechada, mas não a abre. Nestes dois primeiros capítulos, as portas claramente mostram a diferença entre Henrique e o mundo campestre. Ao nascer do dia no terceiro capítulo, ele já começa a adaptar-se ao novo ambiente, mas veremos que todas as “portas” ainda não se abriram.<sup>10</sup>

### *Portas Físicas*

Embora mencionadas ao longo deste texto, as portas surgem em momentos-chaves ao desenvolvimento do enredo. Por exemplo, quando Henrique passeia no campo pela primeira vez, ele nota as “portas verdes,” especialmente uma onde tem “muita gente parada” (34). Ele descobre que esta casa é a repartição do correio, identificada por uma placa e por “um corte feito na porta para a recepção das cartas” e que o “formigueiro de gente” na porta está à espera das cartas. Henrique passa por esta multidão e entra direto no correio, já comunicando sua posição social relativo ao povo que só chega a entrar “em desordenada azáfama” (35) quando o correio chega. Isto é, Henrique é diferenciado dos outros habitantes da aldeia, algo simbolizado pela porta do correio, que lhe é aberta. Ao contrário das portas fechadas e ameaçadoras do primeiro capítulo, agora é possível ver outro uso de portas, este parecido com a simbologia de Maupassant em *Bel-Ami*: “The opening of doors is, of course, a common metaphor for success and in a novel about an *arriviste’s* rise to power one would expect [an almost obsessive] use of the word” (Hydak 337).<sup>11</sup> O protagonista de *A Morgadinha*—quase um “arriviste” ao avesso—também verá as suas fortunas refletidas nas portas.

A eventual chegada de Henrique à Casa do Mosteiro—espaço fundamental do livro que é quase uma porta em si por ser “o elo de ligação entre os espaços do texto” e “fonte da nova harmonia a criar-se” (Lepecki 75)—coincide com uma das maiores concentrações de portas no livro. As primeiras descrições do Mosteiro enfocam exatamente as

<sup>10</sup> Para Lepecki, a Alvapenha em si é um tipo de porta: “mera *estação* onde ele pára, por pouco tempo, durante o *trânsito* entre o seu *lugar de origem* (Lisboa) e aquele onde *mudará o modo de ser* (quinta do Mosteiro)” (75).

<sup>11</sup> Ao mesmo tempo, segundo Hydak, Maupassant usa a porta—aberta ou fechada—para refletir a receptividade sexual das personagens femininas. Não falaremos deste uso aqui não somente por não nos parecer válido no contexto dinisiano mas também por causa do sexo ser quase—se não totalmente—ausente deste romance.



portas, sendo estas mencionadas dez vezes nas duas páginas de descrição do exterior do Mosteiro e a entrada no mesmo (41-42).<sup>12</sup> Um personagem que se tornará importantíssimo na parte final do livro—Torcato—serve como guarda da porta,<sup>13</sup> oferecendo ajuda ao Henrique, literal e figurativamente abrindo-lhe portas, e levando seu cartão de visita ao interior. Como na entrada de Alvapenha, vê-se um contraste completo nos dois lados da porta do Mosteiro, sendo esta “a barreira que separava séculos” (43). Este ambiente do passado dentro do Mosteiro é de propósito segundo Marina de Almeida Ribeiro: “A entrada, neste recinto, era de molde a perturbar um visitante que para ali se encaminhasse pela primeira vez. Não era uma casa vulgar de proprietários abastados. O seu acesso é imponente e recatado e parece transmitir a sensação de que as memórias dos fundadores ainda andam vivas em todo o espaço que lhes pertencera” (143-144). Ela continua a descrever a centralidade (dramática e física) tanto do Mosteiro quanto das portas dele:

A entrada para o Mosteiro reveste-se da solenidade de uma peregrinação a um santuário. O romeiro sente a sacralidade do lugar sem que esta lhe seja anunciada ou imposta. Henrique nada sabia da história do Mosteiro; é o ambiente que lhe provoca estas sensações de um retorno a um passado e a seus hábitos e atmosfera que não conhecera. A casa do Mosteiro ergue-se destacada e protegida pela própria forma do seu acesso.... A fachada do ex-Mosteiro é singela, como hábito de frade, e a quinta que o rodeia mantém-se na sua função de o proteger, de o guardar e até de o alimentar. O Mosteiro, em outras eras, fizera parte da vida da aldeia e estivera em comunicação com o meio. A quinta guarda ainda as suas quatro portas por onde os novos habitantes, tal como os antigos, entram e saem com facilidade para qualquer ponto do povoado. (144)

Voltaremos à importância destas portas como ponto de contato com o resto da aldeia. Por enquanto, salienta-se a dupla função potencial das portas do Mosteiro: podem abrir para comunicar e facilitar contato ou podem fechar para proteger e isolar.

<sup>12</sup> Monteiro nota que o Mosteiro de Grijó, tido por muitos como o modelo para o mosteiro do romance, tem ao seu centro “um só pórtico de entrada, em arco,—Porta Nobre” (35). O valor simbólico do nome desta porta e da sua localização central é maior ainda quando se leva em conta a longa e importante história do Mosteiro de Grijó. Para mais detalhes, veja Monteiro, especialmente 70ff, onde ele trata das “várias portas dos tempos imemoriais.”

<sup>13</sup> É uma função importante embora ele pareça não o exercer muito bem: “Torcato dormia à porta, como frequentemente acontecia” (119).

Durante toda a primeira visita de Henrique ao interior do Mosteiro, as portas servem um papel quase teatral, sendo ponto de entrada e saída das crianças e outras personagens.<sup>14</sup> A facilidade com a qual Henrique atravessa o grande número de portas ao entrar na cena familiar no interior do Mosteiro é contrastada diretamente com o que acontece na cidade:

Costumado ao viver desconsolador e de gelo de rapaz solteiro e só; não passando, nas casas que visitava, além da sala de visitas, esse palco artificioso e reservado, onde as famílias ante as famílias representam a comédia social, Henrique estranhara, mas agradavelmente, o espectáculo, quase novo, daquele interior, daqueles modestos costumes, daquelas alegrias, que não se envergonhavam de aparecer sem reservas nem disfarces. (60)

De novo podemos ver paralelos com o protagonista de Maupassant para quem “Doors open automatically to this young man who will enter with ease both the *salon* and Parisian society” (Hydak 338). Enfim, as portas marcam a diferença não somente entre Henrique e a aldeia mas explicitamente entre a aldeia e a cidade também. Ao mesmo tempo, são estas mesmas portas que permitirão, literal e figurativamente, a introdução de Henrique ao mundo campestre: “Ao penetrar pela primeira vez na alameda de acesso ao portal de entrada, a casa imprimira-lhe marcas que vão perdurar a desencadear mudanças” (Ribeiro 149). Isto é, a(s) porta(s) de entrada do Mosteiro cria(m) um espaço de transformação onde Henrique já começa a aprender a mover-se entre o sagrado e o profano, entre o campo e a cidade, entre a intimidade e a superficialidade.

Como notado acima, a centralidade do Mosteiro pode ser visto pelas portas: “A Quinta do Mosteiro era extensa e cerrada toda em volta por um sólido muro de alvenaria. Aqui e ali abriam-se nele diferentes portas, que deitavam para os diversos lugares da aldeia” (150). Para Ribeiro, estas portas “estabeleciam a comunicação necessária com o meio ambiente” (145), mas parecem fazer mais do que isto, tornando o Mosteiro o fulcro da aldeia. Apesar da diferença entre o Mosteiro e a aldeia—“Transpor o limiar desta casa senhorial, austera de aparência, reveste-se de um cerimonial, vestígio de outros tempos e da inserção da casa na sua própria origem”—num momento importante do romance,

<sup>14</sup> Interessantemente, Dukore afirma que o uso quase exagerado de portas era comum no teatro (pelo menos em “farces or well-made plays”) do Século XIX (39).



o conselheiro e sua família abrirão “as portas do vasto pátio a toda a população” (Ribeiro 152) para o auto do dia de Reis.

As grandes e fortes portas de Alvapenha e do Mosteiro contrastam-se com a porta da casa de Zé Pereira, “de uma só porta e uma só janela” (69). O leitor é introduzido a esta casa quando Augusto, depois de ter passado na casa de Cancela onde ninguém atendeu à porta, o procura na casa do compadre Pereira, onde Augusto simplesmente “empurrou a porta, que estava apenas cerrada, e entrou,” demonstrando mais uma vez a distinção de classes que percorre o livro. Mais tarde, Cancela aparece também sem ter batido na porta: “no limiar da porta da cozinha desenhou-se a figura agigantada e hercúlea do recoveiro” (73). Vemos aqui não somente a porosidade da porta do pobre como também vemos como as portas são importantes como espaços de transição. Notamos acima a teatralidade das entradas no Mosteiro e em geral o espaço da porta é freqüentemente usado para introduzir as personagens dramaticamente. Algumas páginas depois da entrada de Cancela, a chegada de Catarina é anunciada por “uma voz gemida à porta da cozinha” (75). Mais tarde o leitor descobrirá que, há dez anos, Augusto se apaixonou por Madalena quando ela entrou por uma porta em Lisboa (154). Talvez seja com um pouco de ironia então que Augusto sai pela porta dos fundos da casa do herbanário quando Madalena entra pela da frente (155). A ligação entre estes dois é afirmada mais uma vez no final do livro através de uma promessa feita “no limiar da porta” (308).

A longa cena que leva à citação do primeiro parágrafo deste ensaio é repleta de referências a portas. Henrique sai do quarto porque ouve uma chave e depois “ouviu o bater de uma porta e nada mais” (150). Ele sai da casa e, não encontrando ninguém, resolve fingir-se de “guarda-portão,” esperando que isto o eleve nos olhos de Madalena quando ela voltar.<sup>15</sup> O narrador deixa Henrique na porta para relatar uma cena na casa de Vicente (151-159) depois da qual a perspectiva narratorial segue Madalena de volta à porta da quinta onde Henrique a espera:

A morgadinha dirigiu-se à pressa para a porta da quinta, por onde saíra. Ao impeli-la para entrar, a porta resistiu. Este facto surpreendeu e inquietou um pouco Madalena. Quem poderia ter fechado a porta? ... Nesta hesitação

<sup>15</sup> Mais para o final do livro, Henrique usa uma porta para aguardar Cristina também (259).



impeliu outra vez instintivamente a porta, que lhe opôs a mesma resistência. Cedo porém sentiu o rodar da chave na fechadura e viu mover-se lentamente a porta, e no vão, que aumentava, desenhar-se uma figura de homem. (159)

Antes da morgadinha reconhecer Henrique, este pede “licença para exercer, junto de si, as humildes funções de porteiro.” A morgadinha agradece o “requinte de galantaria” mas confessa que “Por mais diligente que seja um porteiro, nunca o é tanto como uma porta aberta.” Então Henrique confessa seu verdadeiro motivo de estar naquele lugar, começando com a afirmação sobre portas e máscaras que abriu este ensaio. Portanto, mesmo sem referências explícitas a portas, toda a discussão que segue continua o simbolismo da porta. E é exatamente aqui que vemos abertamente o triângulo amoroso entre Madalena, Henrique, e Augusto, e mais importantemente, a independência da morgadinha e a diferença entre Augusto e Henrique. O narrador-autor chama nossa atenção à importância da porta nesta cena de novo no dia seguinte quando Madalena e Ângelo se lembram que foi por esta que saíram em segredo quando jovens para caçarem borboletas (168).

Mais uma porta—a da igreja—torna-se um lugar importante quando Henrique já começa a fazer parte integral da família do Mosteiro mas ainda é bastante separado do resto da comunidade. Ecoando a distinção de classe representada pela porta do correio nos primeiros capítulos do livro, uma multidão na porta principal da igreja se mexe “como em boca de sorvedouro, subitamente aberto no leito de um rio, se precipitam as águas impetuosas” (193). Em contraste com a facilidade com a qual Henrique entrou no correio, as senhoras do Mosteiro dificilmente conseguem passar por esta multidão e entrar na capela-mor. A grande diferença entre esta cena e a do correio acontece quando, depois do homem da cidade irritar os fiéis durante o sermão do missionário, alguns deste obrigam, “quase à força, Henrique a sair da igreja por a porta da sacristia” (198) enquanto o povo sai pela porta principal. Eis o momento de conflito mais aberto entre o homem da cidade e o povo do campo, desenrolado numa porta: “Henrique parou à porta, pálido, mas sem recuar diante daquela gente furiosa e ameaçadora.” O simbolismo da porta neste conflito é explicitado mais uma vez quando uma pedra, lançada na direção de Henrique “veio bater na verga da porta da sacristia.” Apesar da inversão aparente entre o povo e as pessoas do Mosteiro, a descrição da saída da multidão pela porta da igreja continua a mostrar certo desprezo: a massa “tumultuosa

e súbita” (199) é pacificada por música e “quando voltaram a si do êxtase ... acharam já fechadas as portas da sacristia e nem vestígios da família do Mosteiro” (200). Tanto no correio quanto na igreja, a porta é uma barreira diferente para os pobres do que para os privilegiados. O pobre pode passar à porta para pedir esmola (76) mas não entra nela com a mesma facilidade que o outro nem é protegido por ela.<sup>16</sup>

A última concentração de portas como elemento chave do enredo do romance é quando Henrique vai a Casa dos Canaviais. Obviamente sem saber nada da intriga que a morgadinha armou para uni-lo a Cristina, Henrique acha o portão da quinta aberta com “grande espanto” (267).<sup>17</sup> Contemplando as várias possibilidades que poderiam explicar a porta aberta, Henrique entra, descobrindo que a porta da primeira sala também está aberta. O elemento dramático está bastante evidente mais uma vez quando ele entra numa sala que parece ter saído de uma história de fadas. Logo depois, “Ia a dirigir-se a uma porta para chamar, quando se abriu outra do lado oposto, e apareceu-lhe uma mulher velha, com um vestuário meio de campo, meio de cidade, e trazendo uma luz na mão” (268). Nesta curta cena, são duas portas que Henrique atravessa, mais uma que pretendia abrir e uma quarta na qual aparece a mulher que é uma combinação cidade-campo, como se o espaço da porta resolvesse a dialética que percorre o texto. As portas continuam a ser importantes na pequena cena arranjada por Madalena. A chegada de Cristina é assinalada pela abertura das portas da capela e ela é trazida para dentro pelo porteiro Torcato que sai dramaticamente: “caminhou para a porta, que dentro em pouco se ouviu gemer sobre os gonzos e fechar-se com estrondo” (271). Henrique consegue surpreender Cristina pela localização teatral das portas: “Cristina rezava ainda e, como a porta por onde Henrique entrara ficava por detrás dela, não o viu chegar” (272). Graças às portas abertas e bem localizadas, o começo do final feliz para Henrique e Cristina ocorre.

<sup>16</sup> Não podemos deixar de mencionar a simbologia da porta que segue logo depois desta cena. Com ecos de Luther, um edital é afixado à porta da igreja, proibindo enterramentos no seu interior (201). Isto é uma peça chave no enredo do romance, porque uma das personagens centrais será a primeira a ser sujeita a esta nova regra (240ff).

<sup>17</sup> A porta aberta lembra a porta do Mosteiro quando da primeira visita de Henrique. Também remonta mais uma vez ao Cid, mencionado acima. O paralelismo do herói medieval e o (anti?)herói oitocentista não acaba com a desgraça sugerida pela entrada de Henrique na aldeia no começo do romance. Para o Cid, ao desenrolar do *Cantar de Mio Cid*, cada vez mais “images of doors and gates show the hero’s growing success” (Deyermond 367). Mais especificamente, uma série de portas abertas leva às conquistas militares do Cid, da mesma maneira que uma série de portas abertas leva Henrique às conquistas sociais.



*Portas Metafóricas e as Personagens*

As portas, com seus dois lados separando espaços diferentes, têm um papel figurativo importante em relação ao conselheiro, um dos personagens mais “duais” do livro: “O político, o diplomata reservado, ficava fora do portão da Quinta do Mosteiro” (122). O próprio conselheiro parece antecipar a importância que Henrique dará às portas na citação já mencionada no primeiro parágrafo do presente ensaio: “me veio encontrar em minha casa, a cuja porta eu deixo, ao entrar, todas as máscaras e artifícios de que uso no mundo” (123). O narrador freqüentemente usa dualidades para descrever o conselheiro, personagem que incorpora os dois lados—sejam cidade-campo, mundo-lar, etc.—e a porta os separa: “lá a luta; aqui o repouso” (122). O conselheiro entende a própria divisão interna e não sabe se quer submeter o filho, Ângelo, à cidade: “vive obscuro e tranquilo neste retiro do Mosteiro, conserva aqui a ideal pureza da tua alma e procura a felicidade nas satisfações do coração” (124). Mas a solução também não é uma entrega total à inocência do campo: “Os romances, lidos em plena aldeia, são perigosos. Falta aqui nos ares um certo cepticismo que, não sendo em doses exageradas, tem a vantagem de não deixar ver as coisas da vida através do prisma dos livros de imaginação” (147). O conselheiro diz ter uma linha divisora entre sua personalidade em casa e seu comportamento na capital, mas grande parte do enredo de *A Morgadinha* surge da falha nesta divisão. Talvez a porta aponte para uma das mensagens do texto neste respeito. A porta é a união de dois espaços, e os problemas tanto do conselheiro quanto de Henrique parecem surgir de uma tentativa de criar uma divisão artificial. Afinal, o narrador nos lembra que “a moral é uma. O homem não pode dividir-se” (225).

Outro personagem que é elaborado em função de uma porta é o brasileiro Seabra.<sup>18</sup> Sabemos que ele quer “vir a ser a primeira personagem de influência na aldeia” (111) e uma das maneiras que ele tenta conseguir isto é através da sua localização física: “o brasileiro ... estava sentado à porta da taberna, na mais limpa cadeira do estabelecimento.” A importância da porta como espaço de poder (e espaço dramático) volta ao final da mesma cena quando “Parava à por-

<sup>18</sup> Deixemos de lado o possível jogo de palavras que indica uma porta no próprio nome do “brasileiro”: “se-abra.”



ta o conselheiro, que montava um soberbo cavalo branco ... O conselheiro cortejou com afabilidade palaciana os seus amigos e patrícios” (117) antes de entrar na taberna.

Às vezes o uso (teatral) da porta revela elementos das personagens e suas relações uma com a outra. Quando Seabra bate na porta da casa de Augusto, onde Vicente já se encontra, este pede que o Augusto não abra até ele sair porque não quer “aturar importunos” (216). A própria maneira que o “brasileiro” bate à porta—“duas pancadas lentas”—nos diz algo sobre sua personalidade pomposa. Podemos ver no “enfado” de Augusto ao abrir a porta (80), o fato que ele aprecia a solidão e a paz do seu quarto. Entendemos a familiaridade entre Ângelo e Ermelinda quando ele acha a porta da casa dela fechada e não hesita em subir o muro (127).

### *Portas Narratorias*

Não é somente como peças físicas nem como instrumentos metafóricos que as portas entram em *A Morgadinha*. Além destes elementos, ao longo do livro a porta é um lugar importante para o narrador. Logo depois da chegada de Henrique a Alvapenha, o narrador toma seu lugar: “Demoremo-nos no limiar, para informar o leitor sobre as pessoas em cuja casa se vai alojar, com Henrique de Souselas” (22). Segue então uma descrição detalhadíssima de D. Doroteia e Maria de Jesus (“ama e criada”), que termina assim: “Tudo isto percebeu logo Henrique de Souselas ao primeiro exame que fez das duas santas mulheres. Entremos agora com ele para dentro da sala” (23). Sabemos então que o tempo não passou no limiar; é um espaço fora da linearidade do tempo narrativo. Como vimos acima, fisicamente a porta pode unir ou separar mas pode também criar sua própria realidade, um espaço de revelação que une e separa ao mesmo tempo. A porta então é dupla: pode ser atravessada com menos de um passo e ao mesmo tempo representa um momento potencialmente eterno, separado da realidade e do tempo dos espaços que cria.

Mais tarde o narrador usa o limiar da porta como uma técnica da sua omnisciência.<sup>19</sup> Já vimos na cena onde Henrique se finge de “guarda-porta” que o narrador o deixou na porta para seguir outra parte do enredo.<sup>20</sup> Semelhantemente, depois de acompanhar o conselheiro e

<sup>19</sup> Interessantemente, o limiar também parece ser o espaço da beata Catarina (206).

<sup>20</sup> Especificamente, o narrador diz “Para não perdermos muito tempo, à espera também,

Ângelo até a porta da loja de Damião Canada, o narrador diz sobre aquele: “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” (118). Figurativamente também, o narrador nos abre certas portas, mas deixa outras fechadas, uma alternância que pode ser vista na maior ou menor omnisciência que o narrador exhibe em diferentes partes do livro.<sup>21</sup>

### *Conclusão I: Portas Simbólicas*

Maria Lúcia Lepecki descreve as muitas dicotomias espaciais na obra de Júlio Dinis:

um espaço do bem e outro do mal, um do trabalho, outro do não trabalho, um do desejo e da vontade, outro da negação disto. ... Na ficção de Júlio Dinis opõem-se espaços físicos (lugares geográficos portadores de carga semântica que lhes confere especial virtualidade significadora), socioeconômicos e psicológico-morais. Porque opostos, os espaços podem criar entre si conflitos: só o fazem quando à antagonização se segue uma aproximação, altura em que a narrativa nasce para realizar o próprio desejo de conhecer os contrários e, pela história que narra, aproximá-los definitivamente, harmonizando-os. (65-66)

Exatamente por esta possibilidade de conflito ou harmonia, as portas—seja como barreira ou como conexão entre dois espaços—destacam-se por causa da sua potencialidade (são “abríveis”) e por sua localização exatamente no ponto de possível conflito. *A Morgadinha* já foi descrito como maniqueísta em parte por causa dos freqüentes duplos nítidos, mas nossa leitura acima demonstra que as conexões entre cada par seriam melhor metaforizadas por uma porta aberta (ou “abrível”). Pode-se ver com nitidez a polaridade cidade-campo nos personagens de Henrique e Augusto, ou Ângelo e Cristina, mas a integração dos dois pólos também existe em Madalena,<sup>22</sup> no conselheiro até certo ponto, e até em Henrique no final do livro. A polaridade natureza-casa

aproveitá-lo-emos a inquirir de coisas e de pessoas cujo conhecimento é útil à continuação da nossa história” (151).

<sup>21</sup> Para um estudo dos efeitos deste “vai-vem” do narrador, veja “As oscilações do narrador” em Lepecki (45-57).

<sup>22</sup> Madalena “situa-se entre a aldeia e a cidade, guardando de ambas as marcas benéficas e propiciadoras de gestos e vidas exemplares” (Ribeiro 158) e é “sujeito fundamental na homogeneização dos contrários” (Lepecki 75).



também existe no livro, por exemplo nas cenas contrastantes da subida da montanha à ermida e da ceia de Natal. Mas a distinção desta dicotomia também não é sempre fixa como pode ser visto na entrada da casa de Vicente—“Logo ao pé da porta se estendia o jardim” (151)—ou na Casa dos Canaviais. Às vezes as dicotomias no romance parecem claras e distintas, mas em muitas partes são ainda dialéticas. As portas podem ser vistas como o ponto de conexão entre as polaridades, às vezes separando os “termos” da dialética e outras vezes os unindo. A porta da ermida que “está sempre, dia e noite, aberta aos devotos” (102) simboliza a inocência do campo enquanto ao mesmo tempo a porta do moinho representa a proteção contra este mesmo campo (105). Estes exemplos junto com os outros descritos neste ensaio mostram não somente a frequência das portas neste romance mas também a frequência com a qual estas são ligadas às outras metáforas, às dicotomias, e aos vários temas do livro. Portanto, em primeiro lugar, podemos concluir que as portas servem para sublinhar outros elementos do texto.<sup>23</sup>

Helena Buescu aponta como um dos elementos significativos nos romances rústicos “a oposição funcional de lugares” a qual “pode recobrir toda uma série de pares como por exemplo «o interior vs o exterior», «a casa vs a natureza», «a segurança vs o risco»” (“O romance rústico” 55). Assim, a porta é fundamental na constituição deste tipo de texto, mesmo que implícita na análise de Buescu: “em *A Morgadinha dos Canaviais*, o contraste entre a cidade pressuposta e o campo vivido retoma a distinção entre um interior especificamente urbano, conduzindo à inércia, e um exterior por assim dizer campestre, onde se desenrola uma vida activa” (57). Mas é a conexão entre estes dois elementos de contraste que é a matéria do romance:

Henrique é conduzido da cidade ao campo, e a sua história é também a de uma adaptação, ou melhor, uma espécie de renascimento que liberta a personagem e lhe faz descobrir que os lugares onde habita não são nunca indiferentes à constituição de sujeito, dos seus desejos e projectos.

<sup>23</sup> Numa das freqüentes coincidências entre o realismo português e a literatura francesa, De Dobay-Rifelj aponta o mesmo uso num conto de Flaubert, onde a porta “serves to unify otherwise disparate episodes, thus forming an integral part of the structure of the *conte*. As such, it underlines central themes: the stifling nature of restricted, provincial life, the rigidity of social barriers, and the continual rejection and isolation of a person” (295).



Assim as portas também podem assinalar um elemento do romance rústico. Indo um pouco mais longe, podemos até pensar na própria personagem como uma porta entre a natureza e a subjetividade na análise de Buescu:

O romance rústico propõe um espaço que deve ser apreendido como estando em *integração funcional* com o sujeito, um espaço visto e vivido do interior ... O espaço e, particularmente, a natureza deixam de poder ser considerados como meros «cenários» ou «panos-de-fundo» contra os quais se inscreveria a acção, para passarem a explicitar relações predominantemente de ordem metafórica ou metonímica com os sujeitos que neles habitam e com as histórias que neles se cruzam. (57)

Outros dizem que *A Morgadinha* ultrapassa o “romance rústico” e constitui um “romance social” mais *largo sensu*. Para Stern, o romance “proveio ... de um propósito social” visto que “cada personagem representa um ponto de vista acerca de um problema social debatido no decurso da obra” (151-152). Nesta análise também, a dualidade da realidade é refletida nas personagens: “Um dos atractivos do romance provém da dualidade de papéis desempenhados pos algumas personagens” (152). Resumindo, Stern diz que

Propaganda social traz uma independência temática ao romance ... Já não nos apresenta o elogio ilimitado da vida rústica, mas os seus problemas – políticos, sociais, religiosos, e a aparentemente irreconciliável hostilidade entre a cidade e o campo ... As personagens tendem a perder as suas personalidades literárias, tornando-se os arautos das próprias ideologias de Dinis. (248)

Assim, talvez possamos ver nas portas um simbolismo da dualidade do romance social.

### *Conclusão II: Abrindo a Fronteira da Porta*

Salientamos que existe outra dicotomia importante neste livro e na obra dinisiana em geral: romanticismo e realismo. Stern diz que “1865-1871 foi um período de disputa sobre que rumo a literatura portuguesa deveria tomar” e que os romances de Dinis escritos nesta época “reflectem o estado ambivalente da prosa de ficção portuguesa” (31).<sup>24</sup>

<sup>24</sup> Interessantemente, quando DeKoven quer descrever Gertrude Stein como dividida entre duas épocas, a crítica diz que a escritora é “half in and half out of doors” (83). Podemos descrever Dinis do mesmo jeito.

Segundo Lepecki, a escrita de Júlio Dinis é tributária de dois tipos de sensibilidade, o romântico e o realista, enquanto para Stern, Dinis é um “pivot” entre os dois movimentos literários (110), um tipo de porta entre os românticos e os realistas, tanto pelo conteúdo da sua obra quanto por suas amizades.<sup>25</sup> Na obra dinisiana, “é evidente uma tendência para o Romantismo nos aspectos líricos” ao mesmo tempo que apresenta “inegavelmente, uma orientação realística” (Stern 116-117). Usando outras palavras, Stern diz que o autor oitocentista, como o narrador de *A Morgadinha*, hesita no limiar: “Ainda que houvesse dois grupos literários predominantes no seu tempo, ele não se alinhava a si próprio em nenhum. A sua posição era a do intermediário” (123). O destaque das portas no romance sublinha esta posição: como as portas que unem e separam ao mesmo tempo, pode-se ver em Dinis a “fusão dos dois modos de ver, entender, sentir e escrever o mundo” (Lepecki 19).

Linda Egan sugere algo mais ousado ainda: que Júlio Dinis não somente ficava no limiar entre o romantismo e o realismo mas também abriu a porta do pós-modernismo. Embora ela se debruce sobre *Uma Família Inglesa*—o único romance urbano de Dinis—várias das observações que Egan faz são aplicáveis aos outros romances também, como, por exemplo, a existência de paródia, de um narrador pouco fiável, de personagens marginalizadas, e de múltiplas e problemáticas subjetividades, “inclusiva e especialmente a da mulher; descentralização do poder patriarcal” (57). Falando especificamente do conteúdo, Egan vê elementos que podiam vir de qualquer dos dois romances:

- 1) Uma arte crítica e didática, que opera dentro do sistema que gostaria de alterar, montando um ataque contra o consenso tradicional, conservador e totalizante; a história e a tradição como entidades necessárias mas sempre sujeitas à reinterpretação; 2) O paradoxo de uma atitude que ao mesmo tempo critica e aceita a ordem oficial; 3) A crise do patriarcado e a modernização capitalista confrontadas com a liberdade política, social e pessoal. (57-58)

Terminamos com uma perspectiva muito posterior à escrita dinisiana mas que parte do pensamento de Egan. As portas acima estudadas lembram o espaço do “in-between” de Homi Bhabha, onde o passado não é somente “social cause or aesthetic precedent” mas “a contingent ... space, that innovates and interrupts the performance of the present”

<sup>25</sup> Stern também descreve o romancista como um tipo de ponte entre dois séculos (98).



(7). Este espaço, como as portas em *A Morgadinha*, não é estático: sempre reflete o dinamismo da performance. Como as diversas faces da relação cidade-campo em Dinis, para Bhabha, “Terms of cultural engagement, whether antagonistic or affiliative, are produced performatively” numa “complex on-going negotiation” (2).<sup>26</sup> Torna-se parte da responsabilidade do crítico realizar e responsabilizar-se pelos “unspoken, unrepresented pasts that haunt the historical present” (12). A quantidade de portas em *A Morgadinha* sugere a importância que estas têm no discurso dinisiano,<sup>27</sup> não (somente) como símbolos de uma divisão binária mas como marcas da “double edge” da narrativa que “represents a hybridity, a difference ‘within’” (13). Lembramos que não são somente as portas reais, mas também as metafóricas como a estrada que abre o livro ou até a Alvapenha ou o próprio Mosteiro, que exercem este papel. (Até o protagonista, Henrique, pode ser entendido como uma porta entre a cidade e o campo, obviamente aberto no fim do livro.) Sem dúvida, o romance de Dinis é um produto do seu tempo, mas a análise acima tentou mostrar que há elementos mais atemporais deste tipo—espaços inovadores que interrompem, a teatralidade da negociação cultural, etc.—que dão ao livro um valor para os nossos tempos. Afinal, uma mensagem do romance é que “Não é fora das portas de casa que devemos procurar os elementos para instituir a nossa ventura” (167). Sugerimos que tampouco é unicamente dentro das casas que devemos procurar o sentido do texto mas também literalmente dentro das portas, estas coisas tão ubíquas que unem e separam ao mesmo tempo:

To live in the unhomely world,  
to find its ambivalencies and ambiguities enacted in the house of fiction,  
or its sundering and splitting performed in the work of art  
is also to affirm a profound desire for social solidarity:  
'I am looking for the join ... I want to join ... I want to join'.  
(Bhabha 18)

<sup>26</sup> Vê-se ecos das portas dinisianas e as relações sociais do romance nas escadas de Bhabha: “The stairwell as liminal space, in-between the designations of identity, becomes the process of symbolic interaction, the connective tissue that constructs the difference between upper and lower, black and white. The hither and thither of the stairwell, the temporal movement and passage that it allows, prevents identities at either end of it from settling into primordial polarities” (4).

<sup>27</sup> Mesmo sem ele querer—estes processos são freqüentemente “somehow beyond control.”

## Obras Citadas

- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Trans. Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1994.
- Bhabha, Homi K. *The Locations of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Buescu, Helena Carvalhão. "O romance rústico." *A Lua, a Literatura e o Mundo*. Lisboa: Edições Cosmos, 1995. 51-58.
- . "Ler Júlio Dinis." *A Lua, a Literatura e o Mundo*. Lisboa: Edições Cosmos, 1995. 59-67.
- Conley, Katherine. "André Breton's Swinging Doors." *Romance Languages Annual*. 7 (1995): 28-32.
- De Dobay-Rifelj, Carol. "Doors, Walls, and Barriers in Flaubert's 'Un Coeur Simple.'" *Studies in Short Fiction*. 11 (1974): 291-295.
- DeKoven, Marianne. "Half In and Half Out of Doors: Gertrude Stein and Literary Tradition." *A Gertrude Stein Companion: Content with the Example*. Ed. Bruce Kellner. New York: Greenwood Press, 1988. 84-95.
- Deyermond, Alan e David Hook. "Doors and Cloaks: Two Image-Patterns in the *Cantar de Mio Cid*." *Modern Language Notes*. 94 (1979): 366-377.
- Dinis, Júlio. *A Morgadinha dos Canaviais*. Mem Martins: Publicações Europa-América, [2ª ed].
- Dukore, Bernard F. "Doors in the Doll House." *Theatre History Studies*. 9 (1989): 37-40.
- Egan, Linda. "Uma leitura de Júlio Dinis, pré-pós-modernista, ou a vingança de uma oitocentista desafasada." *Colóquio-Letras*. 134 (1994): 55-72.
- Haight, Elizabeth H. *The Symbolism of the House Door in Classical Poetry*. New York: Longmans, Green, 1950.
- Hydak, Michael. "Door Imagery in Maupassant's *Bel-Ami*." *French Review*. 49(1976): 337-41.
- Lepecki, Maria Lúcia. *Romantismo e Realismo na Obra de Júlio Dinis*. [Lisboa]: Instituto de Cultura Portuguesa, Conselho de Ministros, Secretaria de Estado da Cultura, 1979.
- Moniz, Egas. *Júlio Dinis e a Sua Obra*. Porto: Livraria Civilização, 1946.
- Monteiro, Maria José de Oliveira. *Júlio Dinis e o Enigma da Sua Vida*. Porto: [?], 1958.
- Ribeiro, Marina de Almeida. *O Simbolismo da Casa em Júlio Dinis*. Lisboa: DIFEL, Ltda, 1990.
- Santos, António Nogueira. *Novos Dicionários de Expressões Idiomáticas*. Lisboa: João Sá da Costa, 1988.
- Stern, Irwin. *Júlio Dinis e o Romance Português (1860-1870)*. Porto: Lello e Irmãos, 1972.