Carmen da Conceição da Silva Matos Abreu

Júlio Dinis

Representações romanescas do corpo psicológico e social: influência e interferência da literatura inglesa



Tese de Doutoramento em Literaturas e Culturas Românicas – especialidade de Literatura Portuguesa

Orientadora: Doutora Maria de Fátima Aires Pereira Marinho Saraiva
Professora Catedrática do Depart. de Estudos Portugueses e Estudos Românicos

Co-orientador: Doutor Gualter Mendes Queiroz Cunha
Professor Catedrático do Depart. de Estudos Anglo-Americanos

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
2010



Retrato de Júlio Dinis, cuja publicação, em original nesta Tese, foi gentilmente autorizada pela Câmara Municipal de Estarreja.

A todos os que me ensinaram.

"Nós caminhamos sempre na vida entre duas visões; uma precede-nos esplêndida e brilhante, como a luminosa aparição que dirigia no deserto a marcha do povo hebreu; outra segue-nos, formosa e pálida, como as virgens ideais dos cantos escoceses. São a esperança e a saudade."

Júlio Dinis, *As Apreensões de uma Mãe*, p.15.

"Estes meus filhos têm a vantagem de só chorarem quando eu quero e nas ocasiões que lhes são por mim impostas. Penso como pai no destino que lhes devo dar; mas tenho nisso mais directa e segura intervenção do que os verdadeiros pais a têm em relação a seus filhos. Enfim vou-me contentando com esta meia paternidade (…)".

Júlio Dinis,
Inéditos e Esparsos, p. 315.

"(…) a book as the author's offspring, and indeed as the child of his brain.".

Henry Fielding,
The History of Tom Jones, p.472.

"books were sweet unreproaching companions to the miserable, and that if they could not bring us the enjoy life, they would at least teach us to endure it.".

Oliver Goldsmith,
The Vicar of Wakefield, p. 82.

"How pleasant it is to spend an evening in this way! I declare after all there is no enjoyment like reading! How much sooner one tires of anything than of a book!".

Jane Austen,
Pride and Prejudice, p. 38.

"Is it that the books have all their gold outside, and that the titles of the greater part qualify them to be companions of the prints and pictures? (…)
Or is it that, with the daily breath of that original and master of all here, there issues forth some subtle portion of himself, which gives a vague expression of himself to everything about him?".

Charles Dickens,
Dombey and Son, p. 514.

"to write a book is for all the world like humming a song – be but in tune with yourself, madam, 'tis no matter how high or how low you take it.".

Laurence Sterne,
The Life and Opinions of Tristram Shandy, p. 252.

Nota prévia

O meu interesse pelo estudo de Júlio Dinis surgiu de maneira algo inesperada. Antes de partir para o trabalho de Dissertação de Mestrado, decidida a fazer um estudo comparatista de Literatura Francesa e Inglesa, recebi contudo o seguinte desafio de uma Professora: "mas porque é que não estuda antes um escritor da Literatura Portuguesa?". Não concordei. Era cedo ainda. Mas entretanto prometi, de maneira absolutamente informal, "se um dia passar a Doutoramento…talvez!". Tinha feito a Licenciatura em Francês-Inglês, e os meus horizontes estavam na Literatura Comparada. E persisti, pelo que o estudo de Mestrado seguiu o curso que eu esperava, dando lugar à Dissertação *Saint-Évremond: entre França e Inglaterra – uma visão comparatista da comédia Sir Politick Would-Be.*

Decorridos dois anos após ter recebido o referido repto, eis que surge o momento. Passando num corredor da Faculdade pela mesma Professora, recebo a pergunta: "…e então agora? Sempre é a Portuguesa?...". "Acho que sim…", respondi, – não estava esquecida da promessa que tinha ficado em suspenso. Sempre era um desafio novo entrar na Literatura Portuguesa, afinal! Mas estudar quem? Os nomes eram muitos, uns mais estudados do que outros, mas eu gostaria de me manter ligada às Literaturas Francesa e/ou Inglesa. Passaram-se longos dias sem encontrar a solução. Comprei (num saldo) o Dicionário Cronológico de Autores Portugueses. Passei umas longas tardes a folhear páginas. Porém, numa manhã de Agosto, caminhando junto ao mar, surge-me com insistência ao pensamento (já era o romantismo…) um nome que não mais me largou – Júlio Dinis! E porque não?! Comecei a particularizar os esforços. E então verifiquei que era um escritor que muito recentemente não tinha recebido trabalhos académicos deste tipo, que era um escritor que me abria portas para o estudo comparatista (na altura, inglês ou francês era sempre uma possibilidade), e até era um escritor da minha cidade, que em *Uma Família Inglesa* (que estudei no meu 5ºano, ainda não era o 9º…), se referia a ruas e espaços que eu já na altura conhecia tão bem.

Em Setembro, bati à porta do gabinete da referida Professora, confirmei o meu interesse pela Literatura Portuguesa, e propus-lhe a hipótese de estudar Júlio Dinis. Foi aceite. Já se percebeu quem é a Professora em questão. E assim nasceu a ideia para esta Tese.

Como atrás da minha assinatura se escondem muitas outras assinaturas sem as quais não teria sido possível escrever o meu nome na última página, é com profunda gratidão e imensa alegria que torno público esses nomes. E assim agradeço:

À Professora Doutora Maria de Fátima Marinho, pelo desafio lançado para trabalhar Literatura Portuguesa. Nunca lhe agradecerei suficientemente a infatigável disponibilidade e atenção com que acompanhou este trabalho, ao qual dispensou elevado saber científico.

Ao Professor Doutor Gualter Mendes Queiroz da Cunha, pela honra concedida em aceitar co-orientar esta Tese, e sobretudo pela leitura cuidada e reparo dos meus textos, dispensando-me precioso saber em matéria de Literatura Inglesa, entre demais.

Aos Professor Doutor Rui Manuel Gomes de Carvalho Homem e Professor Doutor Nuno Manuel Dias Pinto Ribeiro pela gentileza, pronta sugestão e empréstimo de alguns livros, alguns dos quais não constam nas nossas Bibliotecas.

Ao Professor Doutor Paulo Eduardo Carvalho, porque consentiu que assistisse às suas aulas de "Irish Studies" no ano lectivo de 2007-2008, privilégio amável que o tempo lhe roubou a possibilidade de ver os resultados.

Ao DEPER, particularizado nos seus Presidentes Professor Doutor Francisco Topa e Professora Doutora Zulmira Santos, pela confiança que em mim depositaram quando espontânea e gentilmente me facilitaram a utilização da sala do Departamento durante quase todo o primeiro ano deste estudo.

À Câmara Municipal de Ovar, na pessoa do vereador da cultura Dr. António França, pelo entusiasmo com que me recebeu e incentivou ao estudo de Júlio Dinis, guiando-me ainda na visita à Casa Museu do escritor.

À directora da Biblioteca Municipal de Ovar, Drª Alda Ribeiro, e ao Dr. Manuel Bernardo, pelo gentil apoio e facilidades concedidas no estudo que desenvolvi durante algumas semanas naquele espaço.

À Câmara Municipal de Estarreja, na pessoa do vereador da cultura Dr. João Carlos Alegria, pela imediata cedência e consentimento em publicar materiais inéditos existentes na Casa Museu Egas Moniz, onde fui recebida pela Dr. Rosa Maria, a quem igualmente devo uma palavra de reconhecimento.

À Casa de Camilo, da Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão, e mais exactamente ao Dr. José Manuel Oliveira, que simpaticamente disponibilizou os elementos da biblioteca de que necessitei.

À Casa Museu José Régio, da Câmara Municipal de Vila do Conde, que particularizo no Dr. António Ponte, pela cedência de alguns materiais pelos quais me interessei.

Às restantes bibliotecas do nosso país, e estrangeiras, a tantos funcionários que gentilmente me atenderam e ajudaram, – e algumas cotas atrapalham tanto o investigador!... –, deixo um abraço de profunda gratidão. Seja-me permitido particularizar uma palavra a todos os funcionários dos Departamentos da FLUP com quem estive mais directamente ligada, com destaque para a Biblioteca: também estarei sempre à vossa disposição.

Ao Snr. Manuel de Pinho, indiscutível interessado no conhecimento da obra de Júlio Dinis, que um dia, e já com visível dificuldade, amavelmente me recebeu na sua casa, em Ovar, para conversarmos acerca do escritor.

Aos meus amigos Francesco e Maurizio Di Costanzo, que me acolheram em sua casa, permitindo-me assim, e uma vez mais, estudar na British Library e na Senate House.

À Mara Ribeiro, amiga desde os bancos da licenciatura, que também me abriu as portas de casa facilitando-me o estudo nas bibliotecas do Trinity College e Dublin City University.

A todos os amigos que me apoiaram e incentivaram à caminhada, obrigada pelo vosso carinho.

Ao Diogo que, sempre atento ao meu computador, a cada passo lhe ouvia: "já está a trabalhar muito mais rápido, Carmen".

E agora é sempre o mais difícil, porque para esses nunca há palavras. Mas também não são necessárias. Basta sentir.

Resumo

Esta Tese de Doutoramento pretende aclarar alguns aspectos da obra do escritor Júlio Dinis, bem como introduzir algumas inflexões analíticas que, até ao momento, não se encontram consideradas no escopo crítico literário. Faz-se um levantamento de alguns posicionamentos narrativos, criticamente observados no âmbito da literatura portuguesa, e procura-se renovar a imagem das relações literárias estabelecidas com alguns escritores portugueses. No âmbito comparatista, dado que nos romances de Júlio Dinis se estabelece uma inquestionável ligação às literaturas inglesa e irlandesa (de notar que o escritor era filho de mãe inglesa e neto de avós inglês e irlandesa), decorrendo das temáticas comummente trabalhadas são chamados a este estudo os escritores Laurence Sterne, Oliver Goldsmith, Henry Fielding, Jane Austen e Charles Dickens.

O inovador tratamento psicológico atribuído por Júlio Dinis ao sujeito e à sociedade na literatura do século XIX português aprofunda claramente as raízes na tradição literária inglesa do século XVIII. Este tratamento esforça-se por aproximar as classes sociais a partir das relações individuais e, lutando pela ordem e justiça que integra um quadro de valores morais, torna-se manifesto o esboço da utopia social. Os recursos da influência literária inglesa no trabalho dinisiano são vários. Observemos alguns: a pintura é utilizada como processo intersemiótico de incentivo à auto-estima do leitor; a perspectiva judicativa, quer aplicada pelo sujeito, quer pela sociedade, expõe-se como o indesejável constrangimento que só a metamorfose psicológica consegue ultrapassar; a mundivisão do teatro na vida, e da vida no teatro, promotora do permanente esforço de utilização da máscara; invoca-se a androginia que, aplicada às personagens femininas, pretende claramente conferir especiais atributos à mulher; o corpo e a casa como linguagem do pensamento; defende-se um progresso civilizacional que respeite os direitos humanos, e a identidade nacional é ainda exaltada a cada instante.

Vacilando entre estratégias romanescas das estéticas romântica e realista, nos romances de Júlio Dinis aclaram-se as consciências colectivas para uma nova ordem social que rompa com a barreira dos preconceitos imposta à liberdade do pensamento e da acção humana, sempre no máximo respeito pela identidade.

Abstract

This PHD Thesis aims to clarify some aspects in the literary work of Portuguese writer Júlio Dinis as well as to make some analytic inflections not yet considered until today within the critic scope. Some narrative perspectives are critically observed within the Portuguese literature context, and the literary relationships established with some Portuguese writers are also reconsidered. From a comparative point of view, since the novels of Júlio Dinis establish an undeniable link to the English and Irish literature - the writer was the son of an English mother and the grandson of an English and an Irish -, and according to arising issues present in these novels, names as Laurence Sterne, Oliver Goldsmith, Henry Fielding, Jane Austen and Charles Dickens were included in this study.

The pioneering psychological treatment that Júlio Dinis gives to the individual and to society in the 19th century Portuguese literature is deeply rooted in the English literary tradition since the 18th century. This becomes an effort to approach the different social classes through the individual relationships and, while striving for order and justice in a framework of moral values, it also becomes the outline of a social utopia. The influence of the English literary aesthetic in Dinis's work is obvious: painting is used as intersemiotic process to encourage self-esteem in the reader; the judicious perspective, either applied by the individual or the society, expresses an undesirable constraint only exceeded by the psychological metamorphosis; the worldview of the theatre in life, and of life in theatre, forces the individuals to an enduring effort to adjust the personal mask; the androgyny, applied to female characters, undoubtedly intends to give special attributes to women; body and home as the language of thought; social progress is always defended in the respect for the human rights, and the national identity is often claimed.

In Júlio Dinis novels, both the romantic and realistic aesthetic strategies appeal to the collective consciousness of a new social order that breaks the barrier of prejudices built against freedom of thought and action - always imposing the utmost respect for the personal identity.

Résumé

Cette Thèse de Doctorat vise à clarifier certains aspects de l'œuvre littéraire de l'écrivain Julio Dinis et se propose de présenter quelques inflexions d'analyse qui, jusqu'à présent, n'ont jamais été prises en compte dans son champ critique littéraire. Critiquement observés dans le cadre de la littérature portugaise, nous relevons certaines options esthétiques présentées dans ces romans, et nous nous intéressons aussi à renouveler l'image des relations littéraires établies avec certains écrivains portugais. Du point de vue comparatiste, étant donné que les romans de Júlio Dinis établissent une incontestable liaison avec la littérature anglaise et irlandaise (à noter que l'écrivain était le fils d'une mère anglaise et le petit-fils d'un anglais et d'une irlandaise), résultant des thématiques travaillées, auteurs tels que Laurence Sterne, Oliver Goldsmith, Henry Fielding, Jane Austen et Charles Dickens sont acceptés dans cette étude.

Le traitement psychologique attribué par Julio Dinis à l'individu et à la société, circonstance littéraire parfaitement innovante dans la littérature portugaise du XIXe siècle, et dont les racines sont clairement approfondies dans la tradition littéraire anglaise depuis le XVIIIe siècle, a son but dans l'effort d'approcher les classes sociales à partir des relations individuelles et, luttant encore pour l'ordre et la justice dans un cadre de valeurs morales, devient évidemment l'image de l'utopie sociale. L'influence littéraire anglaise au travail dinisiano s'observe par plusieurs recours. Observons quelques uns: la peinture est utilisée en tant que processus intersémiotique encourageant l'estime de soi des lecteurs; la perspective judicieuse, qu'elle soit admise par l'individu ou par la société, s'expose comme l'indésirable contrainte qui ne peut être surmonté que par la métamorphose psychologique du personnage; l'image du théâtre dans la vie, et celle de la vie dans le théâtre, favorise un persistant effort pour adapter en permanence le masque au visage; encore l'androgyne qui, appliquée aux personnages féminins, a clairement l'intention d'exceller les aptitudes des femmes; le corps et la maison en tant que le langage de la pensée; encore le progrès de la civilisation dans le respect pour les droits de l'homme est toujours célébré, et l'identité nationale est aussi exaltée à chaque page.

Positionnés entre les stratégies romanesques des esthétiques romantique et réaliste, les romans de Julio Dinis désirent éclairer la conscience collective sur un nouvel ordre social, capable de briser la barrière des préjugés qui s'imposent à la liberté de la pensée et de l'action humaine, envisageant toujours le plus grand respect pour l'identité.

Definição de objecto e método

Iniciamos este estudo pela leitura, e imprescindível releitura, de todas as obras romanescas de Júlio Dinis, e chegado o momento de traçar o filão comparatista que pretendíamos desenvolver, lançamo-nos no estudo de alguns escritores ingleses. Entusiasmados ainda com a possibilidade de também chamar à investigação a literatura francesa, admitimos alguns nomes como Balzac, Bernardin de Saint-Pierre e George de Sand, afinal, escritores que os textos de Júlio Dinis incluem, entre outros.

Com o necessário comedimento selectivo, após estudado um leque de possíveis escritores para confrontar com os romances de Júlio Dinis, surgiu o momento do balanço preliminar. Concluímos que o projecto era excessivo, pelo que optamos por trabalhar apenas alguns escritores da literatura inglesa, os quais já nos tinham parecido que melhor serviam o nosso propósito, conforme é referido em "Introdução". Só que, o entusiasmo pela literatura francesa não estava entretanto de todo esmorecido, e chegando mesmo a dedicar-lhe um capítulo, percebemos, por circunscrição do objecto de análise e de comum acordo com a orientadora, que deveríamos excluí-lo. Assumida a eleição de Laurence Sterne, Oliver Goldsmith, Henry Fielding, Jane Austen e Charles Dickens, consideramos encerrada a estrutura formal do estudo, e partimos para as bibliotecas.

A recolha foi imensa, quer em bibliotecas portuguesas, quer estrangeiras. Entre um acervo de textos, dos de mais elevado valor científico a alguns de cariz que diríamos popular, o nosso propósito aclarou-se ainda mais: estava em causa (re)descobrir Júlio Dinis, quer no âmbito do seu enquadramento na literatura portuguesa, quer no estabelecimento da ponte que os seus romances constroem para a literatura inglesa.

Definido o objecto, como veio de suporte investigativo aos desenvolvimentos da Tese optamos pela análise psicológica das personagens e do corpo social, entre outras propostas romanescas que entretanto entendemos que faziam todo o sentido chamar ao estudo, pela perspectiva de conjunto que confere robustez ao pensamento analítico. Eis a razão porque aludimos aos espaços narrativos (privados ou públicos), à organização do próprio texto, ao posicionamento do narrador que tantas vezes clama a presença do leitor, à inevitabilidade de referir (ainda que muito pontualmente) alguns dados de carácter biográfico, à perspectivação da obra no enquadramento do panorama literário vigente, à releitura crítica das relações literárias e partilha de afinidades estéticas, ou não, com outros escritores portugueses, entre outras questões que oportunamente se reivindicam.

Embora em termos sintéticos, lancemos um rápido olhar sobre a distribuição das matérias. Sobretudo os capítulos 1 e 2 da Parte I, e 1 da Parte II dedicam-se, quase unicamente, às relações literárias do escritor no âmbito da Literatura Portuguesa. Não se perdendo de vista as tendências estéticas do contexto histórico-cultural de meados de Oitocentos, no capítulo 1 da Parte I dedicamos atenção à atitude autoral face ao seu fenómeno de escrita, seguido de outro grupo de análise no qual procuramos questionar as ansiedades de Júlio Dinis, quer como escritor, quer como cidadão, quer ainda como médico. Também na Parte I, mas no capítulo 2, dedicamo-nos à exploração de especificidades, não apenas do ponto de vista da narrativa, como da análise dos espaços e das personagens na relação de interdependência, particularizada por condicionantes psicológicas, ou até de género. Neste capítulo incluiu-se ainda uma abordagem crítica ao momento de leitura, assim como à figura do leitor que, nestes romances, viaja nas páginas a par do narrador, procurando-se por fim encontrar consenso na classificação do enquadramento estético da escrita de Júlio Dinis – a eterna questão do romantismo ou do realismo literário. De salientar, que embora a Parte I seja essencialmente dedicada às questões inerentes ao autor e aos seus textos do ponto de vista do panorama literário português em geral, os textos ingleses são chamados à discussão sempre que o entendemos necessário.

A Parte II tende a subdividir-se, manifestamente, em literatura portuguesa e literatura inglesa. No capítulo 1, a argumentação baseia-se na análise crítica da ligação dos textos dinisianos à literatura portuguesa, bem como nas relações de Júlio Dinis com outros escritores coevos, ou até aqueles que lhe sucederam. Por alguma originalidade que nesta matéria se introduz, acreditamos na possibilidade de renovar a imagem crítica ainda vigente, erguendo outra que consideramos mais adequada. O capítulo 2 lida apenas com as relações dos textos de Júlio Dinis com os textos ingleses e irlandeses. Nesse espaço, procurar-se-á demonstrar que algumas estratégias narrativas, claramente, permitem que se reconheçam marcas de influência da literatura inglesa nos textos do escritor.

As Partes III e IV expandem-se numa atitude comparatista de toda a ficção de Júlio Dinis com os romances ingleses e irlandeses, apostada em argumentações críticas que são sempre complementadas pela análise dos romances. Entre múltiplas estratégias romanescas de reconhecida influência das fontes inglesas, neste espaço argumentativo predomina, contudo, a exploração das relações de interferência dos textos ingleses nos romances de Júlio Dinis, veiculadas por estruturas homólogas reconhecidas na escolha temática e na defesa de opinião dos respectivos autores, conforme também se referirá em "Introdução". Sendo que nem sempre Júlio Dinis se posiciona em sintonia com o pensamento narrativo destes escritores, em inúmeras estratégias romanescas ressumam peculiaridades que lhes são, de facto, comuns.

Tentaremos ainda sublinhar que de entre a diversidade que se expõe, alguns episódios são realçados pelas acções desenvolvidas pelas personagens, enquanto que noutros é tendencialmente a voz narrativa que os organiza, tal como nas descrições narrativas na primeira pessoa, geralmente assumidas pelo narrador-personagem.

Verificar-se-á que optamos por não utilizar siglas, nomeadamente sempre que temos que referir o título de cada um dos romances. Sendo que o recurso às mesmas até pudesse, calculamos, trazer-nos algum conforto no acto da escrita, consideramos que, pelo contrário, para o leitor deste estudo se poderia tornar desconfortável, dada a proliferação de abreviaturas com que teria de lidar a cada passo, obrigando-o a um exercício de memorização, talvez nem sempre desejado. Perante esta decisão, sempre que cada um dos romances é mencionado, o título é referido na íntegra.

Sendo que esta Tese pretende ser simultaneamente crítica e analítica, todos os juízos formulados são, sempre que possível, justificados com excertos narrativos, quer dos textos de Júlio Dinis, quer dos textos dos escritores ingleses. Encontraremos, esperadamente, excertos de outros pensamentos críticos, quer de especialistas em literatura portuguesa, inglesa ou outras, quer ainda de especialidades diversas que nos asseguram contextualizações igualmente diversas – por exemplo, históricas, sociológicas, culturais, entre outras.

Procuramos trabalhar materiais publicados o mais recentemente possível, e por recente entenda-se um período máximo de duas décadas. Sabe-se, todavia, que por vezes estes trabalhos exigem o levantamento de algumas asserções publicadas em datas cronologicamente distantes da do trabalho em curso, mas porque são textos de enorme valor documental, entendemos que fazem todo o sentido ser chamados ao debate. E assim, pelo reconhecimento da validade atemporal dessa mesma crítica, sempre que consideramos necessário, não hesitamos em referi-la. Outra questão que se prende com as citações implica-se em algumas (ainda que escassas – não chegarão à meia dúzia) repetições. Não constituindo novidade que algumas estratégias romanescas se desdobram numa multiplicidade de propostas à análise e à crítica literárias, por vezes confrontamo-nos com esse quadro de oferta. E então não duvidamos que se compreenderá a necessidade de tais repetições a que eventualmente tivemos de recorrer, não só para justificar o raciocínio, mas também para se ganhar em eficácia à compreensão do mesmo. Sentimos ainda a necessidade de referir, e citar, alguns excertos da teorização que o escritor desenvolveu em "Ideias que me ocorrem", assim como da sua correspondência – "cartas particulares" ou "cartas literárias" publicadas no *Jornal do Porto* –, na medida em que nesses textos encontramos recensões críticas que os torna excelentes e indispensáveis aferidores do pensamento, da personalidade e muito particularmente do entendimento do escritor acerca das mais diversas propostas.

Refira-se outra questão. Observando-se a estrutura formal da Tese, e após este esboço delineador do seu conteúdo, logo se pressente que este estudo se compromete com uma bipartição razoavelmente definida. Confessamos que nunca foi essa a nossa intenção, tão-pouco o continua a ser. Pretendemos que este trabalho seja observado como um todo que se debruça sobre o trabalho literário do escritor Júlio Dinis, e por tal, que seja encarado numa visão globalizante da sua obra literária. Mas justifiquemo-nos, entretanto, da razão pela qual isso aconteceu. Sendo Júlio Dinis um escritor da literatura portuguesa, o facto de neste trabalho se assegurar o seu compromisso com a literatura inglesa, e a irlandesa, cria no seio do processo que se ofereceu ao investigador uma bifurcação que não é estanque, mas que se insinua como tal, e que é inevitável. Poderíamos, certamente, dedicar o nosso olhar analítico apenas à vertente comparatista com a literatura inglesa, ou, pelo contrário, apenas à literatura portuguesa. E como o trabalho que pretendíamos realizar estava antecipadamente vocacionado para a perspectiva comparatista, aceitar para estudo unicamente a primeira premissa talvez fizesse todo o sentido. Porém, consideramos que também para o cotejo dos textos de Júlio Dinis com os textos ingleses se torna de capital importância, e por tal imprescindível, ter presente as marcas do pensamento, de sociabilização e até de costumes datadoras da época em que foram produzidos, e entendemos que não penetrar nessas questões que o escritor tanto defendeu era quase uma traição à sua escrita. Não o seria, provavelmente, se existissem outras Teses sobre Júlio Dinis, nas quais a visão crítica de toda a sua obra romanesca já lhe tivesse dedicado uma perspectiva mais recente. Como não é o caso, e na medida em que este estudo surge já no final da primeira década do século XXI, regista, naturalmente, tendências de pensamento crítico que se vão contrapor, – podendo embora até anuir –, a outros raciocínios desenvolvidos em outras épocas. É nossa convicção que o facto de termos a possibilidade de estabelecer esse confronto, – e diga-se que o fazemos com a humildade e o respeito máximos, e muito particularmente quando são chamados à colação nomes do mais elevado saber científico –, introduz no estudo a possibilidade do debate ser vivificado. E sendo que o plural e o diverso geralmente estimulam o contraditório, estamos conscientes de que a variedade destas opiniões se abre, com certeza, ao ensejo de este trabalho vir a ser futuramente contestado, acrescentado, renovado, fragmentado, enfim, de se lançar ao benefício de novos pareceres, e melhores e mais actualizadas opiniões.

Citamos ainda algumas obras de crítica literária que, muito pontualmente, e sublinhe-se, podemos encontrar dispostas em dois espaços de catalogação na Bibliografia. Explicamos como, e porquê. Trabalhamos obras críticas que, nalguns capítulos dos seus textos se referem explicitamente a Júlio Dinis, mas que em outros capítulos se referem a outros escritores ou ainda a questões de carácter generalizado – sociológico, cultural, histórico, político,

económico, etc. Entendemos que, de acordo com o tipo de citação que recolhemos dessas obras críticas, as mesmas deveriam ser catalogadas em espaços distintos. Ou seja, quando a citação se refere explicitamente a Júlio Dinis, entendemos que lhe cabe ser listada em "I.2 – Bibliografia Passiva". Porém, quando a citação busca excertos sobre referências diversas, parece-nos que proceder à (dupla) arrumação em "III.1 – Obras críticas fundamentais" faz todo o sentido. Presidiu a este rigor o facto de entendermos que o leitor desta Tese sairá facilitado na sua consulta bibliográfica, pois tratando-se sempre de obras do mais elevado mérito científico, ao consultar a Bibliografia Final aperceber-se-á que a obra "x" contém referências a Júlio Dinis, mas que a mesma obra "x" também contém referências a outros escritores, ou assuntos afins.

Em "Anexo", encontraremos complementos informativos, alguns deles para meramente satisfazer a curiosidade intelectual do leitor desta Tese. Todavia, outros pretendem que melhor se possa acompanhar, e até justificar, o raciocínio crítico e analítico que tecemos, outros ainda, testemunham alguns dados biográficos de Júlio Dinis, sendo que no último Anexo, se faz uma sucinta abordagem investigativa ao retrato de Júlio Dinis que aqui publicamos, e mais exactamente, no sentido de apontar o nome do seu autor.

Introdução

O razoável afastamento de Júlio Dinis do escopo crítico literário mais recente – salvo algumas excepções, conforme facilmente se confirmará ao longo desta Tese –, tornou-se um dos estímulos da nossa curiosidade intelectual, e concomitante desafio e proposta para um estudo deste tipo. Lançado um olhar panorâmico, e retrospectivo, ao interesse do público[1] e à fortuna crítica[2] acerca de Júlio Dinis, verificamos que o período de maior êxito se circunscreve a um século após a sua morte e reparamos que as últimas décadas quase esqueceram a leitura dos seus trabalhos literários. Percebemos ainda que, ultimamente, a atenção dedicada a este escritor não conheceu estudos científicos mais amplos, e ambiciosos, que contribuíssem para lhe dedicar maior projecção. Para o público leitor em geral, quando muito Júlio Dinis é um escritor que deixou romances fantasiosos, de cenários narrativos quiméricos preparados para a representação de organizados quadros de probidade e fortuna, sempre encimados por casamentos a completar uma imagem edénica, e inquestionável. E entretanto deparamo-nos com algumas atribuições toponímicas a relembrar o escritor, talvez o factor que, no presente momento, até mais lhe tem valido em termos de permanência na memória colectiva em geral.

Neste mosaico de leituras e oferecimentos, compreendemos então que dos romances de Júlio Dinis brotava uma fieira de originalidades estético-literárias sugestivas de matéria de tese, conforme é devido a um estudo desta natureza. Mais desafiante se tornou este projecto pelo facto de entendermos que à aura de bem-estar e felicidade, que num primeiro momento estes romances insinuam, se contrapõe o conflito de um escritor que claramente ambicionava outro tipo de ordem social. À ilusão implícita do mundo paradisíaco dinisiano oporemos que Júlio Dinis é um escritor inquieto e inconformado e que, escrevendo embora pelo prazer da escrita, neste hedonismo esconde-se talvez mais um propósito de intervenção nos quadros dos comportamentos sociais do que se expõe a pura diversão pessoal. E esta é, no essencial, a leitura crítica e analítica que propomos desenvolver a partir dos trabalhos literários de Júlio Dinis, demonstrando-se ainda a adequação das suas organizações romanescas às fontes[3] da literatura inglesa, – facto que, sublinhe-se, jamais a crítica literária contradisse.

---

[1] Em meados do século XX, a escritora Maria Judite de Carvalho publica no jornal *O Comércio do Porto* um artigo intitulado "Júlio Dinis e as suas personagens", no qual se lê: "Quanto à popularidade dos seus romances, disse-me um livreiro que, ainda hoje, são os livros que mais se vendem nessa especialidade literária e que cada nova edição das obras do dr. Gomes Coelho se esgota sempre. Em quási todas as casas em que haja alguns livros se encontram as obras do notável homem de letras portuense.", CARVALHO, Maria, "Júlio Dinis e as suas personagens", *in*, *O Comércio do Porto*, 24 de Outubro de 1945.

[2] Na bibliografia sobre Júlio Dinis que integra este estudo já traduz uma ideia da atenção que lhe foi dedicada, para além de múltiplas adaptações fílmicas que a primeira metade do século XX lhe dedicou.

[3] "(…) referências textuais inscritas mais ou menos explicitamente num texto e que contribuíram para a sua produção.", [MACHADO, A. M., PAGEAUX, D.-H., *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 2001 (----), p. 68.]. Ainda neste texto teórico, lê-se que fonte e influência se colocam num patamar comum, "(…)

Este processo comparatista impõe que nos debrucemos sobre determinados filões temáticos de clara relevância no âmbito da tradição literária inglesa, sendo que a análise psicológica das personagens oferece o primordial contributo para que analisemos a mediação entre o pensamento dos vários escritores. As diversas proposições romanescas não serão admitidas a estudo, e utilizando as palavras de Álvaro Manuel Machado, perante "uma parecença, uma semelhança, um «ar de família» (…) a estabelecer uma ligação entre duas séries de textos, uma relação directa de causa e efeito."[4] entre os romances de Júlio Dinis e os ingleses. Perfeitamente conscientes de que "a fonte, a influência não são explicações, são quando muito sintomas"[5], neste trabalho não cedemos a leituras impressionistas a partir de tentadoras semelhanças entre episódios narrativos dos textos portugueses e ingleses. Nestes casos, e existem vários, procuramos buscar-lhes as razões do pensamento dos respectivos autores, sobretudos as culturais, históricas, e eventualmente políticas que se motivaram em ambos os países. Confrontadas entre si, problematizadas por estruturas da cultura antropológica à qual pertencem, as personagens dos vários romances envolvem-se em estratégias narrativas que, numa leitura mais amadurecida, permitem desnudar teias de problemática social que agitaram estes escritores, apontando caminhos de reabilitação individual e colectiva. Procuraremos averiguar se Júlio Dinis é um escritor apaziguado com o mundo que o cerca e consigo próprio, calculando se terá escrito na esperança de que a sua voz romanesca ressoasse nas consciências colectivas, e por esse meio, influenciasse cada homem, e cada núcleo social, a progredirem numa vontade comum – a da conquista da utopia social.

Aos quatro romances de Júlio Dinis submetidos a estudo – *As Pupilas do Senhor Reitor*, *Uma Família Inglesa*, *A Morgadinha dos Canaviais* e *Os Fidalgos da Casa Mourisca* –, associam-se os seis contos coligidos em *Serões da Província*: "As Apreensões de Uma Mãe", "O Espólio do Senhor Cipriano", "Os Novelos da tia Filomela", "Uma Flor de Entre o Gelo", "O Canto da Sereia" e "Justiça de Sua Majestade". Sendo que a década de sessenta do século XIX foi o período de maior intensidade da actividade literária do escritor, e que neste período ainda se mantinha a propensão generalizada para a escrita de contos (que, de resto, assumiu um papel de relevância no acolhimento público em geral[6]), Júlio Dinis não escapou à tendência, dedicando a este subgénero uma razoável atenção. É nossa convicção que só pelo conjunto dos textos ficcionais dinisianos se poderão perceber, com clareza, as significativas marcas de influência, e também de interferência, da literatura inglesa que as estratégias

dado que, de facto, se trata igualmente de leituras, de reescrita, de problemas de ordem individual (o escritor) e de um contexto cultural em que evoluem (…) textos que servem de base, de referência a outros textos.", *Idem*, *ibidem*, p. 75.

[4] *Idem*, *ibidem*, p. 76.

[5] *Idem*, *ibidem*.

[6] *Vide*: BUESCU, Helena C., "Socio-Institutional Literary Practices in Portuguese Romanticism", *in*, *A Revisionary History of Portuguese Literature*, Miguel Tamen and Helena C. Buescu (eds.), New York and London, Garland Publishing, Inc., 1999, p. 96.

narrativas dos vários textos denotam. Mas antes de prosseguirmos, refiram-se os romances ingleses que chamamos ao debate investigativo. São eles: *Tom Jones* de Henry Fielding, *The Vicar of Wakefield* de Oliver Goldsmith, *Pride and Prejudice* de Jane Austen e *Dombey and Son* de Charles Dickens, aflorando-se ainda *The Life and Opinions of Tristram Shandy* de Laurence Sterne. Tal como nos textos de Júlio Dinis, o traço dominante dos enredos destes romances é a representação da vida humana nos seus mais variados matizes, circunstanciada pelo facto de nem sempre se harmonizar na escala de ajuste entre sentimentos humanos e interesses de factor social. Todos estes escritores ingleses são analistas sociais atentos, e os seus romances, tal como os de Júlio Dinis, eivados ainda das malhas românticas, afirmam-se já numa perspectiva impiedosamente crítica da realidade social das suas épocas. Entusiasmado por este tipo de aposta romanesca, Júlio Dinis regista nos seus princípios teóricos que "A verdade parece-me ser o tributo essencial do romance bem compreendido, verdade nas descrições, verdade nos caracteres, verdade na evolução das paixões e verdade enfim nos efeitos que resultam do encontro de determinados caracteres e determinadas paixões"[7]. Conforme se verificará, a ilusão de verdade que todos os trabalhos fazem questão em afirmar gera uma cumplicidade no leitor que o responsabiliza nos seus juízos críticos, incomodando-o, ou tranquilizando-o, de acordo com o factor de identificação gerado com os textos. Certos ainda de que "estamos sempre perante uma troca cultural desigual, em que as esporádicas contribuições da cultura periférica para a configuração da cultura central nunca são na mesma escala em que se avalia o percurso das influências inversas"[8], e reconhecendo-se embora uma moldura civilizacional que não coincidiu cronologicamente em ambos os países, este encontro de culturas adaptou-se, contudo, facilmente ao momento da escrita dinisiana. E se ainda formos sensíveis a M. Bakhtine quando se refere aos sentidos capazes de responder às problemáticas levantadas numa cultura estrangeira[9], sempre por comparação com novas resoluções e diferentes propostas, poderemos mais facilmente entender que os textos ingleses ofereceram a Júlio Dinis sugestões de novos trilhos narrativos.

E é assim que nestes textos se percebe uma encruzilhada de motivações romanescas que se compatibilizam no ideário do século XVIII inglês e no do século XIX português. Sendo que em ambos os países se atravessava a euforia do progresso que promovia o mesmo tipo de ansiedades, tais inquietações tornaram-se um denominador comum no pensamento de todos

[7] DINIS, Júlio, "Ideias que me Ocorrem", *in*, *Inéditos e Esparsos*, *Obras Completas de Júlio Dinis*, vol. 7, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1910), p. 11.
[8] CUNHA, Gualter, "Introdução", *in*, *Estudos Ingleses. Ensaios sobre Língua, Literatura e Cultura*, Gualter Cunha (coord.), Coimbra, Minerva, 1998, p. 17.
[9] "À une culture étrangère, nous posons des questions nouvelles telles qu'elle-même ne se les posait pas. Nous cherchons en elle une réponse à ces questions qui sont les nôtres, et la culture étrangère nous répond, nous dévoilant ses aspects nouveaux, ses profondeurs nouvelles de sens.", BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Alfreda Aucouturter (trad.), Bibliothèque des Idées, Paris, Gallimard, 1984, p. 348.

estes escritores. Entretanto, façamos uma ressalva, e apenas por rigor: o texto de Jane Austen já se posiciona na curva para o século XIX, e o de Charles Dickens coloca-se mesmo em meados daquele século; ainda assim, e compreensivelmente, será manifesta a relação destes textos com o trabalho de Júlio Dinis, pois é essencialmente no período vitoriano que em Inglaterra mais rapidamente se precipitam as fortes mudanças nos costumes do povo. E por tal se verificará que nestes romances, portugueses e ingleses, é grande a analogia das acções narrativas que se estabelece em múltiplos episódios romanescos, sendo que, do ponto de vista comparatista, tais semelhanças se convertem em interesse crítico que permite interrogar a comunhão do pensamento autoral que presidiu à arquitectura de tais episódios.

Apesar da acérrima defesa que, reconhecidamente, Júlio Dinis faz das tradições e cultura do povo português, torna-se obrigatório ter em consideração que as diferenças culturais com que o escritor convivia seriam uma mais-valia para o seu próprio cotejo crítico, pois facilmente poria em confronto a sua própria cultura com a cultura inglesa – Júlio Dinis convivia regularmente nas hostes da sociedade inglesa instalada no Porto, e não se esqueça que era filho de mãe inglesa e avós maternos inglês e irlandesa. Tendo em vista esta mistura de convivialidades culturais, daremos conta que o escritor nunca insidiou a cultura nacional, e que, antes pelo contrário, a enaltecia e sobrepunha a todas as outras com grande energia. Ainda Álvaro Manuel Machado, ao especificar as várias espécies de influências que se podem denotar no trabalho de um escritor, menciona que "um autor pode inspirar-se, de maneira mais ou menos consciente, na obra de outro autor sem ter a intenção de o imitar e sem por isso sofrer essa «modificação da *forma mentis* e da visão artística e ideológica»"[10] – definição que antevemos subscrever-se inteiramente no trabalho de Júlio Dinis.

Do ponto de vista estético-literário, pressente-se que os recortes de vida procurados no real observado que são representados nestas ficções se comprometem com tonalidades da corrente estética ainda vigente em meados do século XIX em Portugal – o Romantismo. Porém, absorvido por influências literárias externas que até então eram praticamente alheias ao escopo literário português, Júlio Dinis deu os primeiros passos para que se estabelecessem no cânone nacional novas propostas romanescas: passou a descrever-se o dia-a-dia do homem e da sociedade, mas sobretudo lançou-se um olhar em profundidade aos desenvolvimentos psicológicos das personagens. E deste modo se organizou um conjunto de opções narrativas que contribuíram para que a tendência estética da literatura portuguesa se transmutasse noutra corrente literária – o Realismo. Neste quadro de preferências, e na medida em que tanto estão presentes nos quatro romances como nos seis contos, trabalhar a ficção de Júlio Dinis impõe que se examine todo o seu trabalho narrativo.

[10] MACHADO, A. M., PAGEAUX, D.-H., *op. cit.*, p. 75.

É certo que José-Augusto França situa o início do processo romântico nacional entre 1834 ou 1835, considerando que esse mesmo processo terminou por volta de 1880[11]. Neste período, a confiança nas virtuosidades do homem, capazes de instituir crenças e valores que esbatessem o conflito humano na sua inter-relação social, sentiu-se esgotada perante novos investimentos de pensamento individual que, embora ainda radicados numa estrutura sociológica estabelecida, entravam já em processo de renovação. A consciência romântica, alimentada por crenças idealizadas, foi cedendo à imperatividade da tomada de consciência do quotidiano, e, em consequência, os textos romanescos passaram a reflectir essa mesma mundividência, em regra apoiados na exploração psicológica do carácter das personagens. Verificar-se-á que esta nova aposta do pensamento intelectual se reflecte nos desenvolvimentos do trabalho dinisiano, reconhecimento que não admirará se, como ponto de partida para a análise, mantivermos presente o facto de que nas malhas teóricas do escritor se declara a preocupação em criar no leitor a ilusão da verdade, conforme já se referiu. Todavia, ainda assim, não se poderão negar as múltiplas marcas de carácter idealista na sua construção romanesca, circunstância que facilmente acantona os textos na estética literária romântica. Esta coexistência levantará ao estudo um leque de probabilidades classificativas de persistente movimento caleidoscópico entre as duas convenções[12], resultando com razoável expressividade num hibridismo estético, e por isso mesmo, oferecendo-se ambíguo na sua classificação. Constituído o quadro de divergências estético-literárias, far-se-á uma análise crítica do posicionamento do escritor e da sua obra perante a tradição histórico-literária portuguesa do século XIX, suportada pelo olhar crítico que lhe foi sendo concedido ao longo dos tempos, incluindo o de escritores portugueses seus contemporâneos.

Numa apreciação muito global, o que referir, entretanto, relativamente aos pressupostos estéticos das ficções inglesas que estão presentes neste estudo? E neste âmbito, poder-se-á perguntar porque escolhemos aqueles escritores e não outros que, da mesma maneira, estão mencionados nas páginas de Júlio Dinis – a exemplo de Walter Scott, cujo trabalho acabaremos por lhe reconhecer a possibilidade de ter exercido alguma influência nas estratégias dos epílogos dos romances dinisianos. Respondendo à questão da nossa imediata preferência, em primeiro lugar impôs-se o facto de alguns nomes destes escritores estarem incluídos, alguns repetidamente, nos textos dinisianos. Porém, no momento seguinte, foram claramente as relações de conteúdo dos respectivos textos que deram a forma ao projecto. Sem

[11] "1880 situa-se no fim deste mesmo processo, no momento em que se caracteriza uma viragem da sociedade portuguesa e onde, sobretudo, esta sociedade toma consciência dos seus próprios valores – e da sua própria falência.", FRANÇA, José-Augusto, *O Romantismo em Portugal*, 3ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1999 (1974), p. 7.

[12] "Nos quatro romances dinisianos proliferam elementos claramente realistas, a par de outros inequivocamente românticos, alguns, de uns e de outros, podendo reverter, no final, em favor da componente que lhe é oposta.", LIMA, Isabel Pires, "Júlio Dinis: o «romance rosa» moderno", *in*, *Júlio Dinis: Catálogo da Exposição*, Porto, Biblioteca Pública Municipal do Porto, 1989, p. 15.

aqui entrarmos em detalhes que se explanarão nas quatro partes da Tese, referiremos apenas que alguns passos dos romances destes escritores estão glosados nos textos de Júlio Dinis, exemplo que se retirará do trabalho de Laurence Sterne que, em *Uma Família Inglesa*, são comentados com alguma insistência. Após desenvolvido o estudo profundo de todas as obras, tornou-se clara a presença de episódios romanescos nos textos de Júlio Dinis que, manifestamente, denotam a influência de outros de construção similar nos romances ingleses em análise. Finalmente, reconheceu-se uma nítida pulverização por toda a obra dinisiana de múltiplas estratégias narrativas de estrutura homóloga à de outras dos referidos romances ingleses. Refira-se, em sinopse, que nestas construções se põem em evidência múltiplas cambiantes sustentadas por um traço temático comum: o reflexo dos sentimentos, positivos ou negativos, nos comportamentos humanos; a percepção da Vida segundo uma representação; o cruzamento da natureza humana e da arte como efeito de vital terapia nos processos de auto-estima e sociabilização; a permanência da vertente judiciosa em quase todos os actos do quotidiano comum; a falsa demonstração do que socialmente se exibe; a sugestão da imagem literária do mundo às avessas; a capacidade andrógina do carácter das personagens femininas; os inevitáveis processos de metamorfose facilitadores da reconciliação dos opostos; ou a defesa da identidade e do progresso nacional; entre outros. Demonstrar que os romances ingleses seleccionados fazem parte das fontes literárias dos romances de Júlio Dinis implica examinar-se o tipo de temas narrativamente considerados, mas sobretudo perceber-se quais são os pontos de aproximação, ou de ruptura, que nos textos se estabelecem a partir da mundivisão de cada autor. Mais do que alguma semelhança estrutural veiculada pelos episódios narrativos – o que não deixa de ser motivo de contaminação literária –, entendemos que são sobretudo os temas trabalhados e as inflexões críticas narrativas os grandes responsáveis pelo veio de transmissão que interliga as duas literaturas. Em jeito de apontamento, refira-se ainda que praticamente todos os textos colocam em tensão as inter-relações sociais, convergindo na questionação da identidade do sujeito e, por fim, na da identidade nacional – de resto, inquietações próprias da mudança de paradigma promovida pelo progresso civilizacional do século XIX português, que já o século XVIII inglês conhecera.

Elaborado o escopo, verificamos então que ficavam outros nomes de fora do nosso acervo de investigação, nomeadamente nomes da literatura francesa mencionados pelo escritor, mas que tivemos que abandonar por imposição óbvia dos limites comportados pelo estudo. Consideramos que a inclusão de Walter Scott, que acima sugerimos, talvez tivesse vindo a fazer todo o sentido se o esboço que Júlio Dinis deixou delineado para o texto *Excelente Senhora* tivesse vindo à luz. Porém, não foi o caso. Como cremos ser evidente, não

se poderá referir que Júlio Dinis tenha escrito romances históricos, pese embora a inclinação para o subgénero romanesco, e até a possibilidade de conhecer o trabalho do escritor Walter Scott, o que se infere a partir de informações colhidas de *Uma Família Inglesa*[13].

Após estes apontamentos que alvitram razões mais ou menos específicas acerca da influência literária inglesa nos textos de Júlio Dinis, e após se aceitar a existência de uma atmosfera intelectual razoavelmente comum, e dominante, entre estes escritores, convém agora questionar que mais teremos compreendido por influência, e também por interferência, dos textos ingleses na obra dinisiana? Umberto Eco considera que quando se fala de influência entre dois autores nos deparamos sempre com duas condições: ou esses autores escrevem no mesmo período, sendo que a influência é menos provável[14], ou um autor antecede cronologicamente o outro, e aí já se poderá referir a influência exercida do primeiro sobre o segundo[15]. Entre um leque de desenvolvimentos que Umberto Eco vai tecendo no seu texto teórico, – refere-se à "temporalidade da memória", às "influências recíprocas", às inversões da flecha do tempo a partir do *Zeitgeist*[16], entre outros factores –, reflecte sobre uma questão que, embora em análise aqui menos aprofundada, preenche contudo os nossos interesses investigativos pontuais: trata-se dos elementos "cultura", a que o crítico literário também chama "universo da enciclopédia", e do "tratamento dos temas que decorrem directamente da realidade"[17], como factores de pronta responsabilidade na construção dos textos epigonais. Partindo-se destas condicionantes propostas por Umberto Eco, as quais não ofereceram qualquer impedimento à inteligência da obra dinisiana, para que se possa insistir na influência da literatura inglesa no trabalho literário de Júlio Dinis considere-se também o facto de todos os escritores ingleses seleccionados para o estudo terem vivido antes do escritor português. As obras inglesas já conheciam uma popularidade e fortuna crítica bem instaladas no universo da cultura literária e da estética da recepção, o que, certamente, contribuiu para que Júlio Dinis se interessasse pela sua leitura. Mas entretanto faça-se uma necessária ressalva: sendo que Charles Dickens foi contemporâneo de Júlio Dinis, e que tão-pouco se encontraram, o êxito do escritor vitoriano junto do público leitor, acrescido da circunstância de *Dombey and Son* – a obra eleita para o debate comparatista – ter sido publicada em 1848, e a actividade literária de Júlio Dinis se ter constituído nas décadas de cinquenta e sessenta, justifica, desde logo, a possibilidade de se admitir a influência estética do escritor inglês em Júlio Dinis. Mas todas

[13] *Vide*: secção I.1.1. deste trabalho.
[14] Neste tipo de circunstância, Umberto Eco dá um exemplo: "Poderíamos (…) discutir se houve alguma relação de influência entre Proust e Joyce. Não houve; encontraram-se uma única vez e cada um disse do outro, mais ou menos: «É antipático, e li pouco ou nada do que ele escreveu.»", *Vide*: ECO, Umberto, *Sobre Literatura*, José Colaço Barreiros (trad.), Algés, Difel, 2003 (2002), pp. 123-4.
[15] *Vide*: *Idem*, *ibidem*, pp. 123-4.
[16] *Vide*: *Idem*, *ibidem*, pp. 124-5.
[17] *Vide*: *Idem*, *ibidem*, pp. 124-6.

estas reflexões só se complementarão com um desvio analítico em direcção ao (verdadeiro) cerne promotor da influência dos textos ingleses no pensamento literário do escritor. O facto de Júlio Dinis ter recebido herança genética inglesa e irlandesa, e de ter crescido e convivido em círculos sociais privados de matriz anglo-saxónica, tornou-se uma conjuntura que obviamente lhe forneceu o acima referido "universo da enciclopédia" inglesa/irlandesa. Reconhecendo-se embora que Júlio Dinis nunca se aculturou, antes se interessando por conhecer e defender em profundidade os usos e costumes do seu país com testemunhado orgulho, reconhecer-se-á também que os modelos ingleses que ele certamente apreciou atravessam toda a sua obra, convertendo-se ainda em estímulo ao confronto com os portugueses. Entenda-se, entretanto, que neste cotejo nem sempre os padrões de além fronteiras são os exaltados, pois nalguns casos o escritor não deixa de ser profundamente crítico em relação aos mesmos, com elegância, mas simultânea severidade. E sempre que assim acontece, Júlio Dinis sobrepõe-lhes de imediato as potencialidades nacionais, alertando as consciências para mais-valias que, por princípio, reconhece serem menosprezadas pelos seus compatriotas.

Regressando à nomenclatura de Umberto Eco, refira-se agora que o carácter de interferência que atribuímos aos textos portugueses advém dos temas escolhidos na perscrutação do quotidiano. E se é verdade que até aqui nada de relevante exista a estabelecer especial reciprocidade entre os textos dinisianos e os ingleses, – e porque a Vida e a sua problemática repetem-se em toda a experiência humana… –, o facto de Júlio Dinis insistir em temáticas que reflectem a preocupação narrativa daqueles escritores ingleses, por vezes ainda pouco comuns ou mesmo arredadas do curso das letras portuguesas coevas, oferece-nos o sinal de interferência de tais fontes literárias. São incontáveis as estratégias narrativas dinisianas que, referindo embora temas comuns observados no dia-a-dia pelo escritor[18], se harmonizam noutros tantos que fazem parte dos textos ingleses. Se quisermos montar uma taxonomia, colocar-se-á a influência ao nível do pensamento geral, onde os aspectos culturais e os fenómenos sociológicos são claros marcadores do ideário dominante, e a interferência será colocada ao nível do detalhe de que a influência se constitui. E assim, neste processo de interferência, abrigam-se incontáveis estruturas narrativas homólogas, nas quais as temáticas e o propósito crítico é comum, embora a constituição dos episódios seja, naturalmente, autónoma. Este posicionamento assumido pelo escritor português convida-nos a utilizar a

[18] Certifique-se esta questão com o excerto de uma carta escrita em Ovar por Júlio Dinis a Custódio dos Passos: "Todos os dias, depois de jantar, me conservo meia hora pelo menos conversando com a santa gente em casa de quem estou hospedado, interrogando-a sobre costumes da terra, crenças e factos sucedidos; mas, por enquanto, a colheita que fiz é escassa e duvido que por ela me seja possível mais tarde fazer obra. Precisava para isso demorar-me mais tempo por aqui, o que não me seria demasiado aprazível.", DINIS, Júlio, "Cartas Particulares", *in*, *Inéditos e Esparsos*, *Obras Completas de Júlio Dinis*, vol. 7, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1910), p. 340.

terminologia de Harold Bloom, e a declarar que Júlio Dinis participa do "phenomenon of intellectual revisionism"[19] no universo literário dos séculos XVIII e XIX. E mantendo-nos de acordo com esta opinião, e numa apreciação global, dir-se-á ainda que na obra de Júlio Dinis se estabelecem claras marcas de continuidade e ruptura com o paradigma literário português, o que lhe tem sacrificado obter um lugar determinado no panorama das letras nacionais. Também Helena Carvalhão Buescu afirma que este facto tem vindo a colocar o escritor numa posição instável, referindo-se mesmo ao "aparente isolamento (…) adentro da literatura portuguesa, no modo pelo qual entende e pratica o acto literário, mostrando-se ao mesmo tempo que essa situação só poderá ser compreendida por referência a um conjunto de transformações que, de modo mais amplo, tinham também encontrado o seu lugar em diversas tendências e obras da literatura europeia."[20].

É altura de referir o nome das obras inglesas eleitas para a nossa atenção comparatista. De Charles Dickens, a representação familiar e social de *Dombey and Son* insinua-se em *Uma Família Inglesa*. *Pride and Prejudice*, de Jane Austen, e conforme o título anuncia, lida com o orgulho e os preconceitos das personagens e da sociedade, estratégias de particular evidência em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. *Tom Jones* é o romance de Henry Fielding que é várias vezes referido por Júlio Dinis, e que chega mesmo a ser glosado em *Uma Família Inglesa*, percebendo-se entretanto que toda a obra dinisiana se identifica com o pensamento deste escritor. *The Vicar of Wakefield*, do escritor irlandês Oliver Goldsmith, apenas recebe breves elogios de Júlio Dinis no texto teórico "Ideias que me ocorrem", mas consideramos que o apreço dinisiano, indo certamente além dos apontamentos que lhe dedicou, se distende nos meandros e nas entrelinhas dos seus romances, conforme daremos conta na última secção da Tese. O texto *The Life and Opinions of Tristram Shandy* de outro escritor irlandês, Laurence Sterne, assume uma originalidade neste leque de opções, pois não nos parece que pudesse ter exercido influência, ou até interferência, na obra do escritor português. Algumas similitudes que eventualmente se possam buscar, – e poderemos referir, como mote de algum realce, a companhia do leitor que o narrador de Sterne permanentemente reclama –, não têm força capaz para que se possa reconhecer a interferência daquele texto na moldagem dos romances portugueses. Ainda assim, incluímo-lo, porque talvez seja a obra mais referida no *corpus* dinisiano[21]. Este facto torna inequívoco o conhecimento de Júlio Dinis acerca do escritor irlandês, dado que se constitui de grande importância para este estudo, já que reforçando-se o

[19] BLOOM, Harold, *Poetics of Influence*, New Haven, Henry R. Schwab Inc., 1988, p. 82.
[20] BUESCU, Helena C., *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Caminho, 1990, p. 53.
[21] Em *Uma Família Inglesa*, por exemplo, *The Life and Opinions of Tristram Shandy* é citado algumas vezes e inclusive é continuamente elogiado pela personagem Mr. Richard Whitestone.

conhecimento da ponte cultural de Júlio Dinis, por reflexo, credibiliza-se também a nossa ponte comparatista.

Dediquemos finalmente algumas linhas, ainda que escassas, porque merecedoras de outra competência, ao pensamento filosófico que subjaz aos textos de Júlio Dinis. Na obra *Litératture comparée*, a propósito do advento do realismo literário no romance do século XVIII inglês, e após ser referido que em meados do século as tendências realistas se firmaram decisivamente em Inglaterra influenciando todo o romance europeu[22], D. Souiller e W. Troubetzkoy são categóricos quando afirmam que "Le roman, genre dédaigné par la poétique instituée, apparaît dès lors comme la forme la mieux appropriée pour refléter cette expérience [celle du concrete], à travers laquelle seule la vérité est accessible, et qui, étant individuelle, est toujours unique et toujours nouvelle"[23]. Sabe-se que a crise social e moral da consciência europeia, que naquele período conhece o paroxismo na Revolução das Luzes, inunda fortemente todo o pensamento dos séculos XVIII e XIX, quando em Inglaterra a história das ideias respirava há muito a teoria empirista de Locke, defensora do respeito pelos direitos humanos à vida, autonomia e propriedade. A tese lockeana advogava que "(…) as ideias derivam exclusivamente da experiência, isto é, são o fruto, não de uma espontaneidade criadora do intelecto humano, mas da sua passividade frente à realidade"[24], fórmula que, aplicada ao método científico, se vai mais tarde encontrar com o positivismo de Augusto Comte[25] e o pensamento de Claude Bernard. Este último, – a quem Diana de Aveleda, heterónimo de Júlio Dinis[26], se refere demonstrando ter um bom conhecimento das suas teorias filosóficas –, defendia que, agora com as palavras de Nicola Abbagnano,

> "A filosofia e a ciência (…) devem unir-se, sem que uma pretenda dominar a outra. A sua separação (…) seria nociva aos progressos do conhecimento humano. A filosofia que tende incessantemente a elevar-se, faz remontar a ciência à causa ou à origem das coisas. Mostra que fora da ciência existem questões que atormentam a humanidade e que a ciência ainda não resolveu (*Intr. à l'étude de la médecine expérimentale*, III, iv, // 4)"[27].

Júlio Dinis, sorvendo das orientações do pensamento epocal, tendencialmente positivistas – não esqueçamos a sua condição académica de médico –, participa ainda claramente da corrente filosófica de Claude Bernard, também médico, segundo a qual a

[22] SOUILLER, D., TROUBETZKOY, *Littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 253.
[23] *Vide*: *Idem*, *ibidem*, p. 255.
[24] ABBAGNANO, Nicola, *História da Filosofia*, vol. 6, Lisboa, Ed, Presença, 2000, p. 164.
[25] "(…) o positivismo de Comte (…) abre novas perspectivas que se traduzirão, em termos literários, por exemplo na própria concepção das personagens, consideradas como «objecto científico» passível de estudo e análise.", [BUESCU, Helena C. "Apresentação Crítica", *in*, DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, Colecção Textos Literários, Maria Alzira Seixo (coord.), Lisboa, Editorial Comunicação, 1985, p. 17.]. A título exemplificativo, refira-se que esta disposição para o estudo analítico das personagens está particularmente assinalada na ficção *Os Novelos da Tia Filomela*.
[26] Referir-nos-emos a este heterónimo de Júlio Dinis na secção I-1.1.4. deste estudo.
[27] ABBAGNANO, Nicola, *op. cit.*, p. 133.

ciência deveria colocar-se ao lado da arte. Numa carta de Diana de Aveleda citam-se em tom elogioso as próprias palavras do médico-filósofo proferidas numa lição da Sorbonne:

> "Para o fisiologista o coração é o órgão central da circulação do sangue. Mas, por um singular privilégio, que com nenhum outro aparelho orgânico se dá, a palavra coração passou, da linguagem do fisiologista, para a do poeta, romancista, e homem de sociedade, com acepções muito diversas. (…) O estudo do coração humano não deveria ser somente o objecto do anatómico e do fisiologista, mas servir também de base a todas as concepções do filósofo, a todas as inspirações do poeta e do artista."[28].

Estamos convencidos, conforme a análise procurará demonstrar, que este é o eixo filosófico que organiza o pensamento do médio-escritor Júlio Dinis. Também João Gaspar Simões, persuadido da influência das competências académicas de Júlio Dinis no seu trabalho literário, converge nesta opinião: "A observação da realidade a que obrigava a ciência médica era meio caminho andado para a formação de uma mentalidade como a exigia a orientação positivista da arte do romance."[29].

A aposta dinisiana neste ideário filosófico reflectir-se-á nos desenvolvimentos analíticos com que nos iremos deparar ao longo deste estudo, razão pela qual os levantamentos de episódios romanescos, inequívocos indicadores da cor epocal do século XIX português, são ainda muitas vezes colocados em tensão com o pensamento de fundamento positivista. A partir deste enquadramento, vamos explorar na obra dinisiana a regulação dos costumes individuais e sociais, em obediência aos quais o sentimento se revela nas mais diversas projecções dos relacionamentos humanos, não raras vezes em tensão com a lógica. Neste âmbito, o respeito pelo sentimento, pela ordem e pela ética torna-se o grande *Leitmotiv* que enforma todas as estratégias narrativas de Júlio Dinis, alimentado ainda pela oferta dos textos "da escola genuinamente inglesa"[30] da qual também colhe o exemplo concedido à harmonia narrativa e às relações de causa e efeito. Edward E. Stroud nota que "(…) all writing is to some degree autobiographical, and all criticism subjective."[31], com o que, à partida, se concordará inteiramente. E porque assim é, e na medida em que é difícil o escritor subtrair-se completamente ao autor textual, existem muitas marcas narrativas nos textos de Júlio Dinis que deixam reconhecer a simbiose do homem-médico-escritor, e às quais a análise sobre o seu pensamento nunca poderá ficar completamente indiferente, sob prejuízo do próprio estudo.

---

[28] AVELEDA, Diana, "Cartas Literárias", *in*, *Inéditos e Esparsos*, *Obras Completas de Júlio Dinis*, vol. 7, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1910), p. 175.
[29] SIMÕES, João Gaspar, *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa: das origens ao século XX*, Lisboa, Dom Quixote, 1987, p. 430.
[30] DINIS, Júlio, "Ideias que me Ocorrem", *in*, *Inéditos e Esparsos*, *Obras Completas de Júlio Dinis*, p. 10.
[31] STROUD, Edward Elvin, *Jane Austen's Idiolects: their strengths and limitations as a means of characterisation*, London, UCL, 1992, p. 2, M. Phil.

É certo que (quase) toda a gente já leu Júlio Dinis; assim foi recomendado durante longas décadas pelos pais culturalmente mais esclarecidos para as primeiras leituras de seus filhos. Numa elogiosa palestra proferida há alguns anos, António José Saraiva, o historiador e crítico literário refere-se mesmo à "importância que essa obra tem na formação da consciência da classe média portuguesa"[32]. E se a leitura dos textos dinisianos permaneceu, de facto, e durante vários decénios, nas cartilhas da educação burguesa, findo este estudo perceber-se-á que não se poderá concordar que os textos de Júlio Dinis se ofereçam à compreensão na verdura dos anos. A leitura desta obra requer amadurecimento intelectual, ou então a mensagem nela contida, não passando para o leitor, fica-se pela oferta de enredos que o tempo afastou da actualidade. A descodificação dos textos dinisianos é exigente e não lhes basta um "olhar inocente", impondo-se mesmo um "olhar comprometido" ou "empenhado"[33], se adequarmos a terminologia que Helena Carvalhão Buescu definiu para o fenómeno da percepção do real. Conforme referimos no início, se é verdade que Júlio Dinis anda afastado das curiosidades, o que se calhar poderá ser compreensivelmente aceite atendendo-se aos novos padrões da experiência humana e da dimensão ideológica, não é menos verdade que a obra de Júlio Dinis, tal como a de todos os clássicos da literatura de qualquer país, tem que ser contextualizada, – e isso exige conhecimento e aptidão[34]. A par de uma ampla encruzilhada de novas motivações para o estudo do escritor que esta Tese se propõe apresentar, esperamos, e acreditamos, que fique o fermento para outro processo de reabilitação – já não o da memória da sociedade de Oitocentos que o escritor tanto defendeu, mas justamente o da obra literária de Júlio Dinis.

[32] "Não venho aqui para vos expor as recordações de infância ou as experiências pessoais que tenho associadas à leitura de Júlio Dinis; e se aludo a elas é apenas para sugerir a larga e subtil difusão de Júlio Dinis e para salientar a importância que essa obra tem na formação da consciência da classe média portuguesa. Ele penetrou nos lares e ajudou a formar numerosas consciências, a definir os ideais de muitas pessoas, precisamente porque a sua leitura nos impressiona numa idade particularmente susceptível e porque o ambiente em que muitos leitores o lêem é também daqueles que envolvem, enredam e se insinuam por todas as maneiras. Mas há outro motivo muito forte a ajudar a penetração deste escritor: é que os ideais que ele exprime correspondem aos hábitos, às tradições, aos interesses materiais e morais de uma larga camada populacional.", SARAIVA, António José, "Júlio Dinis e a sua Época", *in*, *Para a História da Cultura Portuguesa*, parte I, vol. II, Lisboa, Gradiva, 1996, p. 49.

[33] *Vide*: BUESCU, Helena C., "Duas versões do olhar inocente nos estudos literários", *in*, *Actas do Primeiro Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, vol. 1, Lisboa, A.P.L.C., 1990, p.239.

[34] Quando na obra *Littérature comparée* os seus autores referem que "(…) comparer c'est voyager, au sens immédiat, puisque l'ouverture littéraire sur d'autres œuvres ne peut s'achever que par une découverte du pays concerné et de sa civilisation." [SOUILLER, D., TROUBETZKOY, W., *op. cit.*, p. xvi.], entendemos que esta exigência não somente dirá respeito ao estudioso de literatura como ao leitor de qualquer obra, pois se a enciclopédia de conhecimentos do leitor não for bastante para descodificar os sentidos do texto, a leitura resultará empobrecida, desinteressante, talvez fastidiosa ainda.

PARTE I

Especificidades acerca do autor e da sua escrita

Capítulo 1

Na tradição teórica e histórico-literária portuguesa de meados do século XIX

1 – Ansiedades e questionações do escritor

I-1.1.1 – Acerca de Júlio Dinis e do espaço portuense que o acolheu

Dediquemos uns breves parágrafos à sumariada identificação de Júlio Dinis na relação com a sua obra literária. Enquanto cidadão, se comummente se considera Júlio Dinis um sujeito de carácter retraído, tal não o impediu de ter um círculo de relações de amizade razoavelmente alargado. Contrariamente à opinião de alguns biógrafos, e mais propriamente acerca da sua integração nos circuitos do mundo das letras, Júlio Dinis convivia regularmente com personalidades da época, e disso as cartas particulares dão testemunho inegável[1]. Entretanto, e do ponto de vista do carácter, este escritor foi alguém que lutou no embaraço de todas as dúvidas: "acho tão incertos todos os caminhos do mundo, que não sei qual se deva aconselhar."[2], desabafa numa carta escrita ao seu grande amigo Soares de Passos. A doença avisou-o quando tinha dezassete anos e, teimando ferozmente, nunca mais o abandonou. E assim foi obrigado a uma vida compulsivamente calma, com a qual se esforçou por se identificar: "Nos hábitos monótonos da minha vida actual encontro certo prazer, porque não me tentam já as emoções das vidas agitadas. Esta separação em que estou do mundo quadra-se bem com as exigências do meu espírito."[3], refere Júlio Dinis noutra carta ao mesmo amigo. E foi maioritariamente nesse período de afastamento da vida activa, sobretudo na década de sessenta do século XIX, que Júlio Dinis se dedicou à arte da escrita, embora o impulso para o mundo das letras cedo se tenha manifestado. Na publicação póstuma do texto *Inéditos e Esparsos*, em 1910, o editor trouxe à estampa algumas notas recolhidas de manuscritos incompletos de Júlio Dinis, entre os quais se pode ler:

> "Os primeiros factos da minha existencia litteraria remontam aos 11 annos. Não os recordo porque pretenda persuadir-te que effectivamente de algum valor eram já essas façanhas de creança, mas tão sómente para me darem ensejo de fazer algumas reflexões sobre os motivos principaes que podem actuar sobre a inspiração nascente e crear o gosto das letras; assim como, mais tarde, apreciar as causas que podem educal-o em melhor caminho.

[1] Nessas cartas aparecem-nos nomes conhecidos, maioritariamente do mundo das letras, como Soares de Passos, Custódio Passos, António Feliciano de Castilho, Júlio de Castilho, Latino Coelho, Alexandre Herculano, Augusto Soromenho, Eugénio Luso, Alfredo Cardoso, Nogueira Lima, Teixeira Pinto, Saraiva de Carvalho, Mendes Leal, Tomás de Carvalho ou Ramalho Ortigão – "Vi o Ramalho Ortigão na Biblioteca da Academia. Correu para mim com os braços abertos e com uma expansão de me deixar sensibilizado." [DINIS, Júlio, *Cartas Particulares*, *in*, *Inéditos e Esparsos*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 7, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1910), p. 395.], relato que demonstra o relacionamento consistente dos dois escritores.
[2] *Idem*, *ibidem*, p. 398.
[3] *Idem*, *ibidem*, p. 400.

> Permite-me que te recorde alguns factos da minha vida. (…) Sabes que aos 5 anos fiquei sem mãe, (…)"[4].

A partir deste acto confessional[5], sabe-se que Júlio Dinis ia escrevendo por vocação, tendo em simultâneo cursado na Escola Médico-Cirúrgica do Porto. Estreia as suas publicações com a poesia *Sonho ou Realidade?*[6], originalmente publicada na *Grinalda* em 1857, e já assinada com o pseudónimo Júlio Dinis, segundo João Gaspar Simões[7]. Opinião diferente tem Egas Moniz quando refere que foi em 1860 a primeira vez que o escritor apareceu em público com o pseudónimo Júlio Dinis a assinar a poesia *A. J...*[8], associação que o estudioso faz à personagem Jenny de *Uma Família Inglesa*. Mas entretanto parece ter sido na obra *Júlio Diniz: Esboço Biographico*, de 1872, que pela primeira vez é avançada, e por Alberto Pimentel, a informação sobre o pseudónimo Júlio Dinis utilizado por Joaquim Coelho[9]. Mas regressemos às publicações dinisianas após este ligeiro desvio. Em 1856, com dezassete anos de idade, o escritor publica o primeiro texto dramático *Bolo Quente*, do qual apenas se conhece o segundo acto[10], seguido de uma série de outros textos igualmente dramáticos[11]. Parece ter sido a narrativa *Justiça de Sua Majestade*, publicada em 1858, que inaugurou o trabalho romanesco do escritor, sendo que João Gaspar Simões coloca a questão se, à data, Júlio Dinis não estaria já a trabalhar *Uma Família Inglesa*, texto que conheceu o final da primeira redacção em 1862, e com o título *Uma Família de Ingleses, Cenas da Vida do Porto*[12].

---

[4] DINIZ, Júlio, *Inéditos e Esparsos*, Lisboa, Tipografia «A Editora», 1910, p.1.

[5] Na opinião de Gaspar Simões, "A infância de um escritor é por assim dizer decisiva no acordar da sua vocação. E é talvez por isso mesmo que poucos escritores de vulto tiveram uma infância feliz. Aliás, não me parece obrigatório que os primeiros anos da vida de um poeta ou de um romancista tenham de ser necessariamente infelizes: o que têm de ser é impressionantes.", [SIMÕES, João Gaspar, *Júlio Dinis*, colecção A Obra e o Homem, vol. nº 12, Lisboa, Arcádia, s/d [196-?], p. 9.]. Acerca dos tremendos sobressaltos emocionais a que o adjectivos "impressionantes" se aplica na citação, no caso de Júlio Dinis estão perfeitamente legitimados.

[6] Poesias que foram coligidas e publicadas numa única obra *post-mortem*, *Vide*: DINIS, Júlio, *Poesias*, Obras Completas de Júlio Dinis, 6º vol., Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1874), p. 7.

[7] SIMÕES, J. Gaspar, "Júlio Dinis", *in*, *Perspectiva da Literatura Portuguesa do século XIX*, vol. I, Lisboa, Ática, 1947, pp. 426-7.

[8] MONIZ, Egas, *Júlio Denis e a sua Obra*, Ricardo Jorge (pref.), 1º vol., Lisboa, Casa Ventura Abrantes, 1924, p. 176.

[9] *Vide*: PIMENTEL, Alberto, *Júlio Diniz: Esboço Biographico*, Porto, Typografia do Jornal do Porto, 1872, p. 20.

[10] DINIS, Júlio, "O Bolo Quente", *in*, *Serões da Província*, Egas Moniz (pról.), 2º vol., Porto, Civilização, s/d [1946? – data do Prólogo] (1870), p. 127.

[11] *Vide*: "O Casamento da Condessa de Amieira", "O Último Baile do Sr. José da Cunha", "Os Anéis ou Inconvenientes de Amar às Escuras", "As Duas Cartas", "Smilia Smilibus", [DINIS, Júlio, *Teatro I*, Obras Completas de Júlio Dinis, 8º vol., Lisboa, Círculo de Leitores, 1993 (1946-1947)]. "Um Rei Popular", "Um Segredo de Família", "A Educanda de Odivelas", [DINIS, Júlio, *Teatro II*, Obras Completas de Júlio Dinis, 9º vol., Lisboa, Círculo de Leitores, 1993 (1946-1947)].
O interesse de Júlio Dinis pela arte da representação não se confinava à escrita de textos dramáticos, pois ele próprio pisou as tábuas como personagem: "Entretanto, por iniciativa dos irmãos Lusos, poetas da *Grinalda* e seus amigos, um grupo de amadores, ou «curiosos», representava dramas e comédias originais num teatro da Rua do Bonjardim. Júlio Dinis escreve e representa com eles." [SIMÕES, J. G., *Perspectiva da Literatura Portuguesa do século XIX*, p. 427.]. Em Anexo 1 encontramos fotocópia do frontispício do texto dramático *Os Hállas* escrito por Licínio F. C. de Carvalho, texto em quatro actos e representado em 1854; encontramos ainda fotocópia da distribuição das personagens, onde se lê que Júlio Dinis faz a representação da personagem feminina Solisa, de dezanove anos (Júlio Dinis tinha então 15 anos), e que seu irmão, José Joaquim Coelho, faz a representação da personagem Zeid-el-Aziz.

[12] *Vide*: SIMÕES, J. G., *Perspectiva da Literatura Portuguesa do século XIX*, p. 427.

O Porto que o escritor conheceu, sua terra natal, ficou perpetuado no romance *Uma Família Inglesa*. Tendo Júlio Dinis nascido na Rua do Reguinho, nº 24[13], actual Rua Nova da Alfândega, espaço que se inseria na área fronteiriça ao rio Douro e, também pela proximidade da Alfândega do Porto, incluía-se ainda na zona da dinâmica comercial portuense. A confirmá-lo, todos os trâmites de movimentação comercial inerentes a esta área os podemos encontrar registados naquele romance. E apesar do carinho que o escritor empresta às referências à sua terra natal naquela obra, é curioso notar-se que, em dado momento da vida, Júlio Dinis diz não gostar da cidade do Porto. Numa carta que escreveu em 1869 a Custódio José de Passos, publicada em 1941 na revista *Seara Nova*, lê-se assim:

> "Ficou-me desta doença um ódio ao Pôrto, que te não explico. Odeio-o debaixo do ponto de vista meteorológico, topográfico, político, artístico, literário e patriótico, sob todos os quais estou persuadido que não presta para nada a nossa cidade natal. E se tiver ocasião de a abandonar, sem grande prejuízo de interesses, com tôda a vontade o faria. Veremos."[14].

Datado dois anos antes do escritor falecer, neste texto é perfeitamente compreensível o estado de angústia, e até alguma revolta, contra o local-berço que o acolheu. E disso o escritor revela plena consciência quando, em outra carta escrita em 1870 ao amigo Soares de Passos, refere: "Que me perdoe o *berço de muralhas* este desapego de filho!"[15]. Calcula-se que, para Joaquim Coelho, o Porto tenha sido o espaço de muitas ansiedades, de todas as lutas, e de muito poucas alegrias. Sua mãe, Ana Constança Potter Pereira Lopes[16], morre quando Joaquim Coelho tem apenas quatro anos. Oitavo filho de nove irmãos, Joaquim Coelho assiste à morte de todos[17] – Guilherme, Roberto, Livínia, Amélia, José Joaquim, Alcina, um nado-morto e Joaquim Guilherme[18] –, restando-lhe uma vida errante à procura da atmosfera despoluída que o pudesse ajudar a combater a doença[19]. Já licenciado em Medicina, a conselho do seu tio Bernardo de

[13] Acerca desta habitação, consta ter sido uma "vivenda d' 2 andares alugada logo ao casar por ser perto do Hospital da Ordem d' S. F.co onde dr. Quim [pai do escritor] trabalhava. É a parte mais baixa da cidade. Foi aterrada em 1870 quando s' construiu a R. Nova d'Alfandega, mas o troço norte ficou c'o nome d' R. d' S. F.co. (…)", CANTO, P. (org.), "Vida Real", *Antologia*, Lisboa, Tip. Silva, s/d., nota (1), p. XIII..

[14] DENIS, Júlio, "Carta a Custódio José de Passos", *in*, *Seara Nova*, nº 739, Lisboa, p. 39. Anexo 2. Esta carta está publicada nas "Cartas Particulares", mas curiosamente sem este parágrafo. *Cf.*: DINIS, J., "Cartas Particulares", *in, Inéditos e Esparsos*, pp. 376-7.

[15] *Idem*, *ibidem*, p. 401.

[16] Há alguma incoerência na atribuição do nome da mãe do escritor: "O nome da mãe de Júlio Dinis apresenta diversas variantes. A certidão de nascimento diz apenas: «Anna filha legítima de António Pereira Lopes e de sua mulher Maria Potter.» Na certidão de casamento aparece como Ana Pereira Lopes. Em contrapartida, tanto na certidão de óbito como na certidão do falecido escritor, está registada como Ana Constança Gomes. Após o casamento deveria chamar-se Ana Constança Potter Pereira Lopes Gomes Coelho. Para aumentar a confusão, é Maria Constança Potter Pereira Lopes para Kol d'Alvarenga e Ana Constança Potter para Egas Moniz e João Gaspar Simões. Há ainda, para Alberto Pimentel, uma outra versão: Ana Gomes Coelho.", CRUZ, Liberto, *Biografia de Júlio Dinis*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2006, nota nº 3, p. 139.

[17] Acerca da irmã Livínia nascida em 1832, a terceira irmã por ordem de nascimentos, parece não ter sido encontrado o registo do seu falecimento. Todavia, sendo que o nome desta irmã nunca é referido, incluso na abundante correspondência do escritor, leva a pressupor que também possa ter entretanto falecido muito cedo.

[18] *Vide*, *Idem*, *ibidem*, p. 139.

[19] Em permanente busca de um clima favorecedor para contrariar a doença, a partir da retirada inicial para Ovar, em 1863, Júlio Dinis nunca mais abandonou este tipo de vida errante. A partir do Porto, em Julho de 1870, escreve assim ao amigo João

Oliveira Ramos, boticário no Porto, e do pai, José Joaquim Gomes Coelho, então médico no Hospital da Ordem de S. Francisco, também no Porto, o escritor retira-se para Ovar em Maio de 1863. Regressado, Joaquim Coelho concorre ao lugar de professor da Escola Médico-Cirúrgica do Porto, onde chega a leccionar[20]. Promovido de demonstrador da Escola Médica a lente substituto da secção médica em 1867[21], tomou ainda parte, neste mesmo ano, no júri de Medicina legal, também no júri de exames de Farmácia, e ascendeu ainda a secretário e Bibliotecário da Escola. Entretanto, agravado o estado de saúde, mantém-se na vida errática e, em 1869, passa uma temporada em Lisboa, partindo de seguida para a Ilha da Madeira. Regressado ao Porto, passa nova temporada em Fânzeres, Gondomar, volta para Lisboa, de novo para a Ilha da Madeira, após ter conhecido estadas em Grijó, Vila Nova de Famalicão, Felgueiras, Aveiro, sempre à procura de um espaço menos contaminado e que o resguardasse ainda das agressividades do frio e do calor. Finalmente, acaba por se acolher em casa do primo José Joaquim Pinto Coelho, na Rua Costa Cabral, de novo no Porto, um espaço da cidade que ainda se mantinha com bons ares para as exigências da sua delicada condição física. É aí que Júlio Dinis vem a falecer em 12 de Setembro de 1871. Nada admirará, pois, que nesta vida de nomadismo entre os dezassete e os trinta e dois anos, em permanente luta contra o espectro da morte e mergulhado ainda em todas as dificuldades que na época as viagens ofereciam, Joaquim Coelho não pudesse ter conhecido momentos de felicidade no seio da sua cidade-natal, nem afinal no de outros espaços, citadinos ou rurais, onde lutava contra as agressividades climáticas que o ia vitimando.

Tão-pouco a cidade do Porto poderia ter sido um espaço de feliz acolhimento, mesmo nos anos que antecederam o período em que o escritor contraiu a enfermidade[22], já que, até

Pedro Basto: "Conto brevemente retirar-me para o campo para aí passar o resto do Verão. Em princípios de Outubro, se as coisas no País o permitirem, seguirei mais uma vez a estrada do exílio a que a minha doença me condena. Por essa ocasião espero vê-lo e abraçá-lo em Lisboa.", [*Idem*, *ibidem*, p. 429.]. Até que, regressado da Madeira, ao chegar a Lisboa em Maio do ano seguinte, e dando já mostras de desistir da vida, Júlio Dinis refere noutra carta ao amigo Custódio Passos: "Vou pior do que vim mas melhor do que estive. De mal com o universo inteiro como nunca estive e resolvido a não lutar mais tempo contra a força das coisas. Vou procurar um buraco onde me meta a esperar pelo que Deus quiser que venha.", [*Idem*, *ibidem*, pp. 421-2.]. Refugiando-se por fim em casa de um primo, na Rua Costa Cabral, no Porto, ao fim de quatro meses Júlio Dinis falece, com trinta e dois anos ainda incompletos.

[20] Segundo Ricardo Jorge, dado que o ensino era ministrado por um tipo de orientação muito livresca, e pesem embora alguns aspectos que o escritor considerava modelares na escola portuense de Medicina, entretanto "Gomes Coelho carpia-se de ter de ir para a aula servir de eco aos compêndios" [MONIZ, Egas, *Júlio Denis e a sua Obra*, Ricardo Jorge (pref.), 1º vol., Lisboa, Casa Ventura Abrantes, 1924, pp. xiv-xv.]. E, de facto, numa carta que Júlio Dinis escreve ao amigo Soares de Passos a partir do Funchal e em inícios de 1870, o escritor é bastante claro nesta matéria: "Uma outra coisa pela qual sinto ter esfriado muito em mim o entusiasmo, é o professorado! A augusta missão oferece-me poucos atractivos, desde que a minha saúde não me permite entregar-me a ela como deve ser. Professor para traduzir compêndios e marcar lições a dedo, não tenho vontade de ser. Confesso-te que, se nessas viravoltas de serviço público e reformas que aí vão, eu pudesse aproveitar ensejo para dizer adeus ao Porto e à toga, não o deixava fugir.", DINIS, J., "Cartas Particulares", *in, Inéditos e Esparsos*, pp. 401-2.

[21] "Gomes Coelho regeu curso, pela primeira vez, em Maio de 1867 em substituição do professor José Frutuoso Aires de Gouveia Osório.", MONIZ, E., *Júlio Denis e a sua Obra*, 1º vol., p. 78.

[22] Após a doença se ter declarado, as notícias que recebia do Porto raras vezes não eram fatais, conforme se lê numa carta que o autor escreveu na Madeira ao amigo Custódio Passos: "Em cada correio esperava a carta tarjada de preto de meu primo a participar-me o falecimento da mãe dele, que o foi quase minha (…). Custa-me imenso esta perda. Desde a idade dos quatro anos que fiquei sem mãe e nesta minha tia, única que foi mãe também, encontrei os mesmos extremos que tinha pelos seus próprios filhos. Isto me fez querer-lhe um pouco mais que às outras, um pouco mais com afeição de filho. No intervalo de um

então, com impiedosa e cruel insistência viu jazer por terra muitos dos seus familiares mais queridos[23]. Sabendo-se que a ausência da mãe, em tão tenra idade, é uma fonte geradora de maturidade precoce, perceber-se-á talvez que a orfandade originou no escritor a necessidade de criar um mundo paralelo, um mundo próximo do virtual, mas no qual se ia recolhendo. Esse mundo era o das letras, esfera na qual Júlio Dinis desafiava uma relação de proximidade e convivência consigo próprio, ou entre si e a caneta e o papel, estes já como instrumento de extensão do seu próprio espaço. E parece explicado o facto de a orfandade ser uma questão muito presente na obra de Júlio Dinis, essa figura solitária e carente do órfão que se dissemina em todas as suas ficções. Ainda criança ou jovem, são figuras geralmente devaneadoras, mas simultaneamente temerosas, e vão-se constituindo representativas das mais diversas projecções sociais nos seus romances. Todavia, e não obstante os mais variados obstáculos que sempre têm que ultrapassar, os órfãos são personagens que na obra dinisiana se caracterizam pela enorme vontade de vencer e superar as diversidades. Por outro lado, note-se ainda que nos trabalhos ficcionais de Júlio Dinis existem muito poucas crianças, muito poucos irmãos, e frequentemente nenhum.

Convenhamos que o Porto, por destino, acolheu muito mal Júlio Dinis. Não admirará, pois, a sua amargura contra a cidade[24] que, convenhamos ainda, não teve culpa do seu infortúnio. E não admirarão também algumas referências pouco lisonjeiras a outras cidades por onde passou como refúgio, ou por aconselhamento médico. Acerca da preferência narrativa pelos espaços rurais, João Soares Carvalho faz referência a um grupo de escritores, no qual inclui Júlio Dinis, entendendo que é "Esta saturação da vida da cidade, que leva à paixão exaltada pela vida do campo e o contacto directo com a Natureza, (…)"[25]. E no caso que nos ocupa, se a permanência de Júlio Dinis nos espaços rurais lhe forneceu abundante matéria-prima para a construção das narrativas, de facto, as sombras do espaço citadino que carregava na memória criaram-lhe uma espécie de repulsa que não lhe permitia aceitá-lo. Isto

---

ano morreram as minhas desveladas enfermeiras (…). Sem esperança dum longo futuro, assusta-me a ideia de sair desta vida tão desprendido de afectos. Aqui na Madeira tenho sido testemunha desse doloroso espectáculo de um homem que morre longe de parentes e de amigos e tendo à cabeceira uma pessoa estranha e indiferente. Deve ser desesperador. E cada vez estou mais convencido de que essa sorte me está reservada."; mas assim não aconteceu com Júlio Dinis, pelo que se lê em nota de rodapé: "Faleceu oito meses depois (…) rodeado de parentes e de alguns amigos dos mais íntimos", DINIS, J., "Cartas Particulares", *in, Inéditos e Esparsos*, pp. 418-9.

[23] Não esqueçamos que dos "oito irmãos só Joaquim Guilherme Gomes Coelho chega aos trinta anos. Todos morrem vítimas do mesmo mal: o bacilo de Koch.", SIMÕES, J. G., "Júlio Dinis", *in*, *Perspectiva da Literatura Portuguesa do século XIX*, p. 426.

[24] "Não é amor ao Porto o que me prende. A minha família é cada vez mais limitada. Se não fosse meu pai, talvez me resolvesse a dar um golpe de estado desses que me atrairiam dos homens sensatos o epíteto de *pateta*.", escreve o autor em Março de 1868 a partir de Lisboa – [*Vide*: DINIS, J., "Cartas Particulares", *in, Inéditos e Esparsos*, p. 383.]. E dois meses antes da escrita desta carta, estando ainda a viver no Porto, Júlio Dinis refere: "Por isso sorri-me a ideia de viver algum tempo fora deste berço de muralhas e, logo que possa, parto.", *Idem*, *ibidem*, p. 376.

[25] CARVALHO, João Soares, "António Feliciano de Castilho", *in*, *História da Literatura Portuguesa: O Romantismo*, vol. 4, Lisboa, Alfa, 2003, p. 101.

percebe-se quando a escrita se revelava de capital importância, pois era a única forma que o escritor encontrava para fugir à violenta realidade.

> "Tenho vontade de seguir os conselhos que me dá relativos a trabalhos literários porque hoje a única maneira de minorar os sintomas morais da minha doença, é andar com a cabeça pelos mundos da imaginação. E, se puder, hei-de fazê-lo, mais para distracção do que para glória minha e muito menos *do país*."[26],

refere Júlio Dinis numa carta escrita em 1869 ao amigo José Pedro da Costa Basto, numa inequívoca demonstração do declínio já irreversível. É evidente que o escritor estava zangado com o mundo, um mundo que quase só lhe ofereceu lutas tremendas e desgostos profundos. Contudo, e embora a indiferença perante a vida fosse uma atitude inevitável, a justa verdade é que na correspondência publicada a familiares e amigos, mesmo quando já se sentia tenazmente condenado pelo destino, Júlio Dinis mantinha serenidade e até esperança no futuro e, deixando as marcas da solidão, nunca deixou as do desespero. Retiremos outro exemplo da sua correspondência, a Júlio Castilho, ainda do mesmo ano de 1869:

> "Mas, ó meu caro Júlio, o meu estado de espírito actual torna-se inteiramente insensível aos encantos do elogio e aos amargos da censura. Os críticos mais atrabiliários podem dar sem comiseração, que dão num homem, senão morto, pelo menos profundamente anestesiado."[27].

Júlio Dinis era médico e sabia da irrecuperabilidade da sua saúde. Mas sublinhe-se que, confrontado com esse drama, mergulhado nessa angústia, este escritor deixou extraordinárias provas de prezar a amizade até ao derradeiro momento.

Desta forma, explicar-se-á talvez que os três últimos dos quatro romances de Júlio Dinis conheçam lugares de representação rural, só tendo o primeiro sido desenvolvido num espaço narrativo de cidade. Repare-se que em *Uma Família Inglesa*, sendo a cidade do Porto o *locus* de representação do romance, o autor nunca se lhe refere com hostilidade ou até com falta de simpatia. Pelo contrário; descreve a cidade com pormenor e entusiasmo, nomeando espaços lapidares como o da Rua dos Ingleses ou o dos Café Águia Douro e Guichard. Diríamos mesmo que na abordagem destas e de outras referências geográficas lateja uma expressão de carinho, de resto, e apesar de todos os ressentimentos, conforme seria de esperar de qualquer bom filho da sua terra-natal, filho este que poucos meses antes de falecer lhe dedica as seguintes palavras de afeição numa carta a Custódio Passos:

[26] DINIS, J., "Cartas Particulares", *in, Inéditos e Esparsos*, p. 326.
[27] *Idem*, *ibidem*, p. 322.

"O Porto, segundo vejo dos locais do *Jornal do Porto*, passa sem novidade. Deus o conserve."[28].

Apesar das prolongadas ausências, o facto de o escritor estar a par dos acontecimentos da sua cidade deixa prova do vivo e continuado interesse que sobre ela mantinha. E após a sentida formulação de pedido supremo de votos para o Porto, não restarão dúvidas que Joaquim Coelho o abraçou com a devida gratidão. Talvez a sua verdadeira antipatia, tal como o escritor refere, assentasse em aspectos de âmbito social, – políticos, artísticos, literários e até patrióticos –, para os quais a sua debilidade lhe retirou vontade de compreensão. Poder-se-á ainda considerar que, de carácter requintadamente observador e profundamente crítico, não admira que Júlio Dinis estivesse em desacordo com muitas arestas do mundo político-social. Todavia, talvez pelo recatamento a que o seu carácter se subordinava, parece não ter deixado registos que permitam uma avaliação crítica mais fundamentada dos juízos explanados na mencionada carta escrita a Júlio de Castilho[29]. Assim não acontece quanto ao desagrado manifestado acerca do mundo artístico ou de considerações literárias, cujas problemáticas são razoavelmente aludidas na correspondência publicada no *Jornal do Porto*, e assinada com o pseudónimo Diana de Aveleda. Nalgumas secções deste estudo faremos uma leitura algo detalhada sobre estas questões, que consideramos pertinentes.

I-1.1.2 – O escritor, o homem e o universo epocal

Conforme acabamos de verificar pela introdução de dados biográficos, a Joaquim Guilherme Gomes Coelho bastou-lhe uma existência curta, de cerca de 32 anos, para deixar em legado umas largas centenas de páginas de narrativa, muitas outras de texto dramático e ainda de poesia. Do homem, nascido em 1839 e finado em 1871, pelos registos que foram sendo feitos do seu percurso de vida, incluso do académico, restam muitas das suas lembranças. Mas é do escritor que a sua presença é bem mais latente na memória colectiva do

[28] *Idem*, *ibidem*, p. 417.

[29] Percebe-se, entretanto, que no momento em que esta carta foi escrita, Júlio Dinis já era indiferente às questões que se colocavam para além dos seus relacionamentos privados: "(…) não há para mim prazer como é o de receber cartas.", [DINIS, J., "Cartas Particulares", *in, Inéditos e Esparsos*, p. 339], refere o escritor a Soares de Passos em correspondência escrita em Ovar. Sentindo-se vencido na luta que travava, o seu desalento era total, e a única alegria advinha-lhe de algumas palavras de consolação, conforme se lê noutra carta igualmente escrita em 1869: "Recebi com inexprimível prazer a sua carta [de Júlio Castilho]. Na monótona vida que passo nesta ilha [Madeira], é a chegada dos vapores de Portugal o acontecimento que mais me alvoroça o coração. Nunca tinha experimentado o que é passar quinze dias em absoluta ignorância do que vai nas casas por onde deixámos os mais íntimos e sagrados afectos da alma. É desesperador! (…) Imagine pois com que ânsia rasgo os sobrescritos das cartas que recebo e vou ao fim da página procurar o nome do amigo.", *Idem*, *ibidem*, p. 321.

povo português, já que está avivada pelas páginas dum acervo literário que "indubitavelmente [também] pertence à imortalidade"[30] – fazendo aqui apropriação das palavras de Alexandre Herculano ao referir-se a um determinado passo da sua obra *O Pároco de Aldeia*. Sendo evidente que o homem nunca se consegue subtrair completamente ao escritor, porque são duas partes da mesma pessoa, é então através do labor narrativo que conseguimos consolidar o conhecimento do pensamento de Joaquim Coelho, circunstância já referida pelo seu contemporâneo Alberto Pimentel: "Em Gomes Coelho tão identificados andavam o homem e o litterato, que não havia surprehendel-os na menos contradicção."[31]. Como homem, de elevada nobreza de carácter[32], Júlio Dinis era tímido, todos o afirmam[33]. Como escritor, substituiu grande parte dessa timidez pela ousadia, dizemo-lo nós, porque não é amena a escrita de Júlio Dinis, tão-pouco acomodada ao conforto da aura burguesa à qual o escritor pertencia. No Prefácio à obra *Inéditos e Esparsos* publicada em 1910, Sousa Viterbo emite a seguinte opinião sobre o escritor: "Bem se vê que elle fôra educado numa escola autoritária, numa sociedade burguêsa, cujos rigidos principios, começados já então a ser considerados como preconceitos, desapareceram totalmente, como tantas outras velharias, na versatilidade das modas e nos rumores estonteantes do progresso;"[34]. Seguindo esta linha argumentativa, poder-se-á desde já referir que, de facto, as inquietações em torno de preconceitos pulsam com audácia nos seus textos, embora num primeiro momento se disfarcem de quadros de felicidade em alegres pinturas campesinas. E tinha razão José Régio quando afirmou que: "Dar Júlio Dinis como um escritor em cujas aguarelas não surge a nossa aldeia senão suavemente cor-de-rosa, – é um dos tais superficialíssimos lugares-comuns que, por tremendo exagero duma dada

[30] HERCULANO, Alexandre, *O Pároco da Aldeia*, Porto, Lello & Irmão, 1981 (1825), p. 87.
[31] PIMENTEL, A., *Júlio Diniz: Esboço Biographico*, p. 30.
[32] "O caracter de Gomes Coelho era tam sincero, tam leal, tam nobre, que ninguem podia suspeital-o capaz de uma impostura.", SOROMENHO, A., "Carta ao Editor", *in*, *As Pupilas do Senhor Reitor*, 15ª ed., Lisboa, Typographia A Editora Limitada, 1913, p. v.
[33] "(…) Mendes Leal abria as portas da sua casa ao colaborador da *Grinalda*. Júlio Dinis, tímido e reservado, talvez até um pouco desdenhoso, furta-se ao convite: retrai-se." [SIMÕES, João Gaspar, *Júlio Dinis*, colecção A Obra e o Homem nº 12, Lisboa, Arcádia, s/d., p. 63]; ou ainda, segundo o mesmo crítico, "(…) deslocado em Lisboa, onde não conhecia quase ninguém e os poucos que conhecia eram literatos, de quem desconfiava, tímido e retraído, simples nas suas reacções e demasiado puro para com eles compartilhar do torvelinho de uma vida nada de acordo com a placidez dos seus sentimentos e os escrúpulos da sua consciência de típico burguês portuense." [SIMÕES, J. G., *op. cit.,* p. 67.]; "(…) pois Júlio Diniz recua tudo com a sua bondade e a sua timidez, (…)." [NEMÉSIO, Vitorino, "O Romance de Júlio Diniz", *in*, *Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, Tomo VII, nºs 1 e 2, Lisboa, FLUL, 1940-1941, pp. 389]; "É que Julio Diniz satisfazia uma necessidade do seu espírito, escrevendo; obedecia á sua natural modestia, occultando-se.", SOROMENHO, A., "Carta ao Editor", *op. cit.,* p. v.
Numa carta dirigida ao amigo Custódio Passos, Júlio Dinis transcreve em Nota um excerto do *Diário Popular* de 24 de Março de 1868, no qual se refere a representação de *As Pupilas do Senhor Reitor*, onde se regista o recato de Júlio Dinis:"A plateia levantou-se para aplaudir o Sr. Biester e o Sr. Gomes Coelho, que se recusou a subir ao palco. Veio buscá-lo à plateia o Sr. Biester e mal apareceram ambos no palco, o entusiasmo do público chegou ao delírio. A todos comovia a modéstia dos dois escritores; um escondendo-se na plateia e furtando-se aos aplausos, outro pretendendo que toda a glória coubesse ao Sr. Gomes Coelho. Os actores que ainda estavam em cena abraçaram o Sr. Gomes Coelho, que, profundamente comovido, mal podia proferir uma palavra." [DINIS, J., "Cartas Particulares", *in, Inéditos e Esparsos*, pp. 369-370]; ou ainda, "E tão grande era a timidez do escritor que se não decidiu a confiar a sua obra [*As Pupilas do Senhor Reitor*] a uma casa editora sem primeiramente conhecer a opinião de um mestre.", CIDADE, Hernâni, TORRES, Ruy d'Abreu, *Cultura Portuguesa*, vol. 14, s/l, Empresa Nacional de Publicidade, 1975, p. 165.
[34] DINIS, J., *Inéditos e Esparsos*, p. xxii.

característica, se instalam na crítica mais ou menos corrente. E o caso é que bem custam, depois, a ser de lá desalojados!"[35]. Mas acreditamos que o apego a esta catalogação será facilmente convertido se for dedicada maior atenção aos obstáculos que são impostos às personagens, quer sejam motivados pela diversidade de ideais, comportamentos, preconceitos ou interesses sociais, quer sejam colocados no plano político, cultural, económico, ou outros. Distanciando-nos do enfeudamento ao pitoresco dos cenários narrativos e à atmosfera de felicidade respirada nos epílogos, se no pólo oposto buscarmos as causas de toda a problemática narrativa e observarmos com pertinácia o percurso de dificuldades que as personagens percorrem, já se perceberá que a escrita de Júlio Dinis não brota de um pensamento apaziguado com o mundo, mas de um pensamento que pretende ser apaziguador.

Existe uma enorme teia de contrariedades que se emaranha nas personagens de todas as ficções dinisianas, obrigando-as a um considerável esforço individual de superação, e ainda ao mesmo esforço, mas do conjunto de todo o elenco narrativo até que, finalmente, a fortuna as consiga invadir. O "aparente convencionalismo mascara uma hábil e radical desconstrução da desenfreada imaginação romântica e das verdades estabelecidas numa sociedade patriarcal."[36], segundo apreciação de Linda Egan, habilidade estratégica que se pressente disparada em todas as direcções romanescas e que, sem dúvida, é desveladora da profunda inquietação do autor. Note-se, com curiosidade, que ainda no mesmo estudo a partir de *Uma Família Inglesa*, Linda Egan reconhece neste romance marcas narrativas coincidentes com as que organizam a chave do romance pós-modernista, e mesmo do cepticismo paródico dos romances do início do século XX, justificando a análise por oposição à estrutura dos romances convencionais do século XIX. E se o pós-modernismo traz à luz um quadro de diversidade onde se problematizam crenças e valores estabelecidos e se luta pela recuperação dos mesmos, mas sem que contudo se proceda a um corte radical com o passado, talvez se possa reconhecer, concorde-se, um certo perfil vanguardista nas expressões literárias de Júlio Dinis. E ajustamo-nos a esta ideia na medida em que este escritor pugna incessantemente por um reajuste de valores que considera desviados do rumo desejável, zurzindo violentas críticas que, imediatamente, e tal como as palavras acima da investigadora, se mascaram de convencionalismo romântico. Recorrendo às ferramentas de que dispunha, Júlio Dinis serve-se da sonda analítica para observar o carácter dos homens, extraindo-lhes o que encontra de clinicamente saudável e rejeitando o que considera doentio. Mas os efeitos potencialmente perturbadores não foram apenas detectados ao nível individual ou do sujeito em acção na sua

[35] RÉGIO, José, "Sobre o romance de Júlio Dinis e Júlio Dinis no Romance Português", *in*, *Estrada Larga*, Costa Barreto (org.), vol. I, Porto, Porto Editora, s/d, p. 447.
[36] EGAN, Linda, "Uma leitura de Júlio Dinis, pré-pós-modernista, ou a vingança de uma oitocentista desfasada", *in*, *Colóquio/Letras*, nº 134, Out.-Dez., Maria Filipe Ramos Rosa (trad.), Lisboa, Fundação Caloustre Gulbenkian, 1994, p. 69.

micro-sociedade; os valores da identidade nacional são uma expressiva questão à qual dedicou enorme cuidado no seu trabalho literário.

Apesar da prosperidade económica que a cidade do Porto ia conhecendo em meados de Oitocentos[37], Júlio Dinis não estaria assim tão acreditado no conforto e felicidade dos seus habitantes. Encontrava-lhes marcas de mal-estar, agravadas talvez ainda por memórias descarnadas das lutas civis que, com a distância de duas décadas, se tinham representado no palco portuense. O flagrante exemplo expõe-se em *Uma Família Inglesa*, quando Manuel Quintino passeia na cidade para refúgio às azáfamas comerciais do quotidiano: a personagem deambula por entre atmosferas que não lhe oferecem as venturas de um passado histórico risonho. Antes tropeça, aqui e além, em marcos de turbulências mais ou menos próximas – no vulto sombrio da Serra do Pilar residiam "Os tristes vestígios das guerras civis", ainda que Manuel Quintino, como quase todos os portuenses da sua idade, não tivesse passado de "simples espectador das cenas trágicas dessas memoráveis épocas"[38]. E apesar do crescimento da cidade do norte, no pensamento dinisiano paira o estatuto valorativo marcado por um momento político, o que se torna evidente quando se refere à cidade "cujo principal título de glória é o ter, em épocas em que a nobreza era tudo, previsto que podia e devia prescindir dela, para se engrandecer."[39]. Perante este raciocínio marcadamente liberal, ergue-se rápido o universo da luta que os habitantes nortenhos tiveram que travar contra o poder instalado. Só que na grandiosidade dessa glória, nem tudo tinham sido rosas, e muitas famílias teriam ficado bem escoriadas pelos seus espinhos. As marcas devastadoras estão nos textos dinisianos, subtis e sofridas.

Mas Júlio Dinis não apenas estava atento às questões da sociedade citadina, como aos efeitos da "árvore do liberalismo"[40] no mundo rural, expressão que o autor utiliza para se referir ao novo círculo político que nasce com a vitória de D. Pedro em 1834. Encontramo-nos com referências às movimentações aristocráticas, exemplificadas em *Os Fidalgos da Casa Mourisca* pela personagem D. Luís e o seu séquito, as quais exibem a incompatibilização das velhas classes no quadro da nova faceta política, aspecto que compulsivamente as leva a abandonar a vida de corte e instalar num qualquer recanto da província. E assim, "O solar do fidalgo transformou-se pois em asilo de muitos correligionários", convertendo-se o palacete

[37] A circulação de pessoas na Rua dos Ingleses é marcada, segundo António José Saraiva, "por exportadores, banqueiros, accionistas, simples capitalistas, caixeiros de toda a espécie.", [SARAIVA, António José, "Júlio Dinis e a sua Época", *in*, *Para a História da Cultura Portuguesa*, Parte I, vol. II, Lisboa, Gravida, 1996, p. 50.], – afinal, o retrato social e urbano que Júlio Dinis traça em *Uma Família Inglesa*.

[38] *Vide*, DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), p. 258.

[39] *Idem*, *ibidem*, p. 140.

[40] DINIS, Júlio, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 5, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1872), p. 10.

"numa pequena corte na aldeia [41], uma espécie de assembleia ou conventículo político", numa clara clivagem dos estatutos sociais apressados na ruína.[42]. Imbricada nesta inquietante tensão surge outra amargura relativamente ao processo levado a curso pelas reformas liberais, pois sendo que o *locus* narrativo se coloca no âmago da ruralidade, os trâmites do sistema agrícola liberal estabelecem outro confronto entre as novas práticas no terreno e as mentalidades desusadas. Os saudosistas partidários do absolutismo, e sem soluções para o estado de ruína em que viviam, clamavam que "A culpa é desta gente que nos governa, destes homens que juraram perder tudo quanto era nobreza para poderem à vontade fazer das suas, sem ter quem lhe vá à mão."[43], - frase proferida por Frei Januário. Sendo este uma das companhias indispensáveis de D. Luís, já que era "Acérrimo partidário do regime absoluto, apesar de lhe não ser possível enfeixar dois argumentos sérios em defesa dele, (…) passava a vida aproveitando os mais ridículos ensejos para premissas dos seus corolários antiliberais, artifício com que lisonjeava as paixões do seu ilustre amo e patrono, e mantinha nele o fogo sagrado."[44]. Com efeito, e apesar da desvantagem que essas classes atravessavam, continuavam amarrados a princípios de inactividade que em nada contribuíam para o necessário desenvolvimento do país. Este egresso, como exemplo, "achava-se bem naquela vida monótona, que exercia sobre si os mais notáveis efeitos analépticos. Podia dizer-se que ele dividia ali o tempo entre duas ocupações exclusivas: comer e esperar com impaciência as horas da comida.[45], caracterização que ilustra a pacatez e falta de acção em que esses derrotados do novo regime continuavam a viver. Jorge, – um dos filhos de D. Luís, os quais "iam crescendo afeiçoados aos princípios liberais, que amavam de instinto, antes de os amarem de reflexão"[46] –, em disputa de ideias com Frei Januário, até então o detentor dos destinos económicos do solar, esclarece-o que "Os liberais o que fizeram foi aliviar a agricultura dos enormes encargos que dantes pesavam sobre ela e que não a deixavam prosperar, foi criar leis e instituições que facilitassem os esforços dos laboriosos e castigassem severamente a incúria e a ociosidade."[47]. É evidente que não eram estas palavras que frei Januário gostaria de ouvir, contrariedade que no texto cumpre a função metonímica dos ressaibos da nobreza e aristocrata. Estas classes não reconheciam nesse conjunto de leis a

[41] É manifesta a referência à obra de Francisco Rodrigues Lobo escrita em 1619, *Corte na Aldeia*, reflectindo a movimentação das classes nobres e aristocráticas após a nossa perda de Independência em 1580. Tal como acontecera com o advento do liberalismo no séc. XIX, esta obra parodia a retirada da aristocracia e da nobreza para os espaços rurais, informação com a qual o texto se inicia: "Depois que faltou a Portugal a Corte dos Sereníssimos Reis, (…) retirados os títulos pelas vilas e lugares do Reino e os fidalgos e cortesãos por suas quintãs e casais, (…)", LOBO, Francisco Rodrigues, *Corte na Aldeia*, Maria Ema Tarracha Ferreira (intr.), Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, nº 33, Lisboa, Ulisseia, s/d [19--] (1619), p. 71.
[42] *Vide*, DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, p. 10.
[43] DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, p. 54.
[44] *Idem*, *ibidem*, p. 15.
[45] *Idem*, *ibidem*, p. 15.
[46] *Idem*, *ibidem*, p. 12.
[47] *Idem*, *ibidem*, pp. 54-5.

possibilidade de adaptação das suas casas aos moldes já vigentes, pois até então vivia-se confortável, e serenamente, da receita de tributos cobrados àqueles que trabalhavam as terras. Mas Jorge vai mais longe na explicação do seu discurso e acrescenta que:

> "Quando ao desoprimir-se o lavrador de tributos pesados e iníquos e dos odiosos vexames do fisco, ao tornarem-se-lhe mais fáceis os contratos e as transmissões da propriedade, ao criarem-se-lhe recursos para ele tirar do seu trabalho e da sua inteligência dez vezes mais do que dantes podia obter, quando na época em que tudo isto se realiza, uma casa como a nossa, em vez de prosperar como tantas, vê apressada a sua decadência, é porque tem em si um velho e incurável cancro a roê-la. E é esse cancro que eu quero conhecer, para extirpá-la, se ainda for possível."[48].

Esta fala, em que uma vez mais o autor não foge à tentação de uso lexical especializado, desencadeia no diálogo a referência à lei da abolição dos morgados defendida por Jorge a par do investimento no trabalho como fonte de riqueza e virtude. Em perfeito descontentamento, toda esta argumentação acaba por sugerir ao padre, em solilóquio, uma irónica apologia ao trabalho:

> "(…) Eu quando ouço falar muito no trabalho… já estou de pé atrás. Tem graça! Quem os ouvir, persuade-se de que o trabalho é um prazer. Ora adeus! O trabalho é uma necessidade, o trabalho é um castigo. Para aí vou eu. Que trabalho tinha Adão no paraíso? Amassar o pão com o suor do rosto, olhem que título de nobreza! Estes modernismos! Mas é a cantiga da moda. O trabalho enobrece, o trabalho consola, o trabalho é uma coisa muito apetitosa… Será, será, mas eu, por mim, se pudesse deixar de trabalhar…Ah! Ah! Ah!"[49].

Por detrás desta oferta de um sorriso ao leitor, Júlio Dinis tece uma contundente crítica a uma camada da população do seu tempo, e fundamentalmente àquelas que ainda se consideravam as mais nobres e ilustres do reino. É que essas não entendiam o fenómeno da necessária alteração social que já estava no terreno, porque lhes causava incómodo o facto de ter de assumir não só o trabalho, como todas as responsabilidades que lhe estão inerentes. Uma das incontornáveis leis do puritanismo estava, finalmente, a entranhar-se nas terras lusas, mas a resistência social a um projecto de desenvolvimento comum era enorme. Inflectindo-se a atenção para uma obra de Michel Foucault, *Les mots et les choses*, quando este filósofo aborda as várias propostas de representação refere que existe "(…) un élément irréductible à cette représentation: le *travail*; ce qui permet de caractériser un être naturel, ce ne sont plus les éléments qu'on peut analyser sur les représentations qu'on se fait de lui et des autres, c'est un certain rapport intérieur à cet être et qu'on appelle son *organisation*; (…)"[50]. Baseados nesta

[48] *Idem*, *ibidem*, p. 55.
[49] *Idem*, *ibidem*, p. 56.
[50] FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 250.

teorização, diremos que não apenas a virtude puritana, como ainda a construção da personagem era tanto mais autêntica quanto mais a sua organização (na terminologia de Foucault) se afirmasse pelo trabalho. Impunha-se abandonar a inactividade e construir o homem Ser ontológico e Ser produtivo, que só assim poderia ser entendido como a verdadeira parte de um todo, do universal. Júlio Dinis preocupou-se com esse figurino fragmentado do homem ocioso, chegando a considerar que os leitores que melhor o poderiam entender nesta matéria seriam os homens como o hortelão, o agricultor que ainda narrava episódios pitorescos aos filhos de D. Luís para os entreter. Nos contos ditados por esta personagem percebe-se que o velho jardineiro conhecia todas as façanhas que tinham atormentado a sua geração. E por tal falava às crianças "dos trabalhos da emigração, dos episódios do cerco do Porto, da fome, da peste e da guerra, tríplice calamidade que conhecera de perto, das batalhas em que havia entrado, (…)"[51], ficando a perceber-se que, afinal, para as classes que até então tinham estado no conforto social, todos estes devastadores incómodos pouco, ou praticamente nada, as incomodavam. Vivendo de costas voltadas ao que não lhes interessava conhecer, as classes até então bem instaladas não se aperceberam de que o momento era de ruptura, e enquanto se mantinham arreigadas aos hábitos em que continuavam adormecidos, o tempo passava e o fiel da balança ia-se inclinando, favoravelmente, para o lado dos que metiam mãos à obra. Porque a decadência dos aristocratas era inevitável, e a ascensão da burguesia já se fazia sentir em meados de Oitocentos, assistir à altiva impassividade em que certas famílias continuavam a viver, sem lhes observar a mínima vontade de mudança de atitude, seria, calcula-se, matéria de constrangimento para Júlio Dinis. Conhecedor destes trâmites que já tinham forma em Inglaterra, onde muitos detentores de terras nunca lhes perderam o controle, Júlio Dinis verificava que assim não estava a acontecer no seu país e, mais do que uma crítica comovida, teceu uma crítica feroz e impiedosa em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Repare-se que como cidadão, para Júlio Dinis a questão do trabalho era matéria fundamental. Como homem, deu inequívocas provas de ser um lutador. Como escritor, considerando os poucos anos de que dispôs para desenvolver a sua produção literária, e nos quais a falta de saúde não favorecia a expansão, o acervo fala por si. Se alguma apologia se pretender fazer-lhe, a palavra trabalho é, obrigatoriamente, a palavra-chave.

Verificando ainda o atraso cultural em que o povo estava mergulhado, Júlio Dinis projecta repetidamente esse lamento, e apreensão. Servir-nos-emos de um flagrante exemplo narrativo, no qual educação e política se misturam numa relação de causa e efeito. Trata-se da estratégia eleitoralista no romance *A Morgadinha dos Canaviais*. No espaço narrativo do adro da igreja, a atribuição dos votos permitiu que o narrador observasse como o povo era

[51] DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, p. 12.

conduzido pela mentira e pela coação de políticos com interesses directos no acto eleitoral, concluindo, todavia, que a culpa não era nem do sistema político, nem do povo, mas do sistema de educação do país:

> "A cena, porém, humilhante como é, não envolve a mínima censura à excelência do sistema; mas apenas aos que, nos quarenta anos que ele quase tem de vida entre nós, não couberam ou não quiseram ainda fazer compreender ao povo toda a grandeza da augusta missão que lhe cabe executar."[52].

Escrito em finais da década de 60, este romance conhecia, *grosso modo*, um distanciamento cronológico dos tais quarentas anos que separavam a data de 1820, quando foram dados os primeiros passos do liberalismo em Portugal. E daí para cá a educação não acompanhou os desenvolvimentos pátrios, conforme o texto regista:

> "Depois das nossas lutas civis, já muitas crianças se fizeram homens; se a escola fosse entre nós o que devia ser, já haveria sobra de eleitores com perfeita consciência dos seus direitos civis.
>
> O atraso e ignorância deles, constristando, somente devem impelir os homens de intenções sinceras e puras a aplicar os esforços de inteligência e de acção para ministrar com a educação a moralidade, e para acordar a consciência desta entidade social."[53].

O tempo ia passando, e o povo continuava inculto, tão-pouco sabendo proteger-se dos interesses alheios e defender os seus próprios interesses. No texto, ferozmente comparado a um rebanho guiado pelo seu guardador de cabras, o povo revelava não ter a mínima consciência da sua capacidade de força colectiva, e da consequente utilidade na decisão do acto para o qual estava a ser chamado. A constatação de que o povo desconhecia a sua fundamental importância no momento em que ditava os destinos da nação levou o narrador a tecer o seguinte lamento:

> "O povo, o povo soberano, que naquele dia tinha nas mãos o ceptro da sua soberania, não era menos dócil do que os irracionais que recordámos."[54].

Não se poderá dizer, diante de parágrafos como este – e há muitíssimos nesta obra ficcional – que a escrita de Júlio Dinis seja amena, de todo cor-de-rosa, e que o seu autor foi um homem tranquilo relativamente à máquina humana. A escrita de Júlio Dinis, repetimo-lo, chega a impor-se com um perfil interventivo, erguendo publicamente uma voz que de outra forma não

[52] DINIS, Júlio, *A Morgadinha dos Canaviais*, *Obras Completa de Júlio Dinis*, vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), p. 464.
[53] *Idem*, *ibidem*, pp. 464-5.
[54] *Idem*, *ibidem*, p. 465.

poderia chegar tão longe, e deixando claramente perceber uma tremenda vontade de reajuste social em muitas matérias que atribulavam a sua consciência de cidadania. Júlio Dinis não foi um burguês acomodado, e jamais foi indiferente à justiça sobre a matéria humana.

Na ficção *O Espólio do Senhor Cipriano* o escritor arquitecta outra crítica contundente ao aparelho público, ao verificar que este não assumia as obrigações de apoio ao cidadão e que tranquilamente descartava as suas responsabilidades e endossava as suas incumbências de organismo em organismo público. À morte do irmão Cipriano, Maquelina não tinha dinheiro para o mandar sepultar e, por tal, necessitava de um atestado de pobreza. A personagem dirige-se a casa do administrador, que não lhe resolve o problema e a remete para o presidente da Câmara; sem sucesso, este encaminha-a para casa do pároco, que igualmente a endereça para o regedor, que sendo também taberneiro, no seu estabelecimento compatibilizava a venda de vinho e a distribuição de justiça, – mais generoso nesta do que na primeira, segundo o narrador. Depois de muitas insinuações, o regedor finalmente passou o seguinte atestado à cidadã:

> "«Eu Bento Maria do portal, regidor de esta freguesia atesto, im como, maquilina, rosa, Martins, de esta Cidade, não tem, aberes para fazer, as despesas do intero do seu irmom cepreano cujo, consta, ter dinheiro Mas o qué que por morte se não incontrou i se é berdadeiro o dito do bulgo o debe ter, nalgum isconderijo, que ainda se não inchergou. E por ser berdade o que Açupra, atesto e mo diserem peçoas dignas para mim de todo o creto, pacei esta que juro.
>
> Dada em esta Cidade a 12 de Janeiro de…
>
> Bento Maria do portal.»"[55].

O acolhimento dado a Maquelina pelos vários responsáveis sociais, coroado com este atestado escrito, – "modelo de diplomacia e de exactidão ortográfica"[56], palavras mordazes do narrador –, vem comprovar, em nossa opinião, três grandes preocupações dinisianas. A primeira manifesta-se pela forma displicente como, num momento de necessidade extrema, uma cidadã é ajudada na resolução de um problema que, sozinha, não conseguia superar. A segunda apreensão resulta da falta de sensibilidade e até caridade da organização social, ao observar-se como foi descartada uma cidadã, em estado emocional de grande debilidade, que pede ajuda para a jazida do irmão recém finado. Finalmente, a terceira ânsia é claríssima, e expõe-se no texto de que se compunha o atestado: não só o povo era iletrado, como mesmo muitos dos que estavam encarregues dos seus destinos governativos não abonavam a favor do conhecimento – se eram assim tão incultos, que preparação teriam, enfim, para ajuizar sobre os outros? A

[55] DINIS, Júlio, "O Espólio do Senhor Cipriano"*, in, Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores (1870), 1992, p. 98.
[56] *Idem*, *ibidem*, p. 98.

educação do cidadão em geral, ou melhor, a falta dela, expõe-se nestes romances clamando a atenção do leitor para aspectos epocais de grande inquietação.

A frase já acima citada a partir do romance *A Morgadinha dos Canaviais* – "se a escola fosse entre nós o que devia ser (…)" –, é uma indiscutível expressão do entendimento do escritor acerca do estado do sistema educativo em meados de Oitocentos. E repare-se num detalhe que é relevante nesta matéria: para todos os heróis e heroínas dinisianos existe a preocupação narrativa em lhes proporcionar uma boa educação. Quer nos casos em que as condições sociais dessas personagens são propícias a receberem uma educação esmerada, – o caso de Daniel, Henrique de Souselas, Tomás, Carlos e Jenny, Jorge, Maurício e Tomé, – quer nos casos em que as condições sociais são economicamente pouco auspiciosas – Margarida, Clara, Augusto, Cecília, Berta, ou Paulina –, todas recebem uma educação, nalguns casos mesmo livresca, capaz de as tornar pessoas de elegante compostura cívica, cabendo aos pais ou tutores a tarefa de lhes proporcionar as regras de boas maneiras.

Júlio Dinis foi frequentemente considerado por algum pensamento crítico como um escritor brando[57], e às vezes até próximo do retrógrado. Haverá, no nosso entender, uma falsa ilusão analítica nesse retrato, talvez porque se desordene o entendimento acerca da simplicidade e peculiar capacidade de harmonização que, com reconhecida inteligência, o escritor aplicava às estratégias narrativas dos seus romances, sem que por tal deixasse de apontar o dedo às mais variadas e perturbantes situações sociais. Júlio Dinis intervém de maneira arrojada, apesar de não se servir de intrigas romanescas de rebuscada compleição, ainda espessadas por duras impertinências ou ásperas malícias, a exemplo das intrigas a que Camilo, na época, tinha habituado o leitor. E assim, é também nossa plena convicção que a simplicidade das estratégias narrativas dinisianas é apenas aparente, para a qual contribui o extraordinário balanceamento dos contrários que o escritor sabe aplicar aos episódios, os quais vão sendo adoçados com a afável realização dos valores fundamentais. Todavia, a versão crítica inversa à que acima apontamos também coexiste. Leia-se, a título de exemplo, como A. Soromenho escreve numa carta que prefacia a obra de uma das edições de *As Pupilas do Senhor Reitor*:

> "(…) touxe comigo para Lisboa o original do romance e apresentei-o a Alexandre Herculano, o nosso primeiro literato, aquelle cuja opinião tinha mais autoridade e mais valia. E o Mestre, em quem todos os verdadeiros talentos encontraram sempre um admirador sincero e

[57] "É claro que o estilo de Júlio Diniz não tem a nobreza nem sequer a autencidade do de Herculano; falta-lhe o nervo, a propriedade e a força. Mas tem esse ar arredondado, tam português na exposição e nos seus elementos simples, que parece que nos torna corados de saúde à leitura, como se fôssemos pelo campo fora e corresse uma aragem. Cheira a maçã camoesa.", NEMÉSIO, V., *op. cit*., p. 390.

> enthusiasta, auctorisou-me a dizer a Júlio Diniz, que elle o considerava – **o pimeiro talento da geração moderna**, e o seu romance **o primeiro romance portuguez d'este seculo**."[58].

Ainda em vida de Júlio Dinis, Pinheiro Chagas, após elogiar o mesmo romance ao considerá-lo "um dos mais formosos livros de que se deve ufanar a litteratura portugueza"[59], acrescenta: "Não julguem exaggerado o elogio, com toda a sinceridade o affirmo; conheço poucos romances nossos que se possam pôr a par d'este precioso livro, que nos vem do Porto, revelando-nos de subito um dos talentos mais elevados da nossa patria."[60]. Mas lançando-se o olhar sobre a crítica mais recente, para José-Augusto França, por exemplo, Júlio Dinis é um adepto das ideias novas[61], avaliação à qual nos associamos já que, também no nosso entender, Júlio Dinis revelou-se sempre a favor do progresso. Repare-se que este escritor ergueu a voz narrativa contra as desigualdades de tratamento social, e muito particularmente quando eram acompanhadas de preconceitos e orgulhos de fundamentos vários; contra a oposição familiar ou social à livre demonstração e expansão dos sentimentos humanos; contra as propostas políticas, ou de políticos que, regendo-se quase exclusivamente pelos interesses pessoais, actuavam publicamente ignorando por completo os interesses e os sentimentos alheios, entre outras questões que combatia. Júlio Dinis foi, sem dúvida, um crítico do homem e da sociedade na sua relação com as tais "ideias novas". Todavia, e apesar destas apreciações, creditamos que eventualmente até se poderá considerar (confundir) que algumas estratégias dos seus textos foram concebidas à luz do pensamento mais conservador. Contribuirá para esta análise o facto de Júlio Dinis, por exemplo, se impor contra a permeabilidade a que via o seu povo submeter-se a tudo quanto fosse estrangeiro, a tudo quanto fosse moda importada, sem com isso defender e manter vivos os valores, usos e costumes nacionais. O escritor, defensor do produto cultural pátrio, assistia a um processo de aculturação que pulsava agravado pela hipocrisia social manifestada no excesso de etiqueta que asfixiava os impulsos naturais do sujeito[62], e todo este fermento narrativo parecia fazer levedar um pensamento retrógrado. Porém, penetrando-se com acuidade na problemática urdida nos seus enredos, toda esta convenção se esvai e verifica-se que Júlio Dinis pugnou pelo avanço, só que subscrito com as raízes da pátria.

Não surpreende que a crítica dinisiana recaia essencialmente sobre a nova burguesia emergente que nos meados do século XIX conhecia já um razoável conforto, e na medida em que a actividade literária de Júlio Dinis se situa naquele período, coincidindo com um

[58] SOROMENHO, A., "Carta ao Editor", *op. cit*., p. vi. Destaques do texto de acordo com o original.
[59] CHAGAS, M. Pinheiro, *Novos Ensaios Críticos*, Porto, Casa da Viúva Moré, 1868, p. 229.
[60] *Idem*, *ibidem*, p. 229.
[61] FRANÇA, José-Augusto, *O Romantismo em Portugal*, 3ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1999 (1974), p. 428.
[62] AVELEDA, Diana, "Cartas Literárias", *in*, *Inéditos e Esparsos*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 7, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1910), p. 252.

momento social e político já de razoável estabilidade governativa. Acerca deste período, António José Saraiva refere que "o Partido Regenerador e o Progressista alternam-se no Poder e, mais do que isso, tendem a fundir-se no fim deste período, porque, de facto, representam ambos os mesmos interesses (…)"[63], convergência que cria um momento facilitador às profundas mutações sociais, permitindo desenvolvimentos vários: "(…) as obras públicas, as estradas, os caminhos de ferro, aparecem as primeiras máquinas agrícolas; abre-se ao público o telégrafo, amplia-se o crédito (…)"[64]. Afirmado o progresso económico no decorrer do século XIX, para Júlio Dinis esse progresso material teria que ser acompanhado por um novo paradigma de pensamento a instalar-se na mentalidade social, permitindo que as relações entre as pessoas se adequassem às novas fórmulas do desenvolvimento emergente, nas quais o respeito pelo outro era a grande prioridade. Júlio Dinis não está nunca a desfavor do progresso. Bem pelo contrário. Tendo recebido uma educação de constituição puritana, o desenvolvimento que o trabalho proporciona ao povo do país só poderia ser por ele muito aplaudido. Só que esse progresso teria, obrigatoriamente, que estar submetido ao abrigo dos códigos da honra e do respeito, mais duas chaves basilares do pensamento dinisiano.

Gualter Cunha escreve que "a arte em geral, a literatura dentro dela, só é arte porque nos diz respeito, e na medida em que nos diz respeito."[65], apreciação crítica que Júlio Dinis, e alguns escritores ingleses em estudo, também assim tinham concebido[66]. A partir do olhar dinisiano sobre o mundo das artes, nomeadamente a pintura, o canto, a dança e a própria escrita no registo da actividade humana, o escritor utiliza a palavra romanesca como arma combativa, dirigindo-se por esse meio aos pintores, compositores, folhetinistas, filósofos, poetas, educadores, jovens, e demais elementos com possível intervenção nos processos artísticos, estimulando-os a desenvolverem um esforço conjunto de defesa dos valores essenciais, sem negligenciarem o interesse nacional. Do aparente optimismo dinisiano, de facto, só lhe reconhecemos a aparência, já que os seus textos estão rasgados por uma vigorosa força metamorfoseadora capaz de transformar o ócio em trabalho, a ruína em prosperidade, o guarda-livros em gerente, o dono das terras em empresário, o orgulho em deferência, o preconceito em imparcialidade. Impunha-se aproximar os homens e as classes sociais que até então se escudavam nos pergaminhos da aristocracia e no conforto da burguesia, indiferentes à capacidade regeneradora do povo que Tomé da Póvoa, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, representa pelo digno investimento no trabalho.

---

[63] SARAIVA, A. José, "Júlio Dinis e a sua época", *in*, *Para a História da Cultura em Portugal*, Mem Martins, Europa-América, 1972, pp. 69-70.
[64] *Idem, ibidem*, p. 69.
[65] CUNHA, Gualter, "Introdução", *in*, *Estudos Ingleses. Ensaios sobre Língua, Literatura e Cultura*, Gaulter Cunha (coord.), Coimbra, Minerva, 1998, p. 24.
[66] *V*ide: secção III-2.1.

Ainda sobre o escritor e o homem, pergunte-se: que leituras teria feito Júlio Dinis? Para além daquelas leituras que a sua formação científica lhe impôs, por que outro tipo de textos se teria interessado o escritor? Como terá chegado ao estado de profundo conhecimento que os seus textos revelam? Ou quais as obras que não só terá lido, mas que terá mesmo estudado? Parecendo questões de respostas relativamente fáceis, não deixarão de ser, obviamente, sempre insatisfatórias. E assim o cremos porque não havendo dados que nos permitam um estudo rigoroso nesta matéria, concomitantemente, os seus textos são a prova irrefutável de que o autor foi um homem de grande cultura. Atravessando toda a obra, é manifestamente claro o conhecimento do escritor sobre as várias literaturas europeias, da literatura clássica – grega ou romana –, bem como, e muito em particular, das literaturas francesa e inglesa. As páginas estão pulverizadas de uma diversidade de nomes de escritores, filósofos e outros intelectuais de ambas e de outras nacionalidades que, ainda que se considere ser uma tendência epocal em resposta à moda neo-classicista, o facto é que algumas vezes os textos abrigam desenvolvimentos, ou simples detalhes, que comprovam o abrangente conhecimento do escritor. Verifica-se, todavia, que nem todas as propostas narrativas dos autores estrangeiros sobreviveram com eficácia aos seus gostos ou, pelo menos, assumiram ascendência empática nos seus gestos literários, já que é no enquadramento da literatura inglesa que toda a sua produção literária se espelha, vigorosamente. Dito isto, não se entenda que se pretende negar o reconhecimento das marcas da literatura francesa no fazer narrativo, nem tal seria possível. Só que, também é opinião do coro crítico em geral que a estética inglesa é, nitidamente, a predominante. Insistindo-se na interrogação: mas afinal, das suas leituras, o que resta então reflectido nos seus textos?, é nossa forte convicção de que resta o interesse bem demarcado pela "escola genuinamente inglesa"[67], o tipo de saber que o escritor enaltece e com o qual deu mostras de se ter profundamente identificado – conforme as Partes III e IV desta Tese darão disso mesmo relato.

[67] DINIS, Júlio, "Ideias que me Ocorrem", *in*, *Inéditos e Esparsos*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 7, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1910), p. 10.

I-1.1.3 – As inquietações de um escritor-médico

Reflectindo acerca das marcas da presença do autor no texto, repare-se que Júlio Dinis teorizou, e defendeu, que o autor se deve esconder – "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 actores da sua narração palavras que fossem de esperar deles por quem os tivesse previamente conhecido"[68]. Teremos que concordar que este escritor foi capaz de criar nos seus "actores", conforme nomeia as suas personagens, uma identidade de tal ordem singular que os tornou exímios profissionais de representação na página. Até certo ponto, Júlio Dinis fê-lo muito bem. E dizemos até certo ponto porquanto, pese embora o escritor ter recorrido ao uso linguístico que melhor se adequava ao perfil sócio-cultural das suas personagens, o facto de ter também conseguido uma enorme harmonização dos movimentos que elas exibem nos respectivos contextos geográficos, ainda o facto de ter concebido toda uma estrutura do cenário narrativo que em nada ofusca os desenvolvimentos das acções, ainda assim, – e agora que Júlio Dinis nos perdoe e não se melindre no seu rigor do qual deu tantas mostras de exigência –, não conseguiu esconder a sua profissão de médico[69]. Aliás, cremos que o facto de as personagens médicas de profissão estarem frequentemente inseridas nestes textos poderá coadjuvar a nossa opinião, se para tal se entender essa opção narrativa como influência profissional do seu autor. Acreditamos que é uma marca de si próprio que não se oculta nas ficções[70], pois em todos os textos, ou nos encontramos com a presença de uma personagem médica, ou os raciocínios narrativos, e os analíticos dentro destes, remetem para considerações no âmbito da medicina.

Exemplificando, em *As Pupilas do Senhor Reitor*, Daniel é médico e é-o ainda o carismático João Semana. Em *Uma Família Inglesa*, deparamos com o doutor F.[71] que vai visitar Manuel Quintino. Observado *A Morgadinha dos Canaviais*, não havendo exactamente uma personagem médica, a partir do estado de debilidade de Henrique de Souselas os médicos

[68] *Idem*, *ibidem*, p. 12.
[69] Não é novidade que as marcas da presença de Júlio Dinis nos seus textos estão longe de serem originais na arte literária. E apenas para reforçar esta noção, leia-se como escreveu D A. Miller a propósito de Jane Austen: "(…) Austen Style similarly presupposes, and enforces, its author's own «under-representability,» a condition I can describe most simply for the moment by observing that the realism of her works allows no one like Jane Austen to appear in them.", MILLER, D. A., *Jane Austen, or The Secret of Style*, Princeton, Princeton University Press, 2003, p. 28.
[70] Corrobore-se esta opinião com a de um seu colega de profissão, o médico Maximiniano Lemos, quando em 1918 escreveu: "Nos romances de Júlio Diniz transpirou sempre, e apesar de tudo, a origem médica do autor: neles o clínico encontra-se desenhado com toda a verdade da fotografia, a sciência é respeitada como só o pode ser por quem uma vez ao menos tenha sacrificado aos seus altares, e finalmente a medicina é desafrontada dos epigramas que os Molières de todos os tempos e de todos os tamanhos, teem expectorado sôbre ela.", LEMOS, Maximiano, *Camilo e os Médicos*, Porto, Companhia Portuguesa Editora, 1920, p. 388.
[71] DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), p. 280.

e as suas teorias povoam as páginas com prodigalidade. Em *As Apreensões de uma Mãe*, encontramos a personagem-médico Dr. Madrugada, mas também Tomás se licenciou na Faculdade de Medicina de Paris e, revestindo-se de enorme ambiguidade, temos ainda o narrador a quem a personagem D. Margarida trata por Sr. D…[72], – abreviatura que desafia o exercício analítico a considerar a consoante maiúscula como a possibilidade de pretender referir, ainda que omitindo, o tratamento de Doutor, ou, e porque não, mesmo o nome próprio Dinis[73]. Na ficção *Os Novelos da Tia Filomela*, os médicos são frequentemente chamados ao texto a propósito do comportamento da personagem que lhe dá o título. Finalmente, em *Uma Flor de entre o Gelo*, a personagem principal é médico, trata-se do doutor Jacob Granada. É sabido, entretanto, que o recurso à figura do médico era uma prática apelativa na época em que estas ficções deram à estampa, mas não só, – recordem-se como exemplo os textos dramáticos de Molière que lhes são bem anteriores –, porquanto, tal como o clero ou o político, o médico constituía uma personagem pública, de grande vitalidade social, e sobre quem convergiam todos os olhares. A representação da figura do médico era, afinal, mais uma personagem-tipo que a literatura explorava. Mas o que já não era prática comum é o facto de quase não haver capítulo das ficções dinisianas em que a opinião do médico não se faça expressar pela voz narrativa. A partir de manifestações físicas provocadas por instabilidades emocionais, o médico romanesco dinisiano ora simplesmente aplica a ciência do saber de Hipócrates, ora consegue descodificar a causa, e então aplica os seus conhecimentos da "ciência do coração humano"[74]. Júlio Dinis, não vacilando no máximo respeito pelo saber científico, valoriza contudo a profilaxia aplicada ao homem, ou à sociedade, mas a partir do trato emocional, buscando nas manifestações físicas o que nelas se esconde por pertencerem à ordem do psicológico. Esta é uma constante da obra dinisiana. Tomemos agora, como metonímia de múltiplas estratégias romanescas que investem neste detalhe, a referência à personagem Carlos, em *Uma Família Inglesa*, quando este se apresenta em estado de melancolia. No seio de um grupo de amigos, um deles, estudante de medicina, após ter tomado o pulso de Carlos diagnostica-lhe os sintomas da seguinte forma:

> "- A alma padece de mui variadas formas. Temos os pruridos da dúvida, doença crónica nos filósofos que procuram a certeza; hipertrofias de crenças, mal frequente aos vinte anos; aneurismas de aspirações, muito vulgares em bacharéis formados; icterícias de desespero, nos chefes de família numerosa; luxações de senso comum, nos poetas; paralisias

[72] *Vide*, por exemplo: DINIS, Júlio, *As Apreensões de uma Mãe, in, Serões da Província*, *Obras Completas de Júlio Dinis*, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 49.
[73] Encontramos uma única referência que se insinua na linha deste raciocínio num artigo publicado em *O Comércio do Porto* em 1971. Lê-se assim: "Não resisto à tentação de referir o diálogo que se desenrola perante a mãe e o sr. D(inis) entre os convivas médico, jurista e padre, (…)", SILVA, Hernâni Dias, "Ainda Júlio Dinis", *in*, *O Comércio do Porto*, 21 de Dezembro de 1971.
[74] DINIS, Júlio, "Os Novelos da tia Filomela"*, in, Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 149.

> de ociosidade, nos empregados públicos; dispepsias de indignação, nos contribuintes; *noli me tangere* de susceptibilidades, nos deputados flutuantes; convulsões de entusiasmo, em afilhados de ministros; marasmos de desalento, em pretendentes sem protecção; cancros de exigências, em diplomatas indispensáveis; epilepsias de ciúmes, nos maridos; e as cataratas do amor, em…"[75],

E concluída a enumeração, o amigo reafirma o seu diagnóstico da doença de Carlos. A partir dos sintomas apresentados, esta listagem de doenças aplicadas segundo a circunstância, e até a condição social, do doente resvala para um levantamento de extravagantes manifestações comportamentais. E então o estudante de medicina continua neste tom:

> "Os sintomas são variados. Em geral, o doente tem fisionomia de parvo característica; no intervalo dos acessos cai em uma espécie de beatífica idiotia; da qual nem os cáusticos o arrancam. Nos paroxismos chega a arrepelar cabelos, a amarrotar os colarinhos, a soltar gritos, que bolem com a vaidade dos tigres, e arrulhar de maneira que causa o desespero dos pombos. Nos casos mais fortes, a doença toma um carácter de malignidade e o doente faz-se poeta. Neste estado o médico perde as esperanças e reclama os sacramentos… do matrimónio."[76].

Esta catalogação de estados de alma, mesclados pela adjectivação de teor clínico, provocando embora o riso no leitor vem chamar as consciências à lucidez de que nem tudo requer trato patológico. Nas mais diversas manifestações, quando os sentimentos se procuram retrair dos olhares alheios chegam a provocar no corpo físico uma instabilidade que imediatamente a medicina não explica. Percebendo-se que este tipo de relação entre médico e doente foi matéria de desassossego no pensamento de Júlio Dinis, como escritor, claramente chamou a atenção dos colegas de profissão mais fielmente cumpridores das doutrinas dos compêndios, para que desconfiassem, ou pelo menos se questionassem, do quadro de sintomas que imediatamente promove a leitura clínica no acto do diagnóstico. Esta aposta exegética sairá validada se tivermos em linha de conta que muitas das estratégias narrativas possam ter brotado da constatação que o escritor fazia nos circuitos profissionais em que se movimentava. Mas ainda que não tivesse sido a observação profissional que motivou Júlio Dinis a estes propósitos romanescos, poder-se-á também admitir que as narrativas eram o seu instrumento de grande alcance para com ele lançar persistentes críticas à rara probabilidade dos clínicos fazerem leituras paralelas aos sintomas dos seus pacientes. Conhecedor destes trâmites, Júlio Dinis naturalmente notava que na leitura de diagnóstico não se incluía o estudo dos sinais físicos que escondem os desarranjos provocados pelos sentimentos, e que era necessário estimular as sensibilidades a serem mais perscrutadoras. Esta era, manifestamente, outra das inquietações do escritor Júlio Dinis, uma matéria sensível de trato humanitário que o escritor

[75] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 356.
[76] *Idem*, *ibidem*, p. 357.

dominava por dupla experiência própria – como doente e como médico[77], ainda que mitigado nos seus movimentos do ofício.

I-1.1.4 – Porquê o heterónimo Diana de Aveleda?

Antes de mais, note-se que, apesar de se reconhecer alguma ousadia nos desenvolvimentos temáticos das ficções de Júlio Dinis, pese embora disfarçados por uma harmoniosa estrutura em que tudo parece conjugar-se com imensa serenidade, ainda assim, em determinados momentos, a audácia a que o escritor se propôs não sobreviveu sem protecção, colocando-se, para tal, por detrás de instrumentos de salvaguarda. Escudou-se com o pseudónimo Júlio Dinis, também com o heterónimo Diana de Aveleda.

"Júlio Dinis, que fazia do pseudónimo um autêntico disfarce público"[78] – opinião de Carlos Reis, com a qual concordamos inteiramente –, é o nome com que Joaquim Guilherme Gomes Coelho se quis revelar no universo intelectual, e mais propriamente no das letras. Não nos parece, contudo, que esta opção possa ter sido perfilhada como busca de eminência, já que a pseudonímia era uma prática que, à partida, era muito comum entre os literatos[79], e dir-se-ia mesmo ser inócua ao nível dos efeitos de notoriedade. Mas levantemos algumas conjecturas em torno desta motivação de Júlio Dinis. Poder-se-á aceitar que o escritor não quisesse chamar permanentemente à colação o nome de família, ou que simplesmente não simpatizasse com o seu nome de baptismo para assinar publicamente os textos, ou que pretendesse ainda demarcar o escritor do médico, dividindo dessa forma a sua identidade, ou mesmo por outra razão

[77] "Tenho conseguido, sem prejuízo de saúde, fazer algum leve serviço na escola, o que me tem posto um pouco mais em paz com a minha consciência, que não se conforma, de todo em todo, com a força da abstenção em que há dois anos me conservo.", DINIS, J., "Cartas Particulares", *in, Inéditos e Esparsos*, p. 429.

[78] REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, Coimbra, Almedina, 1981, p. 103.

[79] De notar que em Inglaterra, por exemplo, a "utilização mais generalizada do material bibliográfico contido nos periódicos oitocentistas residia na convenção do anonimato, regra essencial da política editorial adoptada pela maioria das publicações do século XIX, através da qual se negava aos autores a possibilidade de identificar os seus próprios textos, limitando-os, na melhor das hipóteses, ao recurso a pseudónimos e iniciais.", [SILVA, João P.A.P., *Temas, Mitos e Imagens de Portugal numa Revista Inglesa do Porto:* The Lusitanian *(1844-1845)*, Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 183. Tese de Doutoramento.]. Neste mesmo estudo, lê-se ainda que "Os estudiosos do periodismo vitoriano avaliam em cerca de 75% o número de textos anónimos e pseudónimos publicados entre 1824 e 1900", [*Idem*, *ibidem*, p. 185.]. É evidente que as motivações do periodismo britânico são distintas, chegando a impedir, como se leu, que os autores assinassem os seus textos. Daí que apenas pretendemos levantar a hipótese de Júlio Dinis, que estaria certamente conhecedor da imprensa inglesa, poder ter recebido o estímulo desta fonte para a utilização do pseudónimo, seguida pelo heterónimo.

qualquer por que normalmente estas decisões de atribuição de nome falso são responsáveis[80]. Qualquer uma destas hipóteses parece não introduzir algo de extraordinário. Quando muito, recuperando-se um dado apontado por outros investigadores, e que até fará algum sentido, este pseudónimo nascera do propósito de o escritor se esconder do próprio pai[81]: "Conta-se que o próprio pai do escritor, falando à mesa no romance [*As Pupilas do Senhor Reitor*], mostrou desconhecer quem era o seu feliz autor. Júlio Dinis fez-se desentendido."[82]. Mas também João Gaspar Simões refere que a revelação do segredo escondido atrás do pseudónimo Júlio Dinis se ficou a dever a uma indiscrição do pai[83], facto que poderá deixar perceber que, num primeiro momento, talvez o pai de Júlio Dinis lhe tivesse evitado reconhecer a condição de escritor, de acordo com o seguinte extracto retirado de *Vida Real*: "Pai vigilante encontra versos na mesa do filho querido, reconhece a letra, explode: - Como é que queres vir a ser bom médico, mestre d médicos, s' passas o tempo a rabiscar frioleiras, pieguices? Ainda s'ao menos escrevesses tan bem como aquela q'anda aí a fazer perder a cabeça até a pessoas sensatas, esse Júlio Diniz q ninguém sabe quem seja; toma juízo meu rapaz!"[84]. A acreditar-se no teor deste discurso directo, nada surpreenderá a repreensão na medida em que, sendo o pai de Júlio Dinis médico, recearia, com forte probabilidade, que o filho pudesse desviar a atenção dos estudos de medicina para privilegiar a criação artística.

Mas já o mesmo não se poderá dizer do heterónimo Diana de Aveleda – neste caso não se trata de um pseudónimo, como sempre foi considerado, ou ainda de um criptónimo[85], conforme atribuição que também lhe foi concedida. Verificando-se que apenas em determinada correspondência que o escritor endereçou ao *Jornal do Porto* e ao semanário *Mocidade* a assinou com o nome Diana de Aveleda, consideramos que existe neste heterónimo um expressivo propósito. Antes de mais, repare-se que enquanto que na opção criada para dar os seus textos a conhecer publicamente com o nome Júlio Dinis, o leitor fica perante um pseudónimo, já que, como condição, o autor apenas adopta um nome que o identifica no

[80] João Soares Carvalho é de opinião que, no caso de Júlio Dinis, a pseudonímia foi adoptada por humildade do escritor. *Vide*: CARVALHO, João Soares, "Carlos Fradique Mendes", *in*, *História da Literatura Portuguesa: O Romantismo*, vol. 4, Lisboa, Alfa, 2003, p. 485.

[81] Segundo Egas Moniz, Maximiano Lemos fez-lhe relato de que "As relações entre pai e filho tiveram sempre uma certa tensão, não devida a quaisquer conflagrações que o mútuo amor lhe consentiria, mas proveniente do conflito permanente de dois temperamentos igualmente reservados, austero no primeiro, melindroso no segundo. Raro trocavam palavras que não fôssem de mera saüdade quotidiana. Quando o velho doutor julgava urgente alguma comunicação a seu filho, fazia-a geralmente por uma carta ou nota que lhe deixava no quarto, quando o sabia ausente.", MONIZ, E., *Júlio Denis e a sua Obra*, 1º vol., pp. 125-6.

[82] KOL D'ALVARENGA, "Prólogo", *in*, *Obras de Júlio Dinis*, vol. 1, Porto, Lello & Irmãos, 1975, pp. x-xi. Na sequência daquele excerto narra-se ainda que "Só passados alguns dias, quando o pai entrou no seu quarto e viu bastantes tiras escritas por seu filho, é que ficou a saber que era ele o talentoso autor de *As Pupilas*."

[83] SIMÕES, J. G., "Júlio Dinis", *in*, *Perspectiva da Literatura Portuguesa do século XIX*, p. 428.

[84] CANTO, P. (org.), *Vida Real*, Antologia, p. XV. De recolha deste discurso directo não nos é fornecida a fonte, donde ficamos sem conhecer se é uma recriação, ou se, de facto, ocorreu.

[85] Ao longo do nosso estudo, encontramos uma única referência com esta designação, a qual equivale a pseudónimo. *Vide*: PAXECO, Elza, "Graça de Júlio Diniz", *in*, *Revista da Faculdade de Letras*, Tomo VII, nºs 1 e 2, Lisboa, FLUL, 1940-1941, p. 377.

mundo da arte, na preferência do nome Diana de Aveleda existe uma completa mudança de identidade do autor, opção que o remete para a heteronímia. E Júlio Dinis disfarça muito bem esta mudança, que inclusive se assume no feminino. Sendo que há um carácter diversificado na escolha temática destas cartas, é frequente assistir-se ao interesse por questões inerentes ao universo da mulher, trazendo à discussão reflexões sobre a beleza feminina, física e moral, insistência que finalmente se percebe cumprir dupla funcionalidade: procura afirmar a mulher na sociedade pelos valores que lhe são intrínsecos, mas também contribui para que o heterónimo seja eficaz na ocultação da verdadeira identidade. A autoria dos seus textos, sempre cartas, era então publicamente atribuída a uma entidade desconhecida, dela unicamente se sabendo que pertencia à sociedade da invicta. Tratava-se de uma senhora do Porto, da média burguesia, e que tendo adoptado o género epistolar publicava alguns textos nos jornais da cidade. Revelando um aprofundado conhecimento das mais variadas matérias[86], Diana de Aveleda falava dos filhos e do marido, das problemáticas da educação, da moda, inflectindo frequentemente para temas de maior recurso intelectual, afirmando-se sempre com determinação e conhecimento em todas as questões que abordava. E parece estarem imediatamente reunidos os preceitos básicos que regulam a atribuição de um heterónimo à

[86] Ao longo das suas epístolas, Diana de Aveleda afirmava com veemência a sua identidade feminina. Salientem-se algumas frases que contribuíam para a construção dessa identidade, nas quais se incluem defesas de opinião: "Permita-me que aproveite hoje meia hora de ociosidade a conversar consigo [um redactor do *Jornal do Porto*]. A nós outras, mulheres, assiste-nos o *inauferível* direito de fazer, de quando em quando, destas exigências e os senhores devem ser-nos reconhecidos por assim usarmos dele, pois é um dos poucos ensejos, que se lhes oferecem na prática da vida, de se mostrarem amáveis (…) Por quem é deixe-me ser mulher à vontade!" –, [AVELEDA, D., "Cartas Literárias", *in*, *Inéditos e Esparsos*, p. 182]; pertencia à burguesia portuense: "(…) aqui estamos outra vez nesta terra do Porto e aqui estaremos até à hora de emalarmos para qualquer praia de banhos." [*Idem, ibidem*, p. 260]; tinha família constituída: "(…) mas hoje que me deixei de versos para tratar dos filhos, que a realidade de um marido expeliu do meu coração fantasmas ideais, (…)", [*Idem, ibidem*, p. 151]; "Eu tenho duas filhas, Ernestina e Luísa.", (*Idem, ibidem*, p. 156]; referindo-se ainda às filhas, dá a conhecer a idade: "É tão raro que raparigas de dezasseis anos amem a bucólia!", [*Idem, ibidem*, p. 259]; no texto *Carta para a minha família*, dirige-se com familiaridade a Gustavo, de quem se adivinha a possibilidade de ser o marido: "Voltamos ontem do campo sem que merecêssemos à política o favor da tua presença, por poucos dias que fosse.", [*Idem*, *ibidem*, p. 259]; ou ainda, "E tu em Lisboa, e tu ocupado em acudir à pátria, meu bom amigo, e esquecendo por ela um poucochinho a família. É uma virtude cívica a venerar em ti, Gustavo? Será? Eu sei? Desculpa-me mas, como sabes, não morro de amores pela política. Ou eu não fora mulher, com quem em geral os políticos são bem pouco amáveis.", [*Idem, ibidem*, p. 260]; era já uma pessoa com experiência de vida: "Depois de acabar de ler o folhetim de V. Sª, tive vontade de lhe responder imediatamente para refutar, um por um, (…) mas há tanto tempo que perdi o hábito destes empreendimentos, que me custou decidir-me. Se fosse noutro tempo!...", [*Idem*, *ibidem*, p. 150]; ou ainda "Sabes que estou muito longe de ser uma mulher da moda. Sou uma mulher do antigo sistema e nada mais.", [*Idem, ibidem*, p. 219]; Não só lia autores estrangeiros – Petrarca, Balzac, Victor Hugo, Racine, Lamartine, Barillaud, Musset, Alphonse Karr, Byron, Zorilla –, como autores nacionais – Camões, Garrett, Alexandre Herculano, Mendes Leal, Filinto Ilísio, Bocage, etc., [*Idem, ibidem*, pp. 161-181]; sabia latim: "Este continuado – *memento quia mater es* – se me é lícito falar latim, (…)", [*Idem*, *ibidem*, p. 249]; ia ao teatro: "Agora seguem-se algumas observações acerca da mulher, colhidas no teatro. (…) O teatro é fértil em observações para nós outras, que não para os senhores.", [*Idem, ibidem*, p. 157]; ou: "Ao entrarmos na cidade depararam-se nas esquinas uns cartazes enormes, anunciando no Teatro de S. João a *Grã-Duquesa de Gerolstein*. (…) Fui; fomos e que doida alegria a de Ernestina e da Luísa!", [*Idem, ibidem*, p. 261]; "Ó Gustavo, tu que viste já a Grã-Duquesa, não adivinharás o resto da minha carta? Tu que tens vivo e sentimento e o respeito da arte, que te entusiasmas pelo belo, que concebes o que deve ser o teatro na sociedade, não voltaste de assistir a essa híbrida e absurda composição teatral, como eu vim ontem de lá?, com desgosto, com tédio, com indignação, duvidando do progresso da arte, acreditando na total degeneração do gosto entre nós?", [*Idem*, *ibidem*, p. 261]; disserta sobre o acto de cantar, [*Idem, ibidem*, pp. 195-206]; o acto de dançar, [*Idem, ibidem*, pp. 208-218]; o canto, [*Idem, ibidem*, pp. 219-228]; ainda sobre a mãe, a ama, a mestra, a preceptora, um conjunto de modelos educativos, [*Idem, ibidem*, pp. 248-258]. Pelos múltiplos exemplos que acabamos de citar, reconhece-se que Diana de Aveleda era uma mulher culta na diversidade de conhecimentos, que frequentava os circuitos elegantes da cidade do Porto, facilmente se compreendendo que lhe era reconhecida autoridade para levantar questões que não seriam acessíveis a qualquer outra mulher. Além disso, o seu apurado sentido crítico, e ainda porque se apresentava publicamente como uma ilustre desconhecida, criou dessa forma alguma barreira para que lhe fossem endereçadas respostas aos vários desafios que, provocatoriamente, lançava nos jornais da praça portuense.

autoria de um texto: Diana de Aveleda coloca-nos perante a mudança de nome e de género do autor e, por tal, cede à mudança de identidade; oferece-nos alguma inflexão nas temáticas que aborda relativas ao mundo feminino, mas que entretanto mescla com outras de teor genérico; e impõe mudança no estilo de escrita. Quando João Carlos Soares escreve que "(…) o heterónimo implica uma mudança de carácter, de estilo e até de temáticas, como aconteceu com Fernando Pessoa ao criar vários heterónimos (…) que sublimavam, cada um deles de modo diferente, os múltiplos aspectos da sua personalidade."[87], reconhecer-se-á, por comparação, que Diana de Aveleda preenche os requisitos da heteronímia em Júlio Dinis, embora sem as "contradições e tensões entre a sensibilidade, a inteligência e a vontade"[88] com que Pessoa lutou. Por outro lado, dever-se-á ainda considerar que a heteronímia em Pessoa está ao serviço do idealismo literário, e que em Júlio Dinis apenas assume a máscara que protege, publicamente, o verdadeiro autor dos textos. Numa apreciação global, somos de opinião que a voz crítica, e praticamente uníssona, que considera Diana de Aveleda como outro pseudónimo de Joaquim Coelho, à semelhança de Júlio Dinis, deva ser repensada. É que com a identidade de Diana de Aveleda assistimos a um corte radical com a figura do homem-escritor, função que foi bastante bem cumprida quando se repara que a máscara resistiu longamente junto do público leitor.

O registo discursivo nestas cartas esforça-se por uma complementaridade informativa que é sempre assegurada no feminino e por proposições que permitem convencer o leitor de que a autoria do texto é, de facto, de uma mulher. Repare-se, por exemplo, que quando Diana de Aveleda escreve "É assim que eu compreendo a mulher, pois é assim que eu sou formada, eu e as minhas amigas todas"[89], gera uma dissimulação que sai reforçada por o texto ser dirigido a uma amiga, Cecília, e porque vai ainda abordar questões da esfera feminina, tais como a moda, problemas inerentes às filhas, à filha da lavadeira, questões relativas à costura, entre outros assuntos que não cabem no mundo masculino. Reconhecendo-se que estas duas senhoras – Diana de Aveleda e Cecília – se movimentam na média-alta burguesia, e apesar da imediata simplicidade dos assuntos de que se ocupam, as abordagens de Diana de Aveleda logo de seguida deslizam facilmente para desenvolvimentos de interesse intelectual, passando a receber um trato particularmente distinto e erudito, menos emocional e bem mais recortado pelo raciocínio. E então debatem-se questões da mais variada ordem cultural, desde a filosofia à literatura, à arte, ou à ciência. Se poderá parecer que, por um lado, esta abordagem de saberes superiores poderia promover a descoberta do verdadeiro autor do texto com alguma

[87] CARVALHO, J. S., "António Feliciano de Castilho", *in*, *História da Literatura Portuguesa: O Romantismo*, p. 486.
[88] SARAIVA, Arnaldo, "A primeira teoria (impessoana) da heteronímia pessoana", *in*, *Revista Colóquio/Letras*, nº 88, Nov. 1985, pp.57-60.
[89] AVELEDA, D., "Cartas Literárias", *in*, *Inéditos e Esparsos*, p.149.

facilidade – já que na época raríssimas mulheres se ocupavam das questões da inteligência –, por outro lado, sabia-se que se tratava da escrita de uma senhora de estratificação social elevada, o que por si só também era garante da autenticidade do seu emissor. E mais ainda: os conteúdos destas epístolas, tanto interessariam ao público feminino em geral (e estamos, obviamente, a falar de um público letrado), como ao público masculino que encontrava ali substância motivadora aos interesses do seu intelecto. Vamos então ocupar, com razoável incidência, o nosso raciocínio e análise em algumas questões que atravessam esta correspondência, procurando nelas buscar a justificação da heteronímia, e mais concretamente, perceber algum mal-estar que o escritor pudesse sentir no universo literário a que pertencia.

Julgamos já estar razoavelmente claro que a criação de Diana de Aveleda conferiu a Júlio Dinis o conforto do anonimato[90]. Maria de Fátima Outeirinho refere-se a este tipo de criação de nomes fictícios como sendo uma atracção gerada pelo jogo do mistério, já que pelas canetas masculinas emergiam construções de figuras femininas, referindo ainda encontrar-se uma ilustração clara deste facto em Júlio Dinis[91]. Reconhecendo uma interessante análise na atribuição desses possíveis jogos de mistério nestas opções autorais, contudo, entendemos que este escritor terá levado mais longe o seu intento. O heterónimo Diana de Aveleda, no qual se afirmava a autoridade de uma voz feminina da média-alta burguesia, assegurada ainda pela erudição do pensamento e por ser alguém que era desconhecida dos leitores, criava uma conjuntura que traria dificuldades a que se estabelecesse com a autora debates de ideias, pois tal posicionamento poderia fazer correr sérios riscos de desvantagem social. E dessa forma o autor pôde levar livremente a público as mais variadas questões que lhe desagradariam, sem que por isso fosse submetido ao desconforto de contendas, nomeadamente, com parceiros da área das letras. E julgamos que se percebe isto claramente quando Diana de Aveleda escreve: "Abra-se o Camões, do Almeida Garrett – livro do qual não sei se os contendores da actual questão literária, já fizeram também pataratas para se acometerem (…)"[92] – com toda a

[90] Ainda assim, segundo a análise de Alberto Pimentel, "Fácil foi reconhecer-se então sob aquelle véo transparente a individualidade litteraria de Gomes Coelho. Entrelembro-me que a maior parte de um d' esses folhetins era consagrada á memoria de Rodrigo Paganino, talento que, pela sua extrema delicadeza e o seu amor aos assumptos campesinos, tinha estreita affinidade com o de *Júlio Diniz*.", [PIMENTEL, A., *Júlio Diniz: esboço biográfico*, p. 16.]. Francamente, parece-nos de grande fragilidade este argumento. *Os Contos do tio Joaquim*, única obra de Rodrigo Paganino, foram bastante lidos na época e, naturalmente que Júlio Dinis tendo-os lido, e apreciado, teceu-lhes o devido elogio que ficou aquém de página e meia na carta "A um redactor do *Jornal do Porto*", escrita em 1864 e assinada com o pseudónimo Diana de Aveleda, [AVELEDA, D.,"Cartas Particulares", *in, Inéditos e Esparsos*, pp. 182-194]. Rodrigo Paganino, seu colega de profissão, emprestou àquela narrativa um cunho de verosimilhança que naturalmente Júlio Dinis apreciou, motivando-o ao aplauso. Porém, não teria sido, em nosso entender, nos quatro pequenos parágrafos de que se compõe a referência de Diana de Aveleda a Rodrigo Paganino que o público pôde espreitar e descobrir neles Júlio Dinis. Estamos convencidos que, na época, o anonimato não foi violado por este meio.

[91] OUTEIRINHO, Maria de Fátima da Costa, *O Folhetim em Portugal no Século XIX: uma nova janela no mundo das letras*, Porto, FLUP, 2003, p. 312. Tese de Doutoramento.

[92] AVELEDA, D., "Cartas Literárias", *in, Inéditos e Esparsos*, p. 163.

probabilidade de se estar a referir à Questão Coimbrã[93]. Numa outra carta intitulada "A Ciência a dar Razão aos Poetas", Diana de Aveleda revela explicitamente a sua preocupação em matéria desses debates intelectuais, que nem sempre se verificavam de franca cordialidade. Escreveu assim:

> "A nossa época está presenciando fenómenos bastante singulares. Enquanto por um lado, e tão perto de nós, vemos o espectáculo desconsolador dum inglório e fastidioso certame entre os nossos literatos, contenda desapiedada e nem sempre cortês, donde as reputações feitas saem enxovalhadas, as nascentes, feridas talvez de morte pela dureza do combate, (…)"[94].

Entendemos que esta asserção é suficientemente precisa para carecer que lhe acrescentemos qualquer comentário. Diremos apenas, que o uso de um heterónimo, inteligentemente escolhido no feminino, poupou o escritor a enormes dissabores. Aliás, tão perspicaz foi a escolha da nova identidade, que na leitura que deixa perceber da sua personalidade, em nada se coaduna com a de Júlio Dinis. E temos disso um exemplo flagrante: pela primeira vez, em todos os textos dinisianos, se lê uma censura relativamente a algo que seja de proveniência britânica – "Uma mestra! Valha-nos Deus!, neste personagem nem sequer encontro a poesia da ama. É um tipo exótico e de procedência britânica principalmente, que eu detesto."[95].

Em 1863, Diana de Aveleda escreve uma carta ao folhetinista Ramalho Ortigão em resposta a um texto do escritor intitulado "Coisas Inocentes, a Filosofia e a Mulher – sistemas empregados para descobrir a verdade"[96], que R. Ortigão publica intitulando-a de *Coisas Verdadeiras*, e fazendo-a acompanhar da seguinte nota:

> "Recebi ontem o escrito, que hoje se publica com este título e que será concluído na folha de amanhã. Era ele acompanhado de uma carta muito elegante e igualmente assinada pela autora. Aplaudo-me de haver escrito com o título de «Coisas Inocentes» a bagatela que me proporcionou esta honra. Ignoro se Diana de Aveleda é um pseudónimo ou um nome. Basta-me também saber que é uma senhora quem o escreve.
>
> Em um folhetim que hei-de publicar brevemente, buscarei provar que fui mal compreendido e mal analisado pela minha leitora e colaboradora excelente. No entanto curvo-me muito respeitosamente diante da fineza que acabo de receber e ponho o meu cordial agradecimento aos pés de Diana de Aveleda.
>
> Ramalho Ortigão."[97].

[93] João Gaspar Simões é mesmo de opinião que Júlio Dinis se antecipa à polémica de Teófilo e Antero. Leia-se a opinião do crítico:"Diana de Aveleda antecipa-se à polémica que não tardaria a opor a gente de Coimbra à camarilha do «árcade póstumo», autor do incongruente paralelo. De facto, Júlio Dinis, que parece não ter dado pela questão coimbrã, ou seja, pela disputa entre Antero e os defensores de Castilho, antecipava-se, aqui, na pena deste seu heterónimo feminino, aos fundibuliários coimbrões: Teófilo e Antero.", SIMÕES, J. G., *op. cit.*, p. 49.
[94] AVELEDA, D., "Cartas Literárias", *in, Inéditos e Esparsos*, p. 161.
[95] *Idem*, *ibidem*, p. 251.
[96] *Vide*: NAVARRO, Ana Rita Soveral Padeira., *Da Personagem Romanesca à Personagem Fílmica:* As Pupilas do Senhor Reitor, Lisboa, Universidade Aberta, 1999, p. 92. Tese de Doutoramento orientada pelo Prof. Doutor Carlos Reis.
[97] AVELEDA, D., "Cartas Literárias", *in*, *Inéditos e Esparsos*, p. 145.

Quanto à resposta do escritor a Diana de Aveleda, lê-se em *Inéditos e Esparsos* que a mesma se ficou por uma "Promessa que não foi cumprida."[98], decisão que Ramalho Ortigão tomou ou porque não pretendeu abrir debate, ou porque ficou despeitado ao sentir-se confrontado e traído nas suas convicções, e nesta hipótese não sendo de desprezar a desconfiança manifestada quanto à suspeição do nome Diana de Aveleda, ao qual atribui a hipótese de ser um pseudónimo.

Na carta-resposta a Ramalho Ortigão, Diana de Aveleda propõe-se dissertar em defesa da dignidade da mulher."[99]. Sendo a filosofia e a mulher o mote que recebe os desenvolvimentos de Ortigão, na resposta da autora acrescenta-se que naquela simbiose as palavras "(…) nunca se juntam sem prejuízo recíproco para as ideias que designam"[100], combatendo ainda a concepção de que "Acerca das mulheres e dos médicos, toda a gente se julga com direito para gracejar."[101] Refere que o texto de R. Ortigão "Era ainda a mesma filosofia da mulher-aleijão, da mulher-anomalia, da mulher-extravagância e não da mulher-mulher"[102], não terminando Diana de Aveleda a carta sem uma resposta ao chiste de R. Ortigão quando se refere "aos dentes negros e às bocas grandes"[103] da mulher, ao que a autora ironicamente responde que deixa passar em claro, porquanto, "(…)quando se discute abstractamente a mulher – a mulher-tipo – deve supor-se sempre bela (…)[104].

Às mulheres eruditas, o tipo de mulher apreciado pelos filósofos, Diana de Aveleda refere-se-lhes com evidente desdém e sarcasmo, enumerando-as por competências:

> "Assim: há mulheres que, como Mme Dacier, sabem o grego e traduzem Homero! Que abominável saber! Outras, como a nossa Alcipe, que entendia o latim! Algumas até, ó monstruoso aberração!, que chegam, como não sei que marquesa parisiense, a comentar o próprio Newton e a lidar com fórmulas algébricas; isto com grande aplauso dos filósofos, a quem essas tais agradam!
>
> São exactamente as que eu detesto; a respeito das quais penso, como Aristóteles, não serem mais que *homens abortidos*."[105].

Torna-se claro que se um enunciado deste tipo fosse assinado por um homem iria causar um aceso debate de opiniões nos meandros varonis, e calcula-se que nem sempre pacífico. Mas porque de uma senhora se tratava, e da burguesia letrada, estavam reunidas as condições necessárias para que fosse lida e interpretada no máximo respeito pelos seus depoimentos. E

[98] *Idem*, *ibidem*, nota de rodapé nº 2, p. 145.
[99] *Idem*, *ibidem*, p. 146.
[100] *Idem*, *ibidem*, p. 146.
[101] *Idem*, *ibidem* p. 146.
[102] *Idem*, *ibidem*, p. 150.
[103] *Idem*, *ibidem*, p. 160.
[104] *Idem*, *ibidem*, p. 160.
[105] *Idem*, *ibidem*, p. 147.

então Diana de Aveleda afirma nos seus escritos a exaltação da "(…) verdadeira mulher, a mulher frágil e não as estóicas heroínas (…)"[106], conforme são referidas naquele excerto. Para ela, a mulher digna:

> "(….) é aquela cuja ortografia os eruditos tenham que lamentar a ignorância absoluta das letras gregas e latinas, a que dos jornais políticos só lê o folhetim, a que dum livro passa em claro os prólogos, que põe de parte as considerações filosóficas dos romancistas para seguir o entrecho do romance; que perde de vista a ideia metafísica do autor, para não ver nos acontecimentos narrados senão acontecimentos; a que não tem o ridículo descoco de repetir a leitura o *qu'est-ce que cela prouve* de filosófica e insuportável memória. É a que folga com os casamentos do final da novela, chora sinceramente a morte da heroína, sonha com a beleza do herói e odeia do coração o pai, o tio, tutor ou conselho de família que se opõe à realização dos castos desejos dos dois amantes. (…)
>
> Quer para bem, quer para mal, nunca os poetas, romancistas e filósofos nos pintam tais como somos. É vulgar chamarem-nos anjos e demónios, raríssimo que nos chamem simplesmente mulheres."[107].

Observado o conteúdo deste pedaço de texto cremos que, uma vez mais, se torna bastante clara a razão pela qual Júlio Dinis poderá ter optado por se identificar como Diana de Aveleda. Calcula-se que este discurso nunca poderia ser publicamente aceite se se soubesse que tinha sido derramado por um pensamento masculino.

Fica também atestado que, para Júlio Dinis, antes de ser admirada pelos rasgos de raciocínio, a mulher é bem mais apreciada pela sua vertente sentimental. Mas não se creia que para o escritor a mulher apenas se devesse revelar pela manifestação dos sentimentos. Aliás, é nossa opinião que nada de mais errado do que uma avaliação desse tipo. Para Júlio Dinis, a mulher é tão apreciada nas manifestações de afectos quanto na sua capacidade intelectual, só que ambas as modelações devem ser combinadas com a simplicidade adequada, numa relação despretensiosa e natural, sendo que o sentimento ganha imediata vantagem. E é este todo ontológico que Diana de Aveleda diz não encontrar na descrição dos poetas, romancistas e filósofos, porque nunca "nos pintam tais como somos", reclama-se naquele excerto. E ao acrescentar que é "vulgar chamarem-nos anjos e demónios, raríssimo que nos chamem simplesmente mulheres", percebe-se que a autora se insurge contra a representação de artifícios que adulteram a mulher nas suas manifestações mais intrínsecas.

Nesta correspondência, o discurso de Diana de Aveleda defende sempre a autenticidade da mulher, rejeitando dela o grotesco das falsas pretensões, muitas vezes ainda nos domínios do saber, simulação que caricaturiza expondo o ridículo dos trejeitos que presencia. Esta tensão de manifestações do carácter feminino é observada a partir de dois espaços geográficos opostos – o citadino e o campestre –, cotejo que privilegia as

[106] *Idem*, *ibidem,* p. 148.
[107] *Idem*, *ibidem*, pp. 148-9.

exteriorizações do espaço rústico, porque mais genuínas. E então, numa carta a uma amiga, ao referir-se às massas que enchem as plateias – os "míseros *dilletanti* da superior!"[108] que assistem aos espectáculos de ópera –, Diana de Aveleda comenta que "«A mulher que, na ópera, compassa o andamento da música com o bambear da cabeça ou com o rufo dos dedos no parapeito do camarote, ou é mestra de música, ou é pretensiosa»"[109]. De seguida, passando a comentar a dança que presenciou na aldeia, menciona que "(…) dançar como nós dançamos, dançar com aquelas formalidades de estilo, ou sérias como uma inglesa ou afectadamente amáveis e com um sorriso de tarifa como uma parisiense, é uma coisa de mau gosto, comparado com aquele dançar a rir e a cantar da gente do campo."[110]. Noutro momento, aludindo a uma jovem lavadeira de dezoito anos que às quatro horas da manhã, cantando, caminhava em direcção à represa, a autora estabelece uma comparação com as jovens da cidade, e exclama:

> "Cantar! Pobres meninas! Se vos ensinam a cantar em italiano! Se a moda, essa tirânica divindade que do alto do seu trono de rendas e vidrilhos vos impõe um código absurdo, menospreza a nossa harmoniosa língua! Se para saudardes a Lua precisais de lhe chamar – casta diva – e repetir a letra de Felice Romani! Se só com o auxílio dos libretos e martirizando a língua do Dante podeis celebrar a Deus, as flores, as estrelas, o mar! Se vos ensinam a erguer-vos às onze horas! Se vos mostram as belezas do amanhecer nas gravuras inglesas ou, quando muito, no poliorama que adorna uma das mesas do vosso salão! Se só vedes o mar quando apequenado pela influência de banhistas! Se vos mandam cantar ao espelho para estudardes o gesto conveniente a uma cantora que tem escola! Se quando cantais tendes na ideia tudo menos o canto!
>
> (…)
>
> Ainda não encontrei artista de profissão que afinal de contas não fizesse caretas a cantar e ainda não vi rapariga aldeã que não fosse mais bonita cantando. Porque é isto? O artifício mata-vos."[111].

Que nesta fieira de exclamações se torna bem evidente a inquietude autoral acerca da sociedade, e muito particularmente da mulher da sua época, parece ser irrefutável, assim como parece sê-lo que estes textos assinados no feminino foi a forma extremamente subtil, e confortável, de o escritor tornar públicas as suas apreensões. Buscando força persuasiva e autoridade numa personagem que se revela ilustre, mas que é desconhecida, Júlio Dinis expressou-se melhor e mais à vontade, e sem gerar melindres nos leitores de ambos os sexos.

É evidente que, a partir do momento em que é descoberta a paternidade do heterónimo Diana de Aveleda, – segundo Egas Moniz, este anonimato conheceu o seu epílogo quando apareceram, também no *Jornal do Porto*, as primeiras publicações de *Uma flor de entre o*

[108] *Idem*, *ibidem*, p. 158.
[109] *Idem*, *ibidem*, p. 158.
[110] *Idem*, *ibidem*, p. 211.
[111] *Idem*, *ibidem*, p. 225.

Gelo assinadas com o nome de *Gomes Coelho*[112] –, a partir desse momento, dizíamos, Júlio Dinis já se vai deixando facilmente adivinhar, aqui e além, na leitura daqueles textos. Vejamos como, através de um exemplo muito concreto, entre miríades de outros tantos possíveis: "Claude Bernard é um fisiologista mais que tudo experimental (…)"[113], – referência acentuadamente especializada, e pertencente aos circuitos da medicina, que Diana de Aveleda aborda na carta "A Ciência a dar razão aos Poetas". Ainda na mesma carta, referindo-se às questões da fisiologia humana, a autora particulariza-as com algum detalhe aludindo ao músculo do coração, menção que de novo deixa perceber o seu profundo conhecimento de matérias inerentes à medicina. E remata filosoficamente a divagação, remetendo-a para a subjectividade dos sentimentos:

> "Nas condições normais, de integridade e normalidade do organismo, as coisas passam-se duma maneira análoga à que a experimentação revelou.
> Um facto novo entra no fenómeno – a *sensibilidade*."[114].

Mas não apenas as questões relativas à medicina são abordadas com bastante bem fundamentado conhecimento por Diana de Aveleda. Observada a permanente ligação que a autora vai tecendo entre as malhas da natureza geográfica e as da natureza humana, e também desta às da arte, percebe-se, finalmente, que é uma urdidura narrativa tipicamente dinisiana. Repare-se no seguinte passo de texto em que Diana de Aveleda utiliza parte de um discurso de Claude Bernard:

> "Eu não procurarei negar sistematicamente, em nome da ciência, o que em nome da arte se tenha dito sobre o coração, considerado como órgão destinado a exprimir nossos sentimentos e afeições. Pelo contrário, desejaria demonstrar a arte pela ciência, tentando explicar por meio da fisiologia o que até ao presente não passava de uma simples intuição de espírito"[115].

Anunciando-se Diana de Aveleda como uma senhora burguesa, inserida na elite cultural, mas que, entretanto, se anunciava também dona de casa, seria muito pouco provável poder-se dela esperar estes rasgos e cruzamentos de erudição científica. Com um pouco de perspicácia, calculamos que, já na época, talvez não fosse assim tão improvável que estes lances narrativos traíssem a autoria, fazendo cair a máscara da dama do Porto e desvendar o médico e escritor Júlio Dinis.

---

[112] MONIZ, E., *Júlio Denis e a sua Obra*, p. 60.
[113] AVELEDA, D., "Cartas Literárias", *in*, *Inéditos e Esparsos*, p. 174.
[114] *Idem*, *ibidem*, p. 181.
[115] *Idem*, *ibidem,* p. 175.

Esta razoável atenção que prestamos a Diana de Aveleda neste estudo poderá parecer, se calhar, um pouco excessiva. Referiu-se a utilidade da máscara para conforto de possíveis ataques pessoais, mas cremos também se conseguiu desnudar, com a necessária utilidade analítica, o pensamento crítico de Júlio Dinis em várias matérias. Levantando-se o véu que o escondeu, conseguimos, no essencial, espiar as suas perplexidades sobre a imagem da mulher como ser individual e como elemento social. Mas nestas cartas, também a defesa nacionalista ergue-se imperiosa. Reparemos como: são-nos oferecidas algumas palavras de confiança na reabilitação do país: "(…) acredito na regeneração da pátria. *Çà ira* [*sic*]."[116], frases exultadas em jeito de grito de esperança que a Revolução Francesa já antes tinha apregoado; mas também a confiança na sociedade do futuro, na qual a moda não afastasse os valores pessoais e as raízes da tradição que estruturam a identidade portuguesa, disseminando ainda, aqui e além, apelos maioritariamente dirigidos às massas colectivas:

> "- Senhores folhetinistas, é necessário convencer as nossas elegantes que não é de mau gosto cantar em música portuguesa poesia portuguesa; ridicularizai muito embora a *Jovem Lília* e as antigas modinhas, mas substituí-lhe canções nacionais como elas. Não vos mostreis benignos somente para com os *ohimés*, *infelices*, *miseros*, *mios contentos* e *addios* das letras italianas.
>
> A moda é um potentado. Para a combater é preciso uma aliança poderosa, poderosíssima."[117];

ou ainda,

> "Não digais pois aos nossos compositores: Escrevei óperas nacionais. – Isso é exigir-lhes o impossível –, mas dizei-lhe: Escrevei trovas, escrevei canções, escrevei cantigas… porque deveras não sei porque se há-de pôr de parte esta palavra e esta coisa tão genuinamente portuguesa – a cantiga – deveras que não sei."[118].

I-1.1.5 – Um alargado mundo de inquietações

Conforme se tem vindo a demonstrar abundam, na obra dinisiana, lances narrativos que pretendem intervir nas mentalidades ou nos actos sociais que o autor presenciava. Os contos e

[116] *Idem*, *ibidem*, p. 220.
[117] *Idem*, *ibidem*, p. 227.
[118] *Idem*, *ibidem*, p. 226.

os romances são o espelho desse nítido desejo de participação activa na transformação do universo envolvente, mas também as cartas escritas aos jornais dão cabal conta desse propósito. Na esteira de comentários que já tecemos a partir de outras motivações analíticas, foram já inúmeros os exemplos apontados dos textos dinisianos nos quais a vertente crítica que o autor empresta às suas frases sobressai visivelmente. Ainda assim, observemos mais alguns lances que, com indiscutível vantagem sobre as nossas palavras, farão melhor registo dessa vontade interventiva de Júlio Dinis. Comecemos pelo seguinte:

> "Fechem os teatros, fechem-nos porque os espectáculos assim não são os que civilizam, corrompem; não educam, pervertem."[119],

escreve de novo Diana de Aveleda numa carta ao amigo Gustavo ao comentar a representação dramática da peça *Grã-Duquesa de Gerolstein* a que tinha assistido no Teatro de S. João. Calcula-se que, neste caso, não seria o texto que inquietava Júlio Dinis; seria antes a dramaturgia, a transposição do texto para a cena, opção que ironicamente considera uma profanação da "última recompensa que recebe o artista pelas suas fadigas!"[120]. E isto percebe-se ainda quando se lê que:

> "Para fazer rir as turbas, os truões dos nossos dias, ignorantes dos verdadeiros mistérios da arte, destituídos de engenho, incapazes de produzir nada útil, especulam com os contrastes irreverentes e fazem rir como o macaco porque irrisoriamente imita as visagens do homem, como o papagaio de igual forma lhe imita a fala!
>
> E todos riem, ainda que me quer parecer que no peito de todos se esconde certo desgosto, como o que eu sinto e em geral toda a gente, perante essas duas paródias do homem, que nos apresenta a natureza."[121].

A partir da dança, a crítica expande-se em direcção à sociedade, resultando numa apreciação de carácter geral:

> " O baile é hoje para mim um lugar de observação apenas. Vejo, estudo e rio.
> - Ah!, imita Demócrito? Também lhe dava para aí, dizem.
> - E é o melhor sistema; a sociedade não vale a pena de ser tomada a sério.
> - Acha?
> - E V. Exª pensa o contrário? Nela é tudo fingimento e impostura. Sorrisos falsos, sentimentos postiços. Na aparência um drama em que influentes paixões se complicam no fundo… um escritório de contabilidade apenas."[122].

[119] *Idem*, *ibidem*, p. 265.
[120] *Idem*, *ibidem*, p. 264.
[121] *Idem*, *ibidem*, pp. 264-5.
[122] *Idem*, *ibidem*, p. 212.

Neste diálogo entre a autora e um jovem, o Sr. F… que a aborda para dançar, o reparo desenrola-se em torno do aparatoso artifício inibidor da espontaneidade e do prazer da dança, criticando-se ainda os amaneirados gestos da sociedade em obediência a um tipo de refinamento social pleno de maquinações, que tornavam as convivências num amontoado de enfadados estratagemas. As relações humanas estavam viciadas pelos excessos que as ensombravam, quer pela aparente polidez que se ostentava, quer ainda pelo descerrado hipocrisia que ia grassando em vários núcleos da sociedade.

Mas se a aparência de boa educação é apontada, a grosseria também não escapa à observação do escritor. Em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, por exemplo, Júlio Dinis critica severamente algumas classes sociais, não pelos exacerbos de maneirismos mas pela indelicadeza que nelas observava:

> " - Que foi? Que havia de ser? O que foi ontem, e que há-de ser amanhã, e que há-de ser sempre, enquanto... Enquanto se não fechar os olhos e se der para baixo, seja em quem for. Parece impossível que gente de educação, gente que devia ter vergonha, e ser a primeira a mostrar o exemplo, seja a que anda por ai dando escândalo, sem fazer caso da autoridade, nem da lei, nem de coisa alguma! E um padre então! e um doutor!..."[123].

Neste mesmo romance, Clemente, em diálogo com a mãe, refere o mau comportamento dos primos do Cruzeiro, três personagens da aristocracia remanescente e arruinada que, apesar de serem reconhecidas com algum destaque na sociedade em que se entalhavam, mais não conseguiam do que nela representar o vício, a péssima educação e maledicência. Escreveu assim:

> "Eram três estes nobres senhores.
> Um morgado e… morgado às direitas; outro doutor… por ter andado dez anos em Coimbra para deixar incompleto um curso de cinco; o terceiro abade, escorraçado pelo povo de uma freguesia que fora mandado paroquiar; ligavam-se todos três, em temível triunvirato, para invadirem as propriedades, esgotarem as tabernas, insultarem as mulheres e espancarem os homens daqueles sítios."[124].

Continuando a remexer nestes textos, encontramo-nos amiúde com a distinção entre educação e sensibilidade, os dois grandes condutores das boas normas das relações sociais. Não sendo de todo miscíveis, quando são chamados a estes textos dão mostras que, contudo, se complementam. E então para se ser educado, também na óptica deste escritor, é essencial ser-se delicado. Esta simbiose, parcialmente conquistada pelo esforço de aquisição de boas

[123] DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, p. 143.
[124] *Idem*, *ibidem*, p. 142.

maneiras e parcialmente herdada dos genes que involuntariamente se recebem à nascença, está magistralmente gravada num discurso narrativo que passamos a transcrever:

> " (…) Quando falava nas maneiras do Clemente, queria dizer que ele tem isto, que não sei bem como se chama, isto de um homem saber tratar com uma pessoa delicada sem a ofender. Porque, vê o Sr. Jorge? eu conheço homens que tiveram grande educação, muitos mestres, e muitos estudos, sim senhores, e que estão sempre a dizer coisas que ofendem os outros. Enquanto que muitos, que não foram tão bem olhados em pequenos, têm lá não sei que dom de conhecer as pessoas e sabem viver com elas sem nunca as escandalizar. Isto é assim como que uma delicadeza que não se aprende, que nasce com as pessoas. Ora o Clemente é dos tais."[125].

Este discurso directo ergue-se pela voz narrativa de Tomé que, conversando com Jorge, lhe dá a conhecer a opinião sobre o jovem Clemente. Mas sublinhe-se que esta mesma opinião sai do raciocínio de um homem do povo, do antigo criado de D. Luís, pessoa sem educação de berço, tão-pouco livresca, mas de refinada sensibilidade e inteligência, capacidades das quais não só deu exímias provas em gestos e atitudes de contornos familiares e de amizade, como ainda pela forma como soube organizar, trabalhar e desenvolver a sua propriedade agrícola. E este quadro é o que regra geral estabelece o apaziguado equilíbrio dos sentidos na obra de Júlio Dinis: apontam-se os vícios, mas simultaneamente apontam-se magníficos exemplos de virtudes que se deverão reter.

As angústias dinisianas relativamente à educação não se ficam nas páginas pelo registo dos efeitos produzidos em família, ou em sociedade. O autor penetra mais a fundo na análise e busca as causas, reconhecendo que o sistema educativo nacional e o acompanhamento materno desde a nascença não recebiam o potencial necessário para formar um ser realmente educado. Do primeiro motivo, já deixamos noutro momento da nossa análise uns breves apontamentos. Quanto ao segundo, e mais propriamente a relação entre mãe e filho desde tenra idade, numa carta de Diana de Aveleda a crítica ao desacompanhamento das crianças por parte das mães é impiedosa. Escrevendo à amiga Cecília, outra intelectual dos círculos portuenses, a autora da carta é inclemente quando reflecte acerca do comportamento das mães, que geralmente entregam os seus filhos no colo das amas para os criarem. Lê-se assim:

> "Enquanto a mãe verdadeira se embriaga no volutear das valsas, que a arrebatam de sala em sala, como em nuvens de harmonias e perfumes, ela só [a ama], à luz da lamparina doméstica, acalenta-lhe o sono do filho, cantando uma daquelas melancólicas e populares cantilenas, que a mãe ignora, pois só lhe ensinaram a cantar *romanzas*, *baladas* e *rondós*, em italiano. Ora o estilo do cantar de ópera não é muito próprio para acalentar crianças, e neste ponto, é uma providência que a mãe se não julgue obrigada a soltar junto do berço as notas que foram aplaudidas na sala."[126].

[125] *Idem*, *ibidem*, p. 345.
[126] AVELEDA, D., "Cartas Literárias", *in*, *Inéditos e Esparsos*, p. 250.

É evidente que este amargo gracejo está dirigido às mães do patamar social da média-alta burguesia, de resto, os meandros que o escritor conhecia de perto por nele estar inserido. Repare-se que a sua preocupação assenta no facto de as mães não acompanharem os filhos com a necessária proximidade, mas também no facto de muito provavelmente não terem competências pedagógicas para o fazer. Na imagem criada, a mãe não podia embalar a criança com as melodias que lhe eram próprias, porque não as conhecia; mas se não as conhecia, é porque na sua infância também não teve quem lhas cantasse. E neste encadeamento, vislumbrava-se com desassossego a perpetuação da falta de afectos maternos, num momento da existência humana em que se tornam a essência na formação da sensibilidade do futuro adulto. A ser educada por outrem, – amas, mestras, preceptoras ou até em colégios, como na carta a seguir sugere –, por muita competência que estes pedagogos possam ter na transmissão das práticas educativas, à criança em formação faltar-lhe-á sempre o laço de efeitos inexplicáveis que apenas a ternura materna é capaz de atar. Mas vai mais longe a constrição nesta matéria. A ama, aleitando a criança que por regra não lhe é da família, por um processo que é involuntário a ambas estabelece-se um circuito de mútua pertença através dos afectos que reciprocamente se geram, e se trocam. E

> "Assim decorrem meses de íntima convivência da ama e da criança. Fora um pensamento de interesse que trouxera aquela mulher àquela casa; mas agora um laço mais forte a retém ali, prende-a um sentimento generoso como poucos; e é quando o laço é mais forte, é quando o amor a estreita à criança à qual cedeu porção da sua vida, que um dia lhe dizem – «Parte!»"[127].

É visível que a crueldade que este tipo de processo encerra causa profunda angústia na sensibilidade do escritor. E são vários os aspectos que nele se implicam: a indiferença materna; a impiedade com que se descartam os serviços de alguém que entretanto se dedicou, de alma e coração, a uma criança; e ainda o doloroso impacto causado no sentimento da criança que, dedicada àquela com quem se habituou a conviver, não discerne ainda sobre os rigores da parentela. Mas o escritor lança mais longe os seus comentários: percebia que quando a ama era rejeitada e se assumia a maternidade, nada mais parecia sobreviver ao afecto materno para além dos gestos de auto-comprazimento, formatando-se um quadro de inconsequência e desinteresse afectivo:

> "E a mãe, a mãe elegante, recebe então nos braços a criança, que passada já a idade dos primeiros vagidos, é menos exigente e incómoda; agora já diverte pelos seus ditos e

[127] *Idem*, *ibidem*, p. 250.

> brinquedos; é uma distracção para a indolente senhora. Mas como todas as distracções repetitivas cansam, estas mesmas graças infantis acabam por aborrecê-la."[128].

E assim se vai verificando que a centração crítica no indivíduo e na sociedade assume um tal vigor na obra dinisiana que a oferta se torna quase infindável. Mas avancemos um pouco mais neste âmbito. Permanecendo em torno da educação, mas desta vez já dirigida para a fase da adolescência, encontramos um contundente relato das competências exibidas pelas jovens, no qual se mistura uma não menos pungente crítica familiar, e social. Após ser traçado o esboço de aptidões educativas, que de comum eram ministradas em certas jovens da elite social, conclui-se que as que recebiam tal educação redundavam numa exibição social de falsos esplendores que o texto apelida de "ouropéis da inteligência, com que se procura encobrir a nudez em que deixaram o coração"[129]. O texto é bastante claro:

> "A língua francesa, uma geografia comezinha, uma história do *Museu das Famílias*, as primeiras noções de desenho e não sei o que mais, soma total, uma pedantaria que desespera, um falar de tudo com suposição de que tudo se sabe, eis a grande ciência por cuja aquisição as tristes raparigas pagam o exorbitante preço das carícias maternas! Cada composição francesa, insulsa e descorada, que a mestra aplaude como um modelo de linguagem e de estilo, foi escrita à custa de um grande sacrifício; foi preciso resignar por ela o ensino afável mas insinuante, despretensioso mas contínuo, livre mas indelével que uma mãe verdadeira sabe fazer com um sorriso, com uma oração, com uma esmola e com o exemplo."[130].

Outra questão que provoca grande agitação no pensamento dinisiano prende-se com a forma como observava a auto-estima do povo português. Em matéria de identidade nacional, Júlio Dinis reconhece no seu povo a falta de auto-reconhecimento e afirmação dos valores que lhe são próprios, e que, como consequência, resulta numa certa falta de vaidade nacional[131]. O escritor refere que os portugueses são acanhados nos círculos da Europa e que nunca "ousam conferir diplomas de excelência a coisa que lhes pertença; envergonham-se de falar nas riquezas pátrias, enquanto abrem a boca, por convenção, a tanta insignificância que, a vaidade estrangeira apregoa com primores;"[132]. As convivências diárias de Júlio Dinis, sobretudo nas micro-comunidades inglesas, permitiam-lhe certamente, por comparação, fazer este exame que o escritor expressa, com manifesto ressentimento patriótico, no romance *Uma Família Inglesa*. E chega a acusar o povo português de excesso de modéstia, a qual reconhece que só é

[128] *Idem*, *ibidem*, p. 251
[129] *Idem*, *ibidem*, p. 252
[130] *Idem*, *ibidem*, 1992, p. 252.
[131] Esta questão receberá ainda tratamento na secção IV-2.4 deste estudo.
[132] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 134.

ultrapassada quando aqueles que lhe são estranhos lha retiram através de elogios que eventualmente lhe tecem:

> "Se ousamos falar de Camões, ao mesmo tempo que de Tasso, de Dante e de Milton; se ousamos apregoar o vinho do Porto, junto com o *Xerez*, *Chateau Laffite* e *Tokay*, é porque lhes deram lá fora o diploma de fidalguia; que por nós… continuaríamos calados, a ler um e a beber o outro, sem bem conhecermos a preciosidade que líamos e bebíamos, ou pelo menos correndo-nos de uma nos parecer sublime, e a outra deliciosa."[133].

É evidente o tom irónico, mas também sofrido, destas palavras, que se prolongam no texto inflectindo, entretanto, para a beleza feminina. E então, acerca do tipo de mulher, ou talvez melhor, acerca da mulher-tipo de cada nação, o escritor refere que mesmo aqueles que nunca tinham atravessado os limites da cidade eram capazes de soltar exclamações de apreço e espanto, tais como, "«Ah! as espanholas!»", ou «Oh! as italianas!»", ou ainda «Ai as alemãs!»", e entendiam ser de mau gosto exclamar "«As portuguesas!»"[134]. Apontando para o nosso tipo de mulher, com as características que a definem, Júlio Dinis critica amargamente a nossa falta de disposição para valorizarmos o que é genuinamente português. Na circunstância, a personagem Cecília, enquanto verdadeiro exemplar da mulher nacional[135], tornou-se no texto o espécime capaz de a celebrar.

Retomando a questão do escritor, crítico e médico, vimos já neste estudo que Júlio Dinis revelou serem inúmeras as razões que lhe provocavam um olhar enviesado sobre alguns procedimentos levados a cabo por colegas de profissão. Sem entrarmos detalhadamente na questão (que seria claro objecto de outro estudo), deixamos apenas, a título de registo neste espaço que reúne as inquietações de Júlio Dinis, a abordagem narrativa que o escritor faz a um momento de enorme embaraço para qualquer clínico, e mais concretamente, quando tem que transmitir a alguém que o seu parente está pior, ou mesmo que faleceu:

> "Tomou-lhe o pulso, depois o outro; deu-lhe três pancadas do lado direito do tórax, igual número do esquerdo; pousou-lhe o ouvido sobre as descarnadas costelas, e, como se escutasse lá dentro os passos da morte, ergueu-se e fez um gesto de descontentamento visível.
>
> Receitou um chá de alteia e saiu.
>
> Agostinho esperava-o à porta.
>
> - Então?
>
> O médico puxou pelo relógio ao qual começou a dar corda, dizendo com a indiferença profissional:
>
> - Como àquela máquina se não dá corda como a esta, pára dentro de poucas horas.
>
> Agostinho sentiu subirem-lhe as lágrimas aos olhos.
>
> O médico voltou-se ainda de novo para dizer:
>
> - Eu escuso de cá voltar, agora o padre.

[133] *Idem*, *ibidem*, p. 134.
[134] *Idem*, *ibidem*, p. 134.
[135] *Idem*, *ibidem,* pp. 134-5, *passim*.

> Estas palavras, ditas em tom mais alto e de maneira mais natural possível, como as sabem dizer alguns adeptos da ciência hipocrática que se jactam de fortes, chegaram aos ouvidos de Maquelina que juntou as mãos (…)"[136].

Bastará este relato para não ficarmos com dúvidas quanto à ideologia de Júlio Dinis sobre o seu entendimento do mundo clínico. Para este escritor, também o médico, obrigatoriamente, deveria ser sensível às problemáticas dos seus pacientes e familiares, pois o facto de estar sempre em causa aquilo que cada um de nós tem em mais alto apreço – a Vida –, torna-se razão suficiente para um trato forçosamente delicado, e responsável. Mas se calhar talvez não nos admiremos assim tanto destes reparos, já que o escritor-médico lutava diariamente também com outros médicos, entre a esperança de viver e a sombra da derrota. Esta, e outras tantas críticas à classe profissional a que pertencia, pela ironia[137] e aspereza que se demonstra nas páginas das suas ficções, permitem perceber que a sensibilidade dinisiana não lhe consentiria um relacionamento altivo para com os seus doentes. Já nos referimos ao factor da sensibilidade aplicada aos educadores, tornando-se evidente que em qualquer área do espaço social dinisiano, a profissional incluída, os gestos de afectividade que se dão, ou que se recebem, organizam o mundo com harmonia de formas.

Passemos para outra questão que tem a ver com a cultura livresca adquirida pelo cidadão. Na ficção *O Espólio do Senhor Cipriano*, reflectindo-se sobre o colectivo que o narrador, com ironia, define como "ser misterioso e respeitável por excelência, a que se dá o nome de *público*"[138], a dada altura deriva a sua reflexão para o tipo de livros que se publicam, com destaque para o efeito, comummente nefasto, provocado nos leitores:

> "Cada qual no seu gabinete lê uma obra de duvidosa moralidade, ri-se, diverte-se com a leitura, e ninguém quererá admitir que ela lhe possa ter causado o menor prejuízo. Aí temos portanto uma obra inofensiva; pois não é tal; antes a vemos proclamar um verdadeiro veneno, servido pela imprensa ao público, um miasma que se ergueu dos prelos, num fermento de dissolução de costumes, e outros nomes igualmente feios."[139].

Também a referência aos livros de leitura desaconselhada surge numa carta-resposta, uma vez mais assinada por Diana de Aveleda, na qual se evidencia ainda, e sobretudo, a cautela a ter com os efeitos provocados na educação das raparigas. Lê-se assim:

---

[136] DINIS, J., "O Espólio do Senhor Cipriano"*, in, Serões da Província*, pp. 103-4.
[137] Relativamente à ironia dinisiana, aqui particularizada na sua relação com a medicina, reconhecemos poder-lhe aplicar a teorização definida por Florence Marcier-Leca. Ou seja, na obra literária assume o perfil da ironia romântica não pelo facto de Júlio Dinis poder, ou não, ser considerado um escritor romântico, mas pelo facto de o escritor tomar uma atitude crítica perante o real, de revelar a consciência de um caos que quereria conduzir à ordem, de colocar a tónica numa dimensão pedagógica, não deixando, contudo, de que o leitor perca a consciência de que está perante uma ficção. *Vide*: MERCIER-LECA, Florence, *L'ironie*, Paris, Hachette, 2003, pp. 14 e segs.
[138] DINIS, J., "O Espólio do Senhor Cipriano"*, in, Serões da Província*, p. 96.
[139] *Idem*, *ibidem*, p. 96.

> "Por agora deixe-me observar-lhe que sou mãe, que também creio, como o senhor, «que um mau livro é mais perigoso do que geralmente se julga» (…)"[140].

É evidente que, neste caso, até se poderia tratar de bons livros, ou talvez não. Isso seria uma questão cuja responsabilidade cabia aos juízos feitos pelos educadores mais ou menos atentos, e incontornavelmente de acordo com o paradigma vigente. Mas deste facto apenas pretendemos recolher mais um alerta narrativo das condutas epocais que eram defendidas por determinados processos de educação. Obviamente que Júlio Dinis acreditava na literatura como veículo de transmissão de múltiplos valores, e certamente que não se entenderá que defendia que a literatura devesse ser interdita às camadas mais juvenis. Achamos antes que o escritor satirizava os expedientes editoriais por um lado, e pelo outro lado chamava a atenção para os excessos que alguns desses educadores teriam ao impedir, sobretudo a descendência feminina, de ler os romances que se publicavam. Este facto resultava numa forma de seriação cultural de género, que Júlio Dinis deu provas de ter enorme dificuldade em compreender, e muito mais em aceitar.

Entretanto, nas entranhas de todo este postulado crítico ao qual subjaz uma insistente reflexão sobre o decoro literário, encontramos gratificantes e ardorosos enunciados. Numa carta escrita no Funchal em 1870 ao amigo Custódio Passos, parafraseando em torno de opções políticas que o aborreciam, Júlio Dinis encoraja o seu ânimo exultando que:

> "Felizmente a literatura floresce.
> O teatro nacional regenerou-se."[141],

oferecendo-se desta forma uma declaração de alento e de crença na cultura dos tempos. Assistir-se-ia à recuperação da arte em geral segundo uma perspectiva de feliz casamento entre os vários parceiros que nela se albergam, e percebe-se, então, que os mais diversos pensamentos intelectuais dariam mostras de reconciliação e harmonioso cruzamento das suas expressões artísticas:

> "Mas enfim a nossa época é, por mais que façam, uma época de reconciliação e tolerância. Os homens de ciência e os poetas dão-se finalmente as mãos e fazem concessões mútuas."[142].

[140] AVELEDA, D.,"Cartas Literárias", *in*, *Inéditos e Esparsos*, p. 156.
[141] DINIZ, J., "Cartas Particulares", *in*, *Inéditos e Esparsos*, p. 406.
[142] DINIZ, J., "Cartas Literárias", *in*, *Inéditos e Esparsos*, p. 171.

Aliás, não só se respira esperança no seio de uma censura conjuntural, como se assiste à nobre exaltação de reconhecimentos e méritos. No extracto seguinte, tem lugar uma manifestação narrativa de gratidão que o escritor concede a todos os professores primários, afirmando que o facto de serem esses os que nos transmitem os primeiros valores escolares, merecem por isso um agradecimento particularizado. Lê-se em *A Morgadinha dos Canaviais* que:

> "(…) o pobre professor de instrução primária, sobre quem pesam os mais fastidiosos encargos da instrução, (…) [é] contratado por magro salário para, à força de braço, lavrar o solo, de onde, mais tarde, romperá a vegetação, que ele não terá de ver e que a outros concederá os gozos e o benefício. Venceu também o humilde professor [Mestre Bento Petrunhas], e pelo mesmo preço que o jornaleiro, que não vão mais longe com ele as liberalidades dos nossos governos, venceu as maiores cruezas do magistério; mas não verá também o resultado das suas fadigas. Fogem-lhe as inteligências, que educou, justamente quando com mais amor as devia contemplar, e, se o destino reserva a qualquer dessas inteligências um futuro de glórias, raro é que volvam um olhar agradecido para as humildes mãos, que as sustentaram, quando ainda não tinham asas para voar.
>
> Quase todos os grandes homens cometem esta ingratidão. Falam nos seus mestres de filosofia, de matemática, de literatura, e não salvam do esquecimento, pronunciando-o, o nome do primeiro mestre, do que os ensinou a ler."[143].

Na relação de continuidade de todas as advertências que o escritor não poupa em qualquer direcção onde achou matéria para reparo, convenhamos que, contrariamente a que daí resultasse uma atmosfera de descrença, no limite, encontramo-nos sempre com uma aura de esperança, de reconversão e de fôlego na regeneração do homem e da sociedade.

Não concordamos, conforme se adivinhará, com a asserção de que o leitor encontra um permanente reconforto nos conteúdos da obra dinisiana, porque não é plácida a escrita de Júlio Dinis. Em nossa opinião, percebe-se que a permanente doutrinação que o leitor recebe nestes textos está envolta num véu que oculta uma intenção subversiva, de malha intervencionista. Reconhecemos nessa espécie de catequização uma proposta de substituição do mundo por outro próximo do ideal, de um universo sonhado cuja possibilidade de realização o escritor, utopicamente ou não, acreditava. Júlio Dinis não foi um cidadão acomodado. Discordante em relação ao mundo, olhava-o pelo prisma do enviesamento: "Os homens pertencentes ao nosso grupo, o dos *narizes torcidos*, cada vez os encontro mais dignos de pertencer-lhes"[144] – lê-se numa carta particular escrita ao seu melhor amigo, Custódio Passos[145]. De notar, entretanto,

[143] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, pp. 119-120.
[144] DINIS, J., "Cartas Particulares", *in*, *Inéditos e Esparsos*, p. 409.
[145] Leiam-se dois excertos que vêm aclarar um pouco mais a personalidade do escritor. Em vários momentos da sua correspondência Júlio Dinis revela ter uma enorme amizade por Custódio Passos: "(…) porque para ti eu sou daqueles diante de quem se chora e se não procura reprimir a dor", [*Idem*, *ibidem*, p. 398.]. "A vida que passo aqui [no Funchal] é altamente monótona. Tenho adquirido alguns conhecimentos, mas não me satisfazem. Eu não tenho a qualidade, que admiro em certa gente, de apreciar a convivência, sejam quais forem as pessoas com quem convivem; para mim só é realmente agradável a convivência com pessoas muito íntimas, com quem se esteja à vontade e despido de tudo que se pareça com etiqueta. Outra qualquer fatiga-me. Já vês pois que hei-de andar por aqui quase sempre fatigado. (…) Por isso tenho também saudades dos nossos cavacos, dos nossos passeios, e dos nossos passatempos, a meu ver, únicos do género.", *Idem*, *ibidem*, pp. 387-8.

que os trabalhos narrativos dinisianos satirizam o Portugal da sua época, mas sempre sem o aviltar, sempre com destacado respeito patriótico e humanitário, utilizando para tal uma crítica que, não deixando de ser mordaz, resulta finalmente numa leitura positiva onde a fé e a esperança suavizam o desassossego. E por esta razão percebe-se que, numa leitura imediata e sem especiais aprofundamentos, se enquadrem os epílogos das suas ficções no emblemático final-feliz. Todavia, penetrando mais a fundo na análise, de facto, assim não é. Quando se refere que Júlio Dinis é um optimista, só estamos de acordo com a asserção quando o escritor revela acreditar na metamorfose do homem ao mudar de atitudes, condutas, querenças e vontades, – aliás, uma representação que encontra lugar cativo em cada um dos seus textos –, mas decorrendo sempre da tensão entre todas as perplexidades e lutas interiores das personagens. A transmutação dá-se a partir do trabalho de reajuste de toda uma panóplia de marcas distintivas que o carácter de cada personagem expõe, até que se consiga espelhar a harmoniosa aceitação do eu e do outro, numa convivialidade de permanente respeito mútuo por cada uma das entidades. Mais ainda, ao ser exponencialmente considerada a reconversão individual, o leitor vai-se inevitavelmente encontrar com a reforma colectiva, e então ficam erguidas as duas grandes metamorfoses que alicerçam os pilares resolutivos das ansiedades epocais de Júlio Dinis.

Consideramos, em sinopse, de primordial importância reflectir-se sobre o perfil crítico que este escritor soube arquitectar, raciocínio com o qual se pretende aqui desalojar a aura de pacífico conforto que tem vindo a ser atribuída aos seus textos. A par dos momentos de introspecção em que o leitor muitas vezes se encontra com o sublime romântico nestas ficções, ainda a par da modelar energia e colorido que as suas páginas lhe oferecem, o escritor Júlio Dinis é, em nossa opinião, um satírico atento de todo o processo social e humano em curso. No zénite das suas propostas, reconhecemos que a firmeza de carácter e o perfil lutador deste artista da página o levou a colocar, com uma crença inabalável, o sonho acima da Vida.

2 – Acerca do tipo de escrita dinisiana

I-1.2.1 Uma escrita emancipada

Mais do que o comum dos leitores, o crítico e analista literário de Júlio Dinis não deverá, e jamais poderá, perder a lucidez do tipo de comprometimento literário deste autor com o mundo das letras. E isto porquanto, ele próprio, na esteira de considerações inerentes ao romance, declara peremptoriamente: "Eu porém, que procuro na cultura das letras distracção e não a tomo por ofício, quero condescender com os meus prazeres (…)."[1]. E esta será a enorme verdade com que teremos de lidar ao ler os textos ficcionais de Júlio Dinis. Partindo do estudo dos mesmos, antes de lhes procurarmos justificações nos meandros narrativos para adjectivar o escritor de romântico, realista, ou às vezes ainda de o incluir no proto-naturalismo literário, todo o esforço sairá adulterado se, antes de mais, não tivermos presente a consciência analítica de que estamos perante textos que resultaram de um investimento diletante do próprio escritor. Sendo médico, cedo se vendo com saúde instável, calcula-se que o recurso às letras tenha sido um substancial alimento da sua existência[2] enquanto motivação a acalentar-lhe a vida, nelas colocando a expressão das suas ânsias, das suas perplexidades, dos seus desejos, ainda da sua vontade de regeneração do homem e da sociedade. Gera-se um todo literário do qual o próprio autor parece ter tido a percepção de legado, visto que quando Júlio Dinis escreveu, tendo embora esperança de viver, já não duvidaria da fatalidade que o espreitava por perto.

Acerca do seu acervo, produzido em plena época em que o romantismo em Portugal era a estética literária dominante, e entendido ainda como o resultado de um voluntarismo literário, não nos quer parecer que o autor tenha tido preocupações em seguir o filão de uma determinada escola literária, ou mesmo uma qualquer orientação ideológica estruturada pelo debate interno de literatos seus coetâneos. Após as convulsões político-sociais do início do século, no período em que a sua produção literária acontece, – meados de Oitocentos –, assiste-se entretanto a uma acalmia política que vai promovendo profundas transformações sociais e, consequentemente, de pensamento. No país, e mais particularmente no Porto,

[1] DINIS, Júlio, "Ideias que me Ocorrem", *in*, *Inéditos e Esparsos*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 7, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1910), p. 16.
[2] "Ferido de uma tysica que o não illudia e por isso o trazia amargurado, buscou nas letras allivio á tristeza que lhe ia na alma, e na mudança de clima lenitivo ao mal que lhe devorava os pulmões.", SOROMENHO, A., "Carta ao Editor", *in*, *As Pupilas do Senhor Reitor*, 15ª ed., Lisboa, Typographia A Editora Limitada, 1913 (1867), p. vi.

pulsavam ainda memórias recentes do desembarque do Mindelo, do cerco do Porto, da convenção de Évora Monte, dos alvoroços da Patuleia, e os velhos costumes e privilégios iam-se despedindo e cedendo lugar ao cumprimento da normatividade imposta pela legislação liberal de Mouzinho da Silveira. Nas livrarias, *O Arco de Sant'Ana* é a arma de investidura de Garrett enquanto soldado da liberdade[3] e, um pouco mais tarde, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, – obra que já não foi revista por Júlio Dinis –, oferece também um retrato ficcional da época vivida pelo seu autor. Desde a realização de obras públicas, ao crédito de fomento à agricultura, ou ao modelo agrícola inglês de suporte utilitarista, preconiza-se que "A voz dos camponeses, as cantigas e as músicas rurais hão-de calar-se ao ruído do ranger das máquinas e do silvo do vapor"[4], deixando no texto a imagem do conservadorismo agonizante que assim desfalecia à luz dos novos ideais de proposta regeneradora, num implícito anúncio de modernidade.

De resto, homem informado pelas múltiplas leituras de autores nacionais e estrangeiros, desde os seus contemporâneos aos escritores clássicos, – e destes, revelando nos seus textos um invejável conhecimento –, teremos naturalmente que admitir que o pensamento de Júlio Dinis registado pela sua escrita recebeu o contágio de estéticas literárias com as quais tomava contacto através da leitura. Ainda assim, reconhecer-se-á que toda a estrutura das suas construções narrativas, sustentada embora na observação que o escritor fazia do mundo, parecia apenas sujeitar-se a uma vontade que lhe era própria e agradável, o que lhe dava a possibilidade de fruir e usufruir de enorme liberdade criadora. Liberdade que, finalmente, se compatibiliza com o uso da imaginação oferecido pelos pressupostos do carácter literário romântico, embora, convenhamos, esta concepção seja consideravelmente discutível neste autor. A imaginação do seu trabalho ficcional cedo encontra os limites, senão mesmo uma barreira, quando o escritor mais não pretende do que expor nas páginas a auscultação que faz de forma atenta, e quase apaixonada, do mundo que o rodeia. Não admira pois, por exemplo, que no conto *Justiça de Sua Majestade* o narrador conclua um capítulo com uma frase bem elucidativa nesta matéria: "A inverosimilhança dos romances inventados, com grande desespero dos seus autores, ia já fazendo sorrir."[5]. Henri Peyre, partindo do estudo dos românticos ingleses e referindo-se a algumas opções de carácter realista na escrita romanesca, alude à possibilidade de emprego da linguagem quotidiana com incidência em cenas triviais,

[3] *Vide*: SIMÕES, João Gaspar, *Júlio Dinis*, colecção A Obra e o Homem nº 12, Lisboa, Arcádia, s/d., p. 19. Também na opinião de Teófilo Braga, não apenas *O Arco de Sant' Ana*, onde se combatia a reacção clerical, mas também outras obras de Garrett denotam as agitações sociais do início do século XIX: a tragédia de *Catão*, ligada às aspirações revolucionárias de 1820, ou o *Alfagema de Santarém*, onde se salientam tensões entre setembristas e cabralistas; *Vide*: BRAGA, Teófilo, "O Romantismo", *in*, *História da Literatura Portuguesa*, vol. V, Mem Martins, Europa-América, s/d., p. 81.

[4] DINIS, Júlio, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 5, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1872), p. 26.

[5] DINIS, Júlio, "Justiça de Sua Majestade", *in*, *Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 315.

retirando-lhes, entretanto, o lado trágico e arrebatador. A este realismo, H. Peyre classifica-o de frio, objectivo e marcado pelo racional, porque evita a emoção. Argumentando que o realismo que parte da imaginação e da paixão é aquele que vai pôr a nu o invisível que se esconde na aparência, H. Peyre considera então ser este o único realismo verdadeiro[6]. De entre esta tensão de possibilidades, será bem mais neste segundo patamar da taxionomia peyreiana que, à partida, se poderá encaixar a produção ficcional de Júlio Dinis, porquanto nela se revela essa mesma paixão que pretende pôr a nu o invisível. Foram estas e tantas outras apreciações, afinal só possíveis pelo distanciamento ou "arrumação no tempo"[7], agora no dizer de Jorge de Sena, com que se observam as obras literárias e o momento da sua produção, que foram permitindo, também ao leitor dinisiano, qualificar Júlio Dinis como um escritor que deambula entre os postulados romântico e/ou realista. Obviamente que estando o autor alheio de tais reputações, – já que "mais do que aos escritores, cabe sobretudo ao distanciamento próprio dos estudos literários a fixação de designações favorecidas pela imparcialidade e pela lucidez classificativa que só esse distanciamento possibilita."[8] –, Júlio Dinis foi simplesmente expondo nas páginas noções que defendia, lançando ainda advertências que só o passar do tempo lhes acentuou o sentido, ou não. Tomemos um exemplo: relativamente ao romance de imaginação, denominador comum tão afecto aos escritores românticos, Júlio Dinis reflecte sobre este tipo de escrita e, ao contrapor e defender outro tipo de concepção ficcional, implicitamente subscreve-a. Perceba-se como:

> "Vejamos, porém, um autor menos atrevido [[9]]. Concebe uma ideia que quer desenvolver pelo romance. Cria as personagens entre quem se deve passar a acção, dota cada qual com o seu carácter próprio e individual, carácter escolhido e estudado na vida real. Coloca-as num mundo de todos conhecido; (…) Consegue dar o cunho de verdade aos episódios que narra; (…) consegue quase fazer acreditar que as coisas não podiam haver sucedido doutra maneira, tão natural foi a filiação e sequência dos factos (….)"[10].

Este tipo de declaração de pressupostos para a elaboração do romance é criticamente definida por Maria de Fátima Marinho pela "(…) importância atribuída à intromissão da verdade e às

[6] *Vide*: PEYRE, Henri, *Introdução ao Romantismo*, José Sampaio Marinho (trad.), 3ªed., Mem Martins, Europa-América, 1995, (*Qu' est-ce que le Romantisme?*, 1971), p. 128.
[7] SENA, Jorge de, *Para uma definição periodológica do Romantismo Português*, *in*, *Estética do Romantismo em Portugal*, 1º Colóquio, Lisboa, Grémio Literário, 1970, p. 66.
[8] REIS, Carlos, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Coimbra, 1982, p. 23. Dissertação de Doutoramento em Filologia Românica, apresentada à Faculdade de Letras de Coimbra.
[9] Este "autor menos atrevido" contrapõe-se àquele "(…) em que as peripécias se complicam, em que os episódios inesperados surpreendem a cada momento o leitor, em que os caracteres mais extravagantes, nas mais extravagantes situações da vida, obram o mais extravagante possível; em que os venenos, os narcóticos, os contravenenos, os alçapões, as portas secretas, os castelos misteriosos, os caminhos subterrâneos, os cabelos postiços, as tintas simpáticas, preparam para recreio dos leitores a mais maravilhosa fantasmagoria que se possa prolongar por cinco ou seis volumes.", *Vide*: DINIS, J.,"Ideias que me ocorrem", *in*, *Inéditos e Esparsos*, pp. 12-13.
[10] *Idem*, *ibidem*, p. 13.

reiterações obsessivas de fidelidade e de pouca efabulação [que assim] ganham corpo e se transformam em importantes dados discursivos."[11], entre os quais inclui manuscritos imaginários, a alusão a diários ou a aposição de pormenores sobre os antecedentes familiares das personagens, ou seja, todo um conjunto factores que concorrem para criar a ilusão de verdade que desperte no leitor uma maior predisposição para a leitura[12].

Ora, se no dizer de P. Van Tieghem, o fundamento do romantismo assenta no horror pela realidade e no desejo de a omitir, apenas se aproximando do real graças à imaginação que o autor busca no santuário da sensibilidade pessoal[13], Júlio Dinis parece ter-se emancipado desta asserção e, por tal, pontualmente quebrado o pacto com o romantismo. E referimo-lo porque, sendo que o escritor teve o cuidado de fazer pulsar nas páginas a representação do real presenciado de forma a "fazer acreditar que as coisas não podiam haver sucedido doutra maneira", conforme acima se leu, pressente-se impor-se o realismo literário. Por outro lado, observada a veia sentimental que o escritor aplica ao real testemunhado, e sendo reconhecido que nos seus textos lateja "toda a panóplia de coincidências fantásticas que colonizam a imaginação romântica"[14], sobressai de novo a veia literária romântica. Esta estrutura assim ondulada já começa a permitir referir-se que os romances dinisianos são assistidos por uma organização estética, diríamos, de condição caleidoscópica. Perante um estilo servido por um vai-e-vem de fluxos e refluxos ora dos pressupostos caracterizadores da estética romântica, ora dos da estética realista, o acervo dinisiano exibe uma atitude romanesca de enorme autotelismo, que, como é sabido, não encontra os seus limites neste autor. Este tipo de emancipação que os escritores do séc. XIX abraçaram nos seus trabalhos ficcionais corresponde, segundo Silvina Rodrigues Lopes, à independência que eles criaram em relação a todos os valores e objectivos (onde se inclui o conhecimento, a moral ou a política), e à existência de um mundo de valores que não confundia o espaço literário com a perfeição formal, mística ou ideológica[15]. Mas diante deste mecanismo textual, o analista dinisiano não deixa, contudo, de se sentir por vezes algo surpreendido, diríamos mesmo quase traído, perante algumas afirmações encontradas nas páginas dos romances. É que, ao estudarem-se as reflexões autorais do seu próprio fazer diegético, chega-se a reconhecer no investimento narrativo alguma contradição face à teoria exposta. Vejamos um exemplo pela voz narrativa de uma personagem, em *Os Novelos da tia Filomela*:

[11] MARINHO, Maria de Fátima, *Um Poço sem Fundo: Novas reflexões sobre Literatura e História*, Porto, Campo das Letras, 2005,p. 29.
[12] *Idem*, *ibidem*, p. 29.
[13] TIEGHEM, Paul Van, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1969 (1948), p. 225.
[14] EGAN, Linda, "Uma leitura de Júlio Dinis, pré-pós-modernista, ou a vingança de uma oitocentista desfasada", *in*, *Colóquio/Letras*, nº 134, Out.-Dez., Maria Filipe Ramos Rosa (trad.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994, pp. 66-7. Este estudo centra-se na obra *Uma Família Inglesa*.
[15] *Vide*: LOPES, Silvina Rodrigues, *Literatura, Defesa do Atrito*, s/l, Edições Vendaval, 2003, p. 49.

> "Em meu espírito laborava então esta necessidade de criar um mundo imaginário, onde vivesse mais à vontade do que no mundo real. Tal é quase sempre a origem de tantos romances escritos – e de mais ainda fantasiados apenas – que nos ocupam as vigílias da juventude e às vezes reflectem o colorido mágico em nossos mais deliciosos sonhos.
>
> Debaixo desta poderosa influência é que eu via então as coisas, os homens e a natureza;"[16].

Se for admitido que o texto, ainda que ficcional, não deixa de reflectir o pensamento do seu autor, – aspecto que P. Van Tieghem também reconhece ao expor que um escritor revela, antes de mais, a sua própria pessoa, seguido pelo seu grupo espiritual, social, etc (…)[17] –, então teremos naquele excerto narrativo uma apologia do escritor ao fazer romanesco servido pela fantasia que ergue o universo imaginário à medida da quimera individual. E, de facto, lê-se ainda em *Os Novelos da tia Filomela* que é nessa atmosfera do mundo sonhado que nascem as obras romanescas, os tais "filhos da fantasia criadora", tal como são referidos pelo narrador:

> "Muitos [escritores] que ressentem as delícias e voluptuosidades da concepção, não podem vencer as fadigas penosas do trabalho que executa e que reveste esses filhos da fantasia criadora, de forma que os torna visíveis."[18].

Neste excerto, o autor acentua o sentimento de paternidade sobre a obra literária, quase se pressentindo reclamar um gesto personificador para o objecto criado pelo acto de escrita. De notar que a imaginação, enquanto componente da organização textual dinisiana, antes de se verificar coerentemente negada, afirma-se naquele pedaço de texto como o alimento inevitável ao sonho do escritor: era através da imaginação, de um ideal sonhado, que o observador era levado a ver as coisas, os homens e a natureza ou, de forma inversa, era através da observação directa dessas mesmas coisas, homens e natureza que o escritor partia para o sonho, idealizando assim um mundo onde a ordem se impusesse a todos os constrangimentos da felicidade. Independentemente do maior ou menor grau de preponderância reconhecido, poder-se-á, ainda assim, afirmar que a imaginação respira no seio destas ficções – só que, e claramente, de mão dada com o contexto social em que o escritor se movimentava. O facto de Júlio Dinis ter escrito por prazer também lhe permitiu a invejável liberdade criadora que o emancipou de doutrinas e convenções estéticas mais ou menos estereotipadas. E então percebe-se que foi apenas subordinado ao seu pensamento e vontade que o escritor nos deixou registo das "coisas, dos homens e da natureza", tal como acima se leu. Compulsivamente

[16] DINIS, Júlio, "Os Novelos da tia Filomela"*, in, Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 129.
[17] TIEGHEM, P. V., *op. cit,* p. 222.
[18] DINIS, J., "Os Novelos da tia Filomela", *in, Serões da Província*, p. 129.

arremessado para um tipo de vida em que apenas aguardava que o tempo passasse, na escrita residia o único entusiasmo que alimentava os dias de Júlio Dinis.

> "Deixa-me dizer-te que tenho escrito alguma coisa. Disse há pouco, em uma carta que escrevi ao Nogueira de Lima, que era esse o único vício que tinha. E é assim. Há poucos momentos de mais felicidade para mim hoje do que aqueles em que me absorve a atenção a composição dum romance. Consigo às vezes ver tão distintos os personagens que criei, que parece-me chegar quase a convencer-me de que eles existem. E com essa gente dou-me tão bem!"[19],

expressão de desabafo do escritor numa carta que dirige ao amigo Custódio Passos. Segundo Helena Carvalhão Buescu, a este escritor, tal como a Soares de Passos e António Nobre, a doença do século atingiu-os em plena juventude "numa espécie de ironia poética que marcará tanto a sua produção literária como a sua posterior recepção"[20]. Esta conjuntura permitiu que no trabalho dinisiano, e agora com as palavras de Silvina Rodrigues Lopes, tenha sido possibilitada "essa osmose imaginária entre biografia e ficção. Submetido às regras dos caminhos que a vida lhe impunha, Júlio Dinis aproveitava as ideias que lhe surgiam, de imprevisto ou de carácter sensível, ora afirmando-as, ora infirmando-as, e assim escreveu também sob a aura dessa liberdade criadora, cumprindo afinal a lógica da literatura[21].

Mas se atrás nos referíamos ao factor hedonístico autoral, também agora gostaríamos de apontar a volúpia exegética que o *pathos* criado entre estes textos e o seu leitor estabelece, e para o qual contribui, significativamente, uma relação de proximidade que em cada página se pressente. A escrita brota entusiasta, clara, organizada, sem efabulações, numa linguagem sempre elegante e enriquecida pela diversidade vocabular – embora de tom severamente crítico em alguns lances –, organizadora ainda de uma viagem em que narrador e leitor seguem lado a lado no interior de todas as acções ficcionais, numa liberdade de parceria que vai exigir, e não raras vezes, chamar o leitor ao interior das próprias acções romanescas. Cria-se uma cumplicidade entre duas entidades que se tornam inseparáveis, e que percorrem o texto em dois níveis de convivência: num dos patamares, encontramos o narrador e o leitor em convívio mútuo e privado; no outro, o narrador e o leitor convivem com as personagens. Este princípio de convivialidade virtual que o processo romanesco do período romântico abraçou, parece ter conhecido os primeiros passos na obra *Tristram Shandy* do escritor irlandês Laurence Sterne, estilo que em França foi posteriormente repetido por Diderot no texto

[19] DINIS, Júlio, "Cartas Particulares", *in*, *Inéditos e Esparsos*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 7, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1910), p. 402.
[20] BUESCU, Helena Carvalhão, *Chiaroscuro: Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras, 2001, p. 22.
[21] "A literatura é uma questão de ideias, inseparável portanto do carácter acidental, potencial, do sensível. Nessa medida, ela é um lugar de resistência à denotação ou poder definidor da linguagem, mas não a negação daquele poder. A sua lógica é a do paradoxo: afirmação e negação ao mesmo tempo.", LOPES, Silvina Rodrigues, *A Legitimação em Literatura*, Lisboa, Cosmos, 1994, p. 264.

Jacques le Fataliste et son maître[22], e seguido pelo escritor Machado de Assis, no Brasil, com a obra *Memórias Póstumas de Braz Cubas*[23]. De notar, contudo, que quando Júlio Dinis começa a escrever, também em Portugal Almeida Garrett gozava já de enorme popularidade com as *Viagens na Minha Terra*, obra que já se orientava por um estilo algo semelhante ao do escritor irlandês. Todavia, ao retalhar-se a matriz de *Tristram Shandy*[24], quer do ponto de vista da forma, quer do conteúdo, não se encontra qualquer analogia nas ficções dinisianas, para além da referida parceria estabelecida entre narrador e leitor ao longo dos textos. Assinale-se que o pioneirismo dos conteúdos daquelas duas obras, – as irlandesa e francesa –, se revela pela convenção romanesca que introduz em simultâneo vários episódios razoavelmente desconexos entre si – e sobretudo no caso irlandês –, nunca se chegando a organizar uma trama promotora da tensão ficcional que culmine no epílogo, ou seja, são obras que não se submetem aos princípios tipificadores do romance. E porque assim é, nas ficções dinisianas não se reconhecerá qualquer homologia possível com aquelas narrativas, antes delas se afastando ao encontro do estilo adoptado no texto do escritor seu compatriota por quem tinha, sublinhe-se, a maior admiração[25]. Prosseguindo um pouco mais nesta linha de análise, e sabendo-se que este relacionamento no interior das narrativas era uma opção também muito comum aos escritores portugueses da época, ainda assim, sentimo-nos tentados a insinuar que poderá ter sido mais precisamente no romance *Tom Jones*, de Henry Fielding, que Júlio Dinis se possa ter entusiasmado para desenvolver o dito companheirismo entre narrador e leitor. Para além do profundo conhecimento da narrativa do escritor inglês, o que a cada passo das ficções dinisianas não se esconde, em *Uma Família Inglesa*, quando Carlos Whitestone se refere aos convívios com o pai nos serões familiares, declara que "O *Tristram Shandy* do Sterne já o sei de cor; no *Tom Jones* do Fielding, quando o não tivesse ainda lido, não haveria já capítulo de que não fosse bem informado, à força de o ouvir citar;"[26]. Cientes de que esta declaração resulta de um trabalho de ficção, não duvidamos contudo do conhecimento que Júlio Dinis pudesse ter do escritor inglês, e concorde-se que são incontáveis os vários nexos

[22] É opinião crítica que *Jacques le Fataliste et son maître*, de Diderot, foi escrito por simpatia com a obra *Tristram Shandy*, absorvendo-lhe não apenas o processo de criação em que narrador, personagens e leitor viajam juntos no texto num cruzamento de opiniões e reflexões acerca dos acontecimentos narrados, mas também o estilo de que a obra se reveste. Este pedido de empréstimo do autor francês ao seu homólogo irlandês está claramente definido na obra francesa, já que em "Présentation" se pode ler que "Diderot n'a pu lire le livre VIII du *Tristram Shandy* de Laurence Sterne avant 1765. Cette date nos offre un premier point de repère. C'est en effet entre deux passages empruntés à quelques chapitres du roman anglais, que s'inscrit l'intrigue de *Jacques le Fataliste"*, DIDEROT, *Jacques le Fataliste et son maître*, Paris, Flammarion, 1997 (1796), p. 20.

[23] *Vide*: PORTELA, Manuel, "Sterne's Arrival in Portugal", *in*, *The Reception of Laurence Sterne in Europe*, Peter de Voogd e John Neubauer (eds.), London, Thoemmes Continuum, 2004, p. 228.

[24] Apenas nos referimos a esta obra, e não à francesa, visto que o texto irlandês recebe alguma atenção de Júlio Dinis nas suas ficções, onde o cita algumas vezes.

[25] *Vide:* Secção II-1.1 desta Tese.

[26] DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), p. 79.

estéticos que os seu textos estabelecem com aquele romance, conforme a seu tempo irá sendo objecto de análise e comprovação.

Será ainda facilmente aceitável que a camaradagem assim constituída tenha sido um investimento favorecedor do prazer do texto, – para lhe atribuir a expressão barthesiana –, deleite que é duplamente sentido pelo leitor. Primeiro, porque participa no texto de forma activa quando reconhece que está em digressão, lado a lado, com o narrador; e depois, e agora numa posição que consideraríamos passiva, mas talvez de efeito emocional bastante mais marcado, porque se sente frequentemente descrito nos textos quando descobre nos enredos semelhanças com os gestos que possivelmente teve ao longo da vida. Cria-se um jogo de espelhos que reflectem a tensão estabelecida entre o prazer de recepção do texto e outro prazer que o antecedeu, o da criação da obra literária. E se os romances dinisianos seguem um curso cujo desfecho se deixa antecipadamente adivinhar; se o horizonte de expectativas do leitor dinisiano se vai consubstanciando numa esperada falta de novidade – facto de que o autor tinha plena consciência ao escrever que nos seus romances "F. casa com L…, M. perdoa ao filho, etc., etc."[27]; se o escritor permanece indiferente a esta constatação auto-crítica e se o leitor o continua a aplaudir, algo de muito forte haveria em comum a dar forma a este casamento literário. Acreditamos que em causa está a conjugação de dois momentos de enorme deleite, o do autor e o do leitor. Daí para diante, todo o resultado crítico que o estudo consagra a Júlio Dinis atribuindo à sua produção romanesca as mais variadas denominações[28], em nada altera aquele que julgamos ser o objectivo primeiro da criação dinisiana – insistimos: o prazer de criação do texto, mas também o empenhado prazer na observação crítica do mundo envolvente, intervindo nele com as armas da linguagem nas páginas.

Repare-se ainda que Júlio Dinis manifesta o propósito de escrever para todo o tipo de leitor, independentemente da sua enciclopédia de conhecimentos: "O romance é um género de literatura essencialmente popular. É necessário que na leitura dele as inteligências menos cultas encontrem atractivos, instrução e conselho e que, ao mesmo tempo, os espíritos cultivados lhe descubram alguns dotes literários para que se possa dizer que ele satisfez à sua missão."[29] –, palavras que são elucidativas acerca do compromisso deste escritor no acto de criação, mas também da futura relação que pretende constituir com o seu público leitor. Calculamos que foi esta mesma aposta que o levou a nunca ter desprezado o gosto pelo

[27] DINIS, J., "Ideias que me ocorrem", *in*, *Inéditos e Esparsos*, p. 8.
[28] Ao longo do nosso estudo encontramos as mais variadas designações: romance de costumes, romance de caracteres, romance de sensibilidade, romance social, romance de moralidade, romance cor-de-rosa, romance de amor, romance didáctico, romance da actualidade, romance das famílias, opereta dos campos, entre outras.
[29] DINIS, J., "Ideias que me ocorrem", *in*, *Inéditos e Esparsos*, p. 11.

"comum, o vulgar na justa acepção do termo"[30], porque reconheceu talvez que é dessa mesma vulgaridade que, afinal, a vida humana maioritariamente se compõe.

Cumpre, neste âmbito, introduzir-se um realce para o especial apreço de Júlio Dinis por um escritor português, a quem alguns estudiosos da obra dinisiana atribuem a causa da sua escrita. Trata-se de Rodrigo Paganino e da sua obra literária (e única) *Os Contos do tio Joaquim*. Não admira que se refira o apreço de Júlio Dinis pelo trabalho de Rodrigo Paganino, após ter escrito (a título póstumo) que a obra do escritor:

> "(…) era um livro verdadeiramente escrito para o povo e para as crianças! Livro em que a atenção se prende pela verdade, em que o gosto se educa pelo estilo, em que o sentimento se cultiva por uma moral sem liga, porque é a moral do decálogo e do evangelho;
> (…)
> Lembro-me bem que o li a um rancho de raparigas do campo e pude observar como elas o compreendiam sem custo. Não havia palavras que ignorassem, uma maneira de dizer que lhes causasse estranheza; as imagens faziam-nas sorrir pela exactidão, como sorrimos ao ver o retrato fiel de uma pessoa conhecida; não eram caracteres extravagantes, paixões excepcionais, situações inesperadas o que assim lhes absorvia a atenção; pelo contrário, era por aquelas personagens pensarem, sentirem e viverem como elas, que tanto lhes interessava o livro."[31].

"Entre nós, nestes últimos tempos, sobretudo a literatura tem desprezado um tanto o gosto popular"[32], escreve Rodrigo Paganino naqueles contos após referir que "o Tio Joaquim não saía dos limites das inteligências dos seus ouvintes e ia buscar aos campos, às flores, à agricultura, à mesma casa (quantas vezes!) os *símiles* de que se servia."[33]. Admirador das sensibilidades do escritor defunto (outro médico vitimado pela doença que já perturbava Júlio Dinis), na carta assinada por Diana de Aveleda[34] da qual se retirou aquele excerto lê-se ainda que "Apareceu um finalmente, um livro, cujo autor abençoarei com todas as veras do meu coração. Infeliz! Morreu já"[35]. Reconhecendo-se a simplicidade de *Os Contos do tio Joaquim*, lhaneza que afinal se exige de um tipo de escrita para todos, acreditamos que ainda a diversidade de bons costumes introduzida por Paganino possa ter sido fonte de interesse literário para Júlio Dinis, o qual reconheceu, por isso mesmo, que "aquele livro (…) era alguma coisa mais do que um bom livro, era uma boa acção!"[36]. Gostaríamos ainda de mencionar, neste contexto, que não duvidamos de que uma das múltiplas razões do apreço de

[30] DINIS, J., "Ideias que me ocorrem", *in*, *Inéditos e Esparsos*, p. 9.
[31] AVELEDA, Diana, "Cartas Literárias"*, in, Inéditos e Esparsos*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 7, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1910), pp 187-8.
[32] PAGANINO, Rodrigo, *Os Contos do tio Joaquim*, Lisboa, Planeta Editora, 2003 (1861), p. 16.
[33] *Idem*, *ibidem*, p. 16.
[34] Diana de Aveleda é um heterónimo de Júlio Dinis, ao qual nos referiremos com os desenvolvimentos necessários na secção I-1.2.4 desta Tese.
[35] AVELEDA, D., "Cartas Literárias", *in, Inéditos e Esparsos*, p.186.
[36] DINIS, J., "Cartas Literárias", *in, Inéditos e Esparsos*, p.188.

Júlio Dinis por R. Paganino possa ter sido o perfil de moralidade que naqueles contos se desenha. No texto "Uma nova arte de contar: Júlio Dinis", Isabel Pires de Lima enumera os elementos realistas que revertem a favor da estética romântica e considera que "é realista aquele objectivo moralizador e pedagógico atribuído ao romance, que em parte justifica a perspectivação omnisciente da narrativa"[37]. Considerado este juízo crítico em conjugação com o interesse dinisiano por um tipo de texto no qual se registam os bons costumes que permitem identificar o romance como a tal " boa acção", – conforme acima se leu sobre *Os contos do tio Joaquim* –, acrescendo-lhe o reconhecimento dinisiano de que os romances devem conter uma "boa e fecunda harmonia"[38], permite que se refira que Júlio Dinis, de facto, apreciou o texto de R. Paganino, e que o princípio moralizador que os seus romances denotam jamais poderá ser pretensão exegética. Os textos de Júlio Dinis pretendem moralizar, assim como pretendeu o texto de Rodrigo Paganino. Não podemos, entretanto, é concordar com a atribuição feita a Júlio Dinis de que a sua escrita decorre do trabalho de Rodrigo Paganino. Consideramos, isso sim, que Júlio Dinis foi sensível ao estilo do escritor, reconhecendo que em *Os Contos do tio Joaquim* se atribui especial atenção aos valores humanos, à análise psicológica das personagens, às marcas dos sentimentos autênticos e, talvez fundamentalmente, ao cunho de verdade que se procura simular, conforme disto daremos ainda conta na secção II-1.1 deste estudo. Porém, reconheça-se que a escrita de Júlio Dinis se lança em voos bastante mais elevados. O trabalho dinisiano transcende, indubitavelmente, estes nexos romanescos de Rodrigo Paganino e posiciona-se noutro patamar literário de fonte importada.

Júlio Dinis concebeu nas narrativas lugar para as relações inter-pessoais, intra-pessoais, e nelas deu destaque a um completo leque de virtuosidades que não só agradavam ao seu leitor, como lhe forneciam algum material de convite à reflexão, acentuando-se assim o carácter utilitário das mesmas. Ficou de fora a maldade, o vício e a perfídia[39]. O carácter tranquilizante, reflectivo e didáctico dos seus romances não lhe permitiu integrar, em momento algum narrativo, acções de obsessão pela morte, desesperos de solidão, sofridos quadros de sepulcros, deslealdades, ou até mesmo enredos de dimensão erótica[40] ou outros de estatuto moral indecoroso. Emancipada de convenções literárias, a caneta de Júlio Dinis

[37] LIMA, Isabel Pires de, "Uma nova arte de contar: Júlio Dinis"*, in, História da Literatura Portuguesa: O Romantismo*, vol. 4, Lisboa, Alfa, 2003, p. 416.
[38] DINIS, J., "Ideias que me ocorrem", *in*, *Inéditos e Esparsos*, *p.* 7.
[39] Acerca destas questões, logo em 1872 Alberto Pimentel refere que Júlio Dinis "(…) jámais se occupou em reproduzir os quadros negros da sociedade, as paixões revoltas e baixas, as enormidades do crime, os typos ridiculos ou hediondos.", PIMENTEL, Alberto, "Esboço Biographico", *in*, DINIZ, Júlio, *As Puppilas do Senhor Reitor*, Lisboa, A Editora Limitada, 1913 (1867), p. xxxvii.
[40] Ao referir-se ao intencional ruralismo de Miguel Torga que se ergue como hino à instintividade sexual sem peias morais, Óscar Lopes coloca-o "a meia distância entre o idílio moralmente burguês de Júlio Dinis e a profanação do *sacrum* da obscenidade a que só na segunda metade do século XX estamos a assistir na ficção portuguesa." [LOPES, Óscar, "Ficção", *in*, *História da Literatura Portuguesa*, Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (dir.), vol. 7, Mem Martins, Alfa, 2002, p. 74.], marcando o reconhecimento de ausência de nexos eróticos na obra dinisiana, de resto, uma opinião crítica sem excepção.

recebeu de João Gaspar Simões a asserção de que "Júlio Dinis pode, em verdade, considerar-se o nosso primeiro romancista"[41], sendo que também Fernando Catroga concluiu que foi com Júlio Dinis que "os temas da actualidade, que começaram a ter algum relevo a partir de 1850, receberam um tratamento romanesco mais conseguido e de sucesso mais imediato."[42].

I-1.2.2 Na perseguição da verdade

Ilustremos a questão da busca de ilusão de verdade, um escrupuloso cuidado dinisiano na organização das suas tramas. Esta matéria foi reiteradamente defendida pelo escritor, em detrimento do uso puro e simples da imaginação no acto da criação romanesca. A denotação de verosimilhança extraída dos seus textos impõe-se com tal insistência e energia ao discernimento exegético, que o leitor é levado a reconhecer no tecido textual destes romances uma inquestionável urdidura de verdade realizável no quotidiano comum. Há um sentido de justeza ficcional que quase pretende ultrapassar-se a si próprio, porquanto no seio da narração o leitor vê-se comummente confrontado com a representação de factualidades que lhe oferecem a percepção de outras leituras, pois colocam-lhe outros quadros além daquele que, à partida, se estabelece. Júlio Dinis tinha a preocupação de assentar os textos numa estrutura de ilusão da verdade[43], o que, de resto, decorria da exigência que lhe era imposta pela experiência do quotidiano que ele pretendia registar, e cujo reflexo, na sua relação com o leitor, quase obriga este a admitir que tais peripécias tinham sido, de facto, presenciadas pelo escritor. Mas esta era, afinal, outra exigência dos escritores deste período, porquanto, "Se até ao século XVIII, havia uma preocupação diminuta em fazer crer ao leitor a fidelidade e veracidade dos textos narrados, o século XIX, com o predomínio da burguesia e a tendência para o relato do quotidiano, que se vai acentuando à medida que se aproxima do seu fim, agudiza a tensão

[41] SIMÕES, João Gaspar, *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa: das origens ao século XX*, Lisboa, Dom Quixote, 1987, p. 429.
[42] CATROGA, Fernando, "Romantismo, literatura e história", *in*, *História de Portugal: o Liberalismo (1807-1890)*, José Mattoso (dir.), vol. 5, Lisboa, Estampa, 1993, p. 557.
[43] E tal era a preocupação que por vezes quase se atraiçoava – "É possível que falseasse, às vezes, a verdade, no honesto desejo de a aperfeiçoar", COSTA, Joaquim, *A expressão literária e a aprendizagem do estilo*, Porto, Liv. Chardon, 1928, p. 294.

entre o que se pretende e o que em verdade se pratica."[44]. E nesta organização, sem que imediatamente disso se dê conta, remete-se o leitor para o mundo do qual ele faz parte integrante. Coadjuvem-se estas afirmações com algumas linhas escritas em *Os Novelos da tia Filomela*, nas quais o narrador se confessa relativamente às propostas que recolhia para matéria-prima do fazer romanesco:

> "Via uma rapariga a chorar, um velho sentado …, um grupo de crianças …, uma mãe amamentando o seu primeiro filhinho, um artista de *blouse* a ler …, uma costureira serandando …, – eram outros tantos romances que imaginava; sempre romances, romances em tudo, romances por toda a parte. A dificuldade estava na escolha."[45].

Este exemplo parece-nos dar flagrantíssimo testemunho da simbiose romântico-realista dinisiana. Se questionados do porquê dinisiano desta procura temática no espaço envolvente, tal como Isabel Pires de Lima refere, "a sua formação científica positivista ligada à fisiologia vai certamente influenciar grandemente o seu interesse pelas novas tendências literárias realistas das quais se começava a falar entre nós. A observação da realidade a que a moderna ciência médica o conduzia constituiu passo fundamental para a criação de uma mentalidade aberta à nova orientação positivista da arte do romance."[46]. A mesma investigadora afirma noutro estudo que "(…) ainda Eça não tinha proclamado o realismo na sua conferência e já um jovem escritor portuense, à altura autor de três romances de forte componente realista, publicados com êxito, Júlio Dinis, dava expressão, nos seus apontamentos deixados inéditos, àquilo a que poderíamos chamar uma teoria do romance naturalista «avant-la-lettre»"[47]. Sabendo-se que, e servindo-nos das palavras de Alexandre Pinheiro Torres, "o Realismo atravessa os séculos, não no sentido estrito da escola, mas na acepção mais vasta de categoria literária"[48], ainda assim, este realismo literário que emerge em meados do século XIX português organiza uma opção estética que se baseia na tradução razoavelmente fiel do mundo que os escritores observavam, e daí se enquadrar no "domínio da cópia da realidade fenoménica, uma cópia procurada como exacta, mera projecção mimética."[49]. Ou seja, fácil se compreenderá que o rigor ditado pelo positivismo contido na formação intelectual de Júlio Dinis optimizava, claramente, as opções de recolha do material a trabalhar nos seus projectos romanescos. E como elemento coadjuvante à verdade que o autor defendia para o romance, a exploração da personagem-tipo tornou-se ainda a figura literária de lugar assegurado nos seus

[44] MARINHO, M.F., *Um Poço sem Fundo: Novas reflexões sobre Literatura e História*, p. 25.
[45] DINIS, j., "Os Novelos da tia Filomela", *in, Serões da Província*, p. 130.
[46] LIMA, Isabel Pires de, *Júlio Dinis: no Limiar do Romance Moderno*, Porto, «Biblioteca Portucalensis», 2ª Série nº 4, 1989, p. 67. Separata.
[47] LIMA, Isabel Pires de, (selecção e pref.), *Trajectos: O Porto na Memória Naturalista, Antologia*, Lisboa, Guimarães eds, 1989, p. 10.
[48] TORRES, Alexandre Pinheiro, *O Neo-Realismo Literário Português*, Lisboa, Moraes Editores, 1977, p. 27.
[49] *Idem*, *ibidem*, p. 27.

textos, na medida em que também se convertia num meio facilitador ao exercício crítico no interior das narrativas – condenatório, ou, desejavelmente, regenerador. Exemplificando-se com um fundamento que legitime o raciocínio que temos vindo a tecer, insistamos num argumento narrativo acerca da tia Filomela. Esta personagem é a típica mulher da aldeia de idade avançada, cujo estranho recato e comportamentos envergonhados a fazem resvalar para o grupo dos sujeitos que se tornam alvo de antipatia, e até de ostracização social. A sua descoberta, enquanto objecto com propriedades para serem literariamente convertidas, propôs ao narrador a seguinte expansão:

> "«Ó pobre tia Filomela, que tiveste a desventura de, mal o imaginando talvez, te revestires de aparências românticas, és minha presa! Já te não livras das garras do romancista, ávido de assuntos, sequioso de situações, guloso de tipos! Tens a imprudência de seres um tipo e julgas que hás-de ficar assim ignorada e esquecida nas quatro paredes dessa miserável habitação; cá estou eu para te ir procurar, como o naturalista, arrancando da concha bivalve o inofensivo molusco e sujeitando-o à sua classificação. Vou eu também classificar-te. Quero saber a espécie e família da Fauna romântica a que pertences. E se fosses uma espécie nova!»"[50].

Neste excerto está bem explícita a sede de enquadramento da personagem tia Filomela na "família da Fauna romântica", objectivo que permitiu comparar o romancista ao naturalista, já que ambos arrancam o elemento do seu habitat natural para o trabalhar em laboratório. E como consequência deste estudo, a classificação na escala de valores propõe-se ainda gerar a hipótese de descoberta de uma nova espécie. Estas declaradas evidências do olhar dinisiano sobre o mundo, um olhar sempre apostado no rigor quase absoluto, é aqui condição bastante para realçar a educação académica do escritor. Assiste-se, de facto, a uma permanente demanda autoral no seio do espaço concreto. E para tal, a personagem tia Filomela chega a ser triangularmente desdobrada no texto: num ângulo sugere-se a mulher que o autor conheceu; no outro coloca-se a personagem-tipo que vai integrar a ficção; no terceiro encontra-se alguém a quem a procura de material romanesco acabou por coisificar, fazendo dela material de objecto científico. Esta substância do laboratório dinisiano era, afinal, a mulher que o narrador diz ter conhecido no seu espaço vivencial, também já aí se revestindo de aparências românticas, num cruzamento recíproco do romantismo idealista e do romantismo no âmago da experiência. A sua vida, a da personagem, estruturava um tipo que a literatura pretendia: tinha uma vida penosa, carenciada, solitária, mas contrastivamente alegre e com um coração aberto para todos quantos a pudessem procurar. Nesse interesse em desenvolver um determinado tipo de personagem, no caso também personagem-tipo, e a partir do rigor da experiência recolhida no contexto real, não poderemos deixar de reconhecer a simpatia de Júlio Dinis pelo pensamento

[50] DINIS, J., "Os Novelos da tia Filomela", *in, Serões da Província*, pp. 130/1.

filosófico anglo-saxónico, e sobretudo a partir do empirismo de Locke, ou do experimentalismo de Newton. Mas, conforme de resto foi já abordado, será também de encarar, e seriamente, o compromisso dinisiano com o pensamento de observação científica francesa, particularizado no positivismo de Auguste Comte, para além das teorizações do físico Laplace, este frequentemente referido nos seus textos, simpatia que se adivinha ter-se desenvolvido a partir da leitura das suas obras, nomeadamente, *Mécanique Celeste*[51]. Não apontamos estes nomes por inferência própria, ou porque lhes reconheçamos pertinência no contexto, mas pelo facto de que, embora sejam referidos esparsamente, todos eles povoarem os textos dinisianos.

A conjugação de todas estas afirmações exige que recuperemos a referência aos escritores a que acima aludimos, e mais propriamente a Diderot e Fielding. Sabe-se que para Diderot, "la vérité d'un événement, qu'il soit historique ou fabule, ne réside ni dans sa date ni dans son lieu, mais dans le caractère universel des passions qu'il met en jeu, des enseignements qu'il offre à la réflexion."[52], como afirma Barbara Toumarkine em relação à escrita do filósofo na obra *Jacques le Fataliste et son maître*. E quanto a Fielding, a quem Alastair Fowler atribui a paternidade do romance verosímil inglês (juntamente com Richardson)[53], em *Tom Jones*, o próprio escritor afirma que " (…) we do not pretend to introduce any infallible characters into this history; where we hope nothing will be found which hath never yet been seen in human nature."[54]. Percebe-se que, herdeiro destas tendências epocais, o trabalho literário de Júlio Dinis se reúne claramente ao enquadramento estético do pensamento comum àqueles dois autores[55]. Paul Van Tieghem, divide o ser romântico em duas categorias: uma, o homem sentimental, intelectual e moral; na outra inclui as ideias, os gostos, as curiosidades, todo o conjunto de factores extrínsecos ao homem e que o levam até ao mundo exterior, passado ou presente, moral ou material. Com grande nitidez classificativa, no primeiro caso chama-lhe de "*romantisme intérieur*", e no segundo de

[51] Avançamos com este dado pelo facto pelo interesse de Júlio Dinis pelas questões inerentes à meteorologia, questão abundantemente referida nas suas ficções onde frequentemente se estabelecem relações entre os fenómenos atmosféricos e o homem. Aliás, esta motivação pressente-se no próprio título da sua Dissertação Inaugural: *Da Importância dos Estudos Meteorológicos para a Medicina*. Calcula-se, assim, que o estudo dinisiano de Laplace possa ter sido incontornável.
[52] DIDEROT, *Jacques le Fataliste et son maître*, pp. 21-2.
[53] *Vide*: FOWLER, Alastair, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory and Genres and Modes*, Oxford, Clarendon Press, 1985 (1982), p. 153. Em outro momento deste texto, Fowler faz referência à obra *The History of Pompey the Little* (1751) na qual, segundo o crítico, "(…) can still speak of Marivaux and Fielding as having brought «romance-writting» to perfection.", apreciação que entretanto considera excessiva e substitui pelo seu ponto de vista: "Fielding's novels represent the infancy rather than the perfection of their kind.", *Vide*: *Idem*, *ibidem*, p.159.
[54] FIELDING, Henry, *The History of Tom Jones, a Foundling*, London, Vintage Books, 2007 (1746), p. 91.
[55] João Soares Carvalho, por exemplo, é mais um estudioso a afirmar que "As influências do Romantismo em Portugal foram essencialmente francesas, embora na segunda fase tenha havido muita contaminação de pensadores ingleses e alemães", – reconhecimento que engloba o trabalho de Júlio Dinis, dada a periodologia em que está inserido. CARVALHO, João Soares, "O Segundo Romantismo: Considerações contextuais", *in*, *História da Literatura Portuguesa: O Romantismo*, vol. 4, Lisboa, Alfa, p. 237.

"*romantisme extérieur*"[56]. Observada esta taxionomia, parece-nos que o assim-dito romantismo interior está francamente mais implementado no seio das obras dinisianas do que o romantismo exterior, isto pelo facto de o tipo de representação que é concedida às personagens exibir profundas tensões de sentimentos que se expõem com grande autenticidade, e só finalmente resultarem num efeito moralista que o texto entretanto superlativa. Após microscopicamente espiadas até à profundeza, as personagens actuam sempre no rigor e defesa de valores morais na sua relação com "o outro", sendo que este severo e minucioso exame se coloca em estreito pacto com a ilusão de verdade.

Esta tendência para forçar o real empírico é um aspecto que em Júlio Dinis não se reconhece de forma acidental. Os desenvolvimentos das tramas romanescas, maioritariamente projectados num ambiente campestre, logo, profundamente inseridos na natureza, cumprem um desígnio pedagógico que o autor desejaria exercer[57]. E perante tal desempenho, concordar-se-á que o rumo diegético destas obras aposta na "(…) moralização social e de costume (…) e manifestamente dentro de um espírito romântico, através de uma espécie de apologia da vida rural e do contacto com a natureza, (…)"[58]. Mas concorde-se que estes desígnios sobrevivem também da singularidade do carácter psicológico das personagens, aspecto facilitador do realce da exemplaridade pretendida, tal como a já nossa conhecida tia Filomela. Bastará reparar-se que esta personagem faz a representação do Ser que vive apenas rodeado pela natureza, é alguém que se afasta do convívio social e que sobrevive imersa no prazer inocente do mundo campestre, numa opção que traduz uma espécie de protocolo, sem intermediários, entre o homem e a natureza. Através desta personagem carismática, sugere-se uma concepção de paz física e espiritual que se realiza no âmago da natureza, numa associação da (…) «paisagem terapêutica» ao mito, também romântico, do «primitivismo» (…)"[59], podendo, se quisermos, chamar ainda ao cotejo a imagem do bom selvagem rousseauniano. Na busca de verdade das obras romanescas dinisianas, o realce concedido aos valores morais, a partir da leitura do real a que eles se subordinam, vai aproveitar daquela leitura os valores desse mesmo real.

[56] TIEGHEM, Paul Van, *op. cit.*, p. 222.
[57] Repare-se que o propósito doutrinário reflectido nestas obras já se espelhava em H. Fielding, e assim pore le escrito tão explicitamente: "…these incidents contribute only to confirm the great, useful, and uncommon doctrine, which it is the purpose of this whole work to inculcate, (…)", FIELDING, H., *op. cit.*, p. 550.
[58] LIMA, I. P., *Júlio Dinis: no Limiar do Romance Moderno,* p. 77.
[59] BUESCU, Helena Carvalhão, *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Caminho, 1990, p. 148.

I-1.2.3. A presença de subgéneros romanescos

É também na representação dos espaços que a ilusão de verdade se propõe nestes romances. Concretos ou abstractos, os espaços narrativos traduzem o tipo de vida e de sociedade epocal, configurada quer pelo ambiente natural onde as personagens são colocadas[60], quer pela estratificação social por onde essas mesmas personagens se distribuem. São *loci* de preferência para apontar os modelos sociais que o escritor reconheceu na área da sua experiência, e na qual via actuar, de um lado, a crise do patriarcado, do outro, o esboço de modernização de projecto capitalista. Ao reconhecer-se que os textos arquitectam um modelo social que o escritor estimava para substituir o paradigma ainda vigente, denota-se o intento regenerador desses mesmos espaços onde as inter-relações humanas, e sobretudo no que dizem respeito aos afectos, se deveriam tornar mais autênticas, logo, também mais justas. E a partir deste ideal perfilado rumo a um progresso sensível às questões de matéria humana, a sociedade sonhada por Júlio Dinis é a da harmonia, da autenticidade, da justiça, do respeito, resultando finalmente numa organização onde pulse uma aura de bem-estar desapegada de preconceitos. Reconhecedora do meio ambiente (campestre) enquanto fonte de vida, a sociedade romanesca dinisiana ambiciona a que as problemáticas inerentes às inter-relações humanas revertam na reintegração da ordem, tornando-se capaz de edificar uma estrutura em que todas as vias afluam à difícil conquista da fortuna. O figurino de meados do séc. XIX português, período que deu continuidade à mudança das atitudes política, económica e social da segunda e terceira décadas, torna-se matéria responsável pelo impulso dinisiano na arquitectura da utopia social para o universo português. E por tal, como cremos ser evidente, os seus romances projectam um espaço gregário algumas vezes desejavelmente modelar, ainda assim, devendo para tal ter-se em atenção as continuadas advertências que se distribuem no sentido facilitador dos quadros de convivência. Na 18ª lição proferida sobre a Utopia, Paul Ricoeur declara que "a utopia pode fornecer uma ferramenta crítica para minar a realidade, mas é igualmente um refúgio contra a realidade. (…) Em casos como este, quando não podemos agir, escrevemos."[61]. Vista a utopia e as suas implicações de causa e efeito por este prisma, também Júlio Dinis, de facto, registando nos textos a realidade que o envolvia e incomodava, e apesar da impotência para resolução das problemáticas que se deparavam, não deixou por isso de lutar pelo ideal, embora apenas munido das únicas armas que Ricoeur

[60] Esta questão ver-se-á desenvolvida na secção I-2.1.5 desta Tese.
[61] RICOEUR, Paul, *Ideologia e Utopia*, Teresa Louro Perez (trad.), Lisboa, Edições Setenta, 1991, pp. 500-1.

reconhece, nestes casos, ao alcance: caneta e papel. Mais do que um refúgio contra a realidade, Júlio Dinis foi interventivo, e não só a minou para a compreender, como a criticou e imaginou aperfeiçoada, aconselhando-a aos leitores.

Entre o espaço urbano e o rural, embora em franco desequilíbrio e com claro pendor para o segundo, encontramos distribuídos os quatro romances e os seis contos dinisianos. Contribuem para a desproporção as obras *As Pupilas do Senhor Reitor*, *A Morgadinha dos Canaviais* e *Os Fidalgos da Casa Mourisca* que são preenchidas no espaço rural, e apenas em *Uma Família Inglesa* o espaço narrativo é citadino. Se referidos os contos, todos eles se situam na área campesina, embora em *Justiça de Sua Majestade* haja longas páginas nas quais o *locus* portuense serve de suporte à narração. Notaremos, de seguida, alguns apontamentos sobre os espaços que tipicamente se destacam no cômputo geral destas ficções, porquanto são organizadores de construções literárias que por vezes resvalam para a integração em subgéneros romanescos.

a) o pastoril

Somos francamente tentados a classificar *As Pupilas do Senhor Reitor* como a ficção de Júlio Dinis que mais nitidamente se acomoda ao enquadramento pastoril. "Principiei a escrever as *Pupillas* em Ovar (1863) durante os mezes de julho e agosto. Terminei-as no Porto em setembro ou outubro."[62], escreve Júlio Dinis acerca da sua primeira investida para o campo à procura de recobro da saúde. É sabido que quando o escritor permaneceu em Ovar, agradavelmente confrontado com o ambiente campestre, e apesar do choque cultural e da solidão com que teve de lidar, a vida do campo e as peripécias quotidianas que ali aconteciam motivaram-no para escrever aquele romance. A declarada necessidade de passar o tempo, associada ao seu carácter reconhecidamente sonhador, permitiram a emergência da escrita romanesca que assim surgiu na simplicidade da vida campestre. O gosto pelo recolhimento, ou mais propriamente, o apreço pela saudável fuga para os espaços rurais está registada com grande lhaneza num brevíssimo diálogo entre Carlos e um amigo, na obra *Uma Família Inglesa*, impondo-se como uma necessidade à manutenção higiénica do espírito:

> "- Que fazes tu, homem?
> - Recolho-me.
> - De onde vens?
> - Do campo.

[62] DINIZ, Júlio, *Inéditos e Esparsos*, Lisboa, Tipografia «A Editora», 1910, p.7.

- Ah! Cultivas a bucólica? a poesia pastoril?
- Às vezes."[63].

Sem pretendermos estabelecer comparatismo entre o texto e o autor, e no máximo respeito pela asserção de que "O texto separa-se do seu autor para adquirir ele próprio uma singularidade absoluta, (…)"[64], o facto é que aquela citação não deixa de dar a perceber a qualquer leitor, também ao investigador, que havia, da parte de Júlio Dinis, alguma simpatia pelos ambientes pastoris. Poder-se-á acrescentar que o facto de três dos quatro romances terem por palco narrativo o ambiente bucólico é ainda uma boa razão para se aferir a empatia do escritor com a ruralidade. Por outro lado, e dado que a escrita beneficiava da disponibilidade de tempo nas retiradas para repouso, e na medida em que a criação literária era suportada pelo real presenciado, nada de mais natural do que a reiterada presença do ambiente da aldeia nos seus trabalhos literários. Se imaginarmos que o escritor pudesse ter feito o percurso de criação literária no contexto citadino a que pertencia, – por exemplo, coincidindo com o local de trabalho, entre aulas e práticas de medicina, nos cafés, etc. –, calcular-se-á que os registos de representação dos espaços narrativos pudessem ter sido outros, os urbanos, pelo menos tendencialmente.

Terry Gifford classifica este tipo de inclinação de um escritor citadino para escrever um romance pastoralista como um paradoxo ao próprio pastoralismo, e explica que: "(…) a retreat to a place apparently without the anxieties of the town, or the court, or the present, actually delivers insights into the culture from which it originates."[65]. E, de facto, no caso que nos ocupa, sendo o escritor um homem da cidade, torna-se talvez o escritor português que poderá ser notavelmente caracterizado pelas imensas reflexões que o campo lhe sugere, servindo-se para tal quer da voz narrativa das personagens, quer da do próprio narrador. Por outro lado, quando Terry Gifford acrescenta àquele raciocínio a afirmação de que "(…) the pastoral construct always reveals the preoccupations and tensions of its time."[66], no que concerne ao processo dinisiano vem-lhe reforçar a estrutura realista criticamente atribuída às suas obras. É evidente que sobre Júlio Dinis não se poderá exactamente dizer que é um escritor de romances pastoris. Mas torna-se curioso o facto de se ter deixado rapidamente motivar pelas questões bucólicas, retratando-as com reconhecido engenho, o que também é ainda revelador do entusiasmo com que o fez. Reparemos, ainda que de relance, nas personagens de *As Pupilas do Senhor Reitor* que mais contribuem para esta organização pastoril. Trata-se de

[63] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 181.
[64] LOPES, S. R., *A Legitimação em Literatura*, p. 137.
[65] GIFFORD, Terry, *Pastoral*, London, Routledge, 1999, p. 82.
[66] *Idem*, *ibidem*, p. 82.

Margarida e Daniel, os protagonistas desta obra, mas é propriamente com Margarida, a personagem pastora desde criança, que a tradição bucólica sublinha a forma:

> "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 [Margarida] de, quando muito, doze anos de idade."[67] .

Ainda tipicamente acompanhada pelo cão, o Gigante, entre searas e lajes musgosas, o encontro da pastora com Daniel cedo começou e, quando espreitados pelo reitor, ora Daniel lá ia servindo de mestre a Margarida no ensino da leitura, ora lhe escutava a toada da cantiga da morena, ou a da cabreira. O enredo segue o seu curso, entre imprevistos e coincidências narrativas, mas sempre preenchido pelas calmarias pastoris de Margarida, pelos trabalhos do campo de Pedro, ou ainda pelas actividades domésticas de Clara imersa numa alegria contagiante, disposições e subtilezas próprias da atmosfera rústica. Progressão romanesca que atinge o paroxismo quando Daniel, o herói do romance, e após ultrapassadas vicissitudes várias a que a sua demanda claramente romântica o incentivaram, se reencontra enfim com a pastora, num quadro apaixonado e ainda motivador de certa recuperação de memórias por parte do reitor:

> "Lembrava-se agora o reitor daquele dia, e de como fora encontrar o rapaz no mais remoto sítio da aldeia, em diálogo pueril com a pequena pastora, que hoje, por notável coincidência, tão intimamente se achava ligada outra vez ao seu destino."[68].

Estando já lançados os condimentos mínimos para deles podermos tecer os nossos comentários críticos, regressamos a Terry Gifford. Quando este crítico, referindo-se ao leitor ou ao público em geral, considera que o romance pastoralista "(…) involved some form of retreat and return, the fundamental pastoral movement, either within the text, or in the sense that the pastoral retreat «returned» some insights relevant to the urban audience."[69], deixa-nos boas razões para que se perceba o enorme êxito que *As Pupilas do Senhor Reitor* obteve também nos núcleos urbanos[70] – sucesso que se verificou não apenas pela leitura do romance

[67] DINIS, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 1, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1867), p. 23.
[68] *Idem*, *ibidem*, p. 295.
[69] GIFFORD, T., *op. cit.,* pp. 1-2.
[70] "Quando o romance, em Outubro de 1867, se publicou em volume, esgotou-se num mês!", [KOL D'ALVARENGA "Prólogo", *in*, *Obras de Júlio Dinis*, vol. 1, Porto, Lello & Irmãos, 1975, p. xi.9.]. Fica-se a saber também, através de uma carta que Júlio Dinis enviou ao pai em finais de Março de 1868, que *As Pupilas do Senhor Reitor* foram representadas em Lisboa, no Teatro da Trindade: "As *Pupilas* foram bem desempenhadas e prometeram dar à empresa bastantes enchentes. (…). As *Pupilas* foram postas em cena com bastante fidelidade de vestuário e costumes. O terceiro acto, na esfolhada, agradou muito, e na verdade estava bastante animado. Foi no final desse acto que me principiaram a reconhecer. No 6º quadro, quando o Reitor acompanha a Margarida e lhe beija a mão, não me deixaram ficar na plateia; obrigaram-me a ir ao

como pela representação dramática que o mesmo motivou e, um pouco mais tarde, ainda pela opção para a transposição fílmica.

Repare-se que Daniel, na sua trajectória romântica de formação da identidade, é uma personagem que parte do campo para a cidade onde vai estudar. Preenchido o percurso que o desenvolvimento intelectual lhe exigiu, o herói regressa de imediato às origens campesinas. Ou seja, "[the] retreat and return, [as] the fundamental pastoral movement", conforme nos refere Terry Gifford, cumpre-se plenamente neste romance pela movimentação de Daniel ao deixar a aldeia e ir para a cidade, abandonando-a depois e regressando de novo à aldeia numa clássica concepção de regresso às origens. Transmutado, intelectualmente aperfeiçoado, vai ser no sossego da vida imersa na natureza que de novo o herói se vai reencontrar consigo próprio, embora, e antes disso, naturalmente vacile entre dúvidas e ansiedades. A aldeia não lhe promete os devaneios que frui no bulício da cidade, o que o faz sentir-se dividido entre os dois espaços:

> "Mas o que é certo é que, fosse pela cabeça, fosse pelo coração, Daniel achara-se, em todas as ocasiões que viera de férias, suficientemente apaixonado para escapar à influência das formosas da sua terra. Envolvia-o uma como que *atmosfera de isolamento* – para me servir de uma frase de língua científica – e nesse ambiente não floresciam os amores bucólicos."[71].

E quando Daniel regressa definitivamente à terra natal, dois motivos o vão obrigar a lutar contra constrangimentos sociais que lhe são impostos pelos seus conterrâneos: o primeiro prende-se com o desabono da sua reputação pelo relacionamento que mantinha com as jovens da terra; o segundo compromete-se com o facto de ser médico, pois cabia-lhe um estatuto social que o demarcava dos demais. É durante uma desfolhada, um apontador claramente campestre onde repousam os maiores fulgores para os habitantes da aldeia, que Daniel põe em prática tácticas de socialização junto dos participantes, servindo-se de estratégias de enfoque psicológico. É no seio da euforia criada pela actividade festiva que este herói romanesco, após o afastamento e o retorno àquela comunidade, consegue granjear de volta as simpatias em geral, – analiticamente entendido como um esforço acrescido à demanda do herói em consequência do tal movimento caleidoscópico obrigatório à estrutura do romance pastoril. Se

palco onde fiquei todo o quadro final.", [DINIS, J.,"Cartas Particulares", *in*, *Inéditos e Esparsos*, pp. 274-5.] Noutra carta escrita ao amigo Custódio Passos, Júlio Dinis transcreve, em Nota, a notícia saída no *Diário Popular* de 24 de Março de 1868: "«Desde o final do primeiro acto até que o pano baixou terminando o espectáculo, os aplausos repetidos e entusiásticos testemunharam o prazer com que era recebida a produção que o Sr. Biester com tanta habilidade desentranhou naquela crónica da aldeia, que um só dia deu nome ao que a havia escrito. (…)»", [*Idem*, *ibidem*, p. 367]. Sabe-se ainda que o êxito obtido com esta obra a levou à tela cinematográfica, e pela mão de vários realizadores: Leitão de Barros, Raul de Caldevilla e M. Mariaud. Mas também outros romances receberam a tradução fílmica: *A Morgadinha dos Canaviais*, embora numa versão italiana de fraca qualidade, e *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, com bastante êxito e em mais do que uma versão. *Vide*: NAVARRO, Ana Rita Soveral Padeira., *Da Personagem Romanesca à Personagem Fílmica:* As Pupilas do Senhor Reitor, Lisboa, Universidade Aberta, 1999, pp. 394-437, *passim*. Tese de Doutoramento orientada pelo Prof. Doutor Carlos Reis.

[71] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor,* p. 113.

repararmos, sendo na representação do espaço da desfolhada que o herói consegue um ponto de viragem no seu percurso romântico, porque é nesse local que consegue recuperar a sua integração no grupo de pertença, o enredo também recolhe desse espaço um dado que lhe assegura funcionalidade: o facto de Daniel deixar de ser um intruso naquela sociedade, permite ao enredo a inflexão de que necessita para prosseguir o curso da narração.

Para este herói, o contraste entre a cidade e a aldeia era imenso. Mas estes confrontos também são exactamente a matéria de que o romance pastoril se compõe – "(…) there is a broader use of «pastoral» to refer to an area of content. In this sense pastoral refers to any literature that describes the country with an implicit or explicit contrast to the urban"[72]. A este propósito, atente-se nas palavras de Daniel que se colocam em implícito contraste com o ambiente da cidade:

> "- Ó doce vida de aldeia! – exclamou por fim Daniel, com amargura. [após longos momentos de ócio] – Ó sonho dourado dos poetas de geórgicas e idílios, como eu me estou deliciando em ti! Eis a *secura quies*, os *otia in latis fundis* e os *molles somni*, de que fala o poeta. É isto! Ora eu sempre queria que aquele bom do Virgílio me dissesse o que se há-de fazer no campo a estas horas do dia? Que vida!, que vida esta!, meu Deus! Que vida!, e que futuro!"[73].

Entre exclamações, ironias, pasmos e recursos a erudições literárias, Daniel reflecte sobre a vida do campo e, apesar do tom de lamento que a dissertação em jeito de monólogo enuncia, pelo facto de o herói ter regressado deliberadamente à sua aldeia permite reconhecer-se nesta preferência uma celebração à natureza de colocação pastoralista. É, pois, na simplicidade deste espaço que a personagem se vai redescobrir. Como última referência neste âmbito, mencione-se que quando Paul Alpers enuncia que "Pastoral convenings are characteristically occasions for songs and colloquies that express and thereby seek to redress separation, absence, or lost."[74], a canção da cabreira vem, modelarmente, justificar e reforçar o convénio literário com o pastoralismo em *As Pupilas do Senhor Reitor*.

b) os contos do maravilhoso e do fantástico

Impõe-se agora, ainda que superficialmente, inflectir para outro tipo de análise a partir do mesmo romance. Vejamos como daquela tessitura pastoralista irrompe outra organização

[72] GIFFORD, T., *Pastoral*, p. 2.
[73] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p. 192.
[74] ALPERS, Paul, *What Is Pastoral?*, Chicago, UCP, 1997 (1996), p. 81.

literária. É neste espaço bucólico, entre montes serras e vales, que Júlio Dinis vai construir um segundo enredo, estruturado em verso, e cujo conteúdo está envolto numa aura encantatória. No poema cantado por Margarida, entre as dificuldades enfrentadas pela cabreira, a orfandade que a desprotege, a presença da cabra enquanto elemento coadjuvante da heroína, o triunfo conseguido pela superação dos obstáculos a que finalmente a cabreira vai aceder, ainda a metamorfose da cabra voando por fim em direcção aos céus, toda esta panóplia estruturante do enredo em verso concorre para outro tipo de convenção, a do conto de fadas. Cantada pela voz narrativa de Margarida, ainda enquanto criança pastora, nos seus versos lê-se, por exemplo, que – " *Chorava o rei e a rainha* // *Há dez anos sem cessar,* // *Pela minha croa de ouro* // *Eu quero agora apostar* // *Que é esta a filha roubada* // *Numa noite de luar*.",[75], etc., etc. Bastaria ao leitor o conjunto de aplicação semântica para que se sentisse, de imediato, remetido para a fantasia que o conto de fadas oferece, acrescida por uma proposta de espaços do imaginário mítico, tal como o palácio do rei e da rainha. Mas ainda o factor da oralidade que a cantiga reclama no texto dá o seu contributo a esta organização literária do conto de fadas, ao qual se acrescenta a perda, a ausência e a recuperação da heroína para junto dos pais, afinal, os factores de grande convergência ainda no ajuste do texto à convenção do pastoralismo, conforme acima se leu. Se mais considerarmos que a cabreira passa da condição social da humildade para a da riqueza, no enquadramento de leitura ascensional das trevas para a luz, mais se acentua a caracterização do conto do maravilhoso, embora deva notar-se que, neste caso, não é a heroína quem luta pela sua metamorfose social, mas sim uma personagem fantástica que lhe aponta esse caminho – trata-se de uma "cabra toda branca", a qual se converte, no final do poema, num "anjo de asas brancas".

Absorvidos nesta unidade de princípios em *As Pupilas do Senhor Reitor*, chegamos mesmo a encontrar uma referência explícita a este subgénero literário, ainda através de uma cantiga. É o narrador quem se refere a uma toada de Clara, à qual a irmã Margarida atribuía significativas memórias:

> "Aquela toada [cantiga da morena] era para Margarida como as palavras misteriosas que, em certos contos de fadas, se dizem 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."[76].

Mas eis que uma nova inflexão do raciocínio sugere outro subgénero narrativo – o do conto fantástico. Em *O Canto da Sereia*, e pela representação dos cenários narrativos,

[75] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, pp. 26-30, *passim*.
[76] *Idem, ibidem*, p. 216.

permitem-se desenvolvimentos exegéticos que se articulam com aquele subgénero literário – trata-se de um texto que recebe a representação do Furadouro e a costa marítima da Barrinha até Espinho como *loci* narrativos. Abordando-o tão resumidamente quanto indispensável para justificar a nossa asserção, diremos que a personagem Tio Cabaça, pescador veterano daqueles mares, costumava contar aos outros pescadores da companha histórias fabulosas, e a narrativa inicia-se, precisamente, com interrogações do auditório acerca das sereias. Progredindo no enredo, e após escutar o tipo de descrições do mestre, o pescador Pedro do Ramires andava desassossegado e tristonho, pois era um jovem de peculiar sensibilidade e "Possuía instintos de poeta, o malfadado."[77]. Correndo pela praia, Pedro do Ramires chega, a dada altura, a ouvir o canto da sereia, uma voz de singular beleza pela qual se apaixona, atraindo-o diariamente ao local – "(…) chego a esquecer-me do lugar em que estou. Sabe? A praia, o mar, as estrelas, o céu, tudo desaparece diante de mim. Parece-me que então só sei viver para ouvir aquela voz no meio do barulho das ondas (…)"[78], refere Pedro a João Cabaça. Da personagem fabulosa, da qual o suave canto é o único factor de presença no texto, facilmente se percebe a semelhança estabelecida com a Circe homérica da *Odisseia*, aliás, cotejo sobre o qual a própria narrativa levanta a ponta do véu: "Pelos modos é com esses cantares que elas perdem os navegantes no alto mar. Poucos são os que têm força para as não seguir, só para escutar-lhes aquela música de anjos."[79]. E a narrativa desenvolve-se até ao epílogo neste tipo de espaços de representação: a praia deserta, os ventos da noite, o barulho das ondas, os pássaros do mar gemendo pela praia, as nuvens cada vez mais negras, a imensidão da água, as planícies de areia, trovões, relâmpagos e tempestades, todo um leque de conjunturas que formata uma atmosfera de enorme mistério em torno de um encantamento fatal[80]. Quer pelos espaços narrativos, quer pelo enredo que permanece envolto no monstruoso enigma do fascínio e nas sucessivas tentações diabólicas – "Não te disse que corre antes à sua perdição quem se deixar levar por esse canto que parece de anjos, mas que é antes de demónios?"[81], refere o velho pescador –, esta ficção bem poderá receber a classificação de conto fantástico. A presença do fenómeno estranho, acentuado pela vertente do enigma, não apenas está representada nas emoções trazidas pelo maléfico canto da sereia, evocador ainda do mundo do desconhecido,

[77] DINIS, Júlio, "O Canto da Sereia", *in*, *Serões da Província*, p.246.
[78] *Idem*, *ibidem*, p. 249.
[79] *Idem*, *ibidem*, p. 248.
[80] No levantamento bibliográfico para o trabalho desta Tese, apenas encontramos uma única referência deste teor, e com a qual concordamos em absoluto. Inserido numa *Antologia do Conto Fantástico Português*, na apresentação que antecede este texto de Júlio Dinis lê-se que "A narrativa decorre em dois níveis que alternam e convergem para o fim trágico: o nível fantástico das histórias do velho pescador e o nível real e imediato do pescador jovem e apaixonado.", [MELLO, Fernando Ribeiro de (org.), *Antologia do Conto Fantástico Português* 2ª d., Lisboa, Afrodite, 1974 (19--), p. 81.] Todavia, acrescente-se que acerca do factor tragicidade que também permite referir-se o conto do fantástico, apenas o vamos encontrar na acção desenvolvida pelo jovem pescador Pedro do Ramires, já que as narrativas do Tio Cabaça não extravasam o coeficiente fabuloso que nelas se contém.
[81] DINIS, J., "O Canto da Sereia", *in, Serões da Província*, p. 249.

mas também pelo carácter do próprio herói, já que a incomum sensibilidade de Pedro do Ramires tem a virtuosidade de se revelar no dualismo existencial governado por forças que o transcendem, capacidade que leva o narrador a referir-se-lhe assim:

> "Quando esta espécie de encarnação dum segundo verbo, mistério original dos entes privilegiados que se dizem poetas, se opera em espíritos que a educação não vem cultivar depois, surgem caracteres, como o de Pedro, nos quais se passam os mais estranhos e admiráveis fenómenos que pode oferecer ao estudo da natureza humana."[82].

Envolto pelo sentimento de tonalidades platónicas (aqui o platonismo de significação comum[83]), é no âmago destes espaços narrativos que o herói dinisiano parte em demanda pela luta da sua dama, e, finalmente, invadido por ímpetos de irresistível paixão, perece naufragado ao tentar salvá-la. E na medida em que este enredo aposta no ambiente tenebroso e na organização trágica que culmina no entusiasmo de uma demanda amorosa irremediavelmente arrastada para o abismo, o texto ainda denuncia, facilmente, algumas noções da ficção gótica. A sereia, a personagem que cantava no mar alto, estando praticamente em ausência no texto, não deixa de ser quem acaba por governar o curso da acção. Se Pedro do Ramires é o herói da ficção, a *Madama* (como era chamada) exerce na trama uma força que é própria da criatura fantástica, e que não apenas concede o título ao texto, como acaba, se assim o entendermos, por ser o verdadeiro sujeito da acção, já que tudo se desenvolve em torno dessa figura mitológica.

Se entretanto limitarmos a nossa atenção ao epílogo do conto, poder-se-á ainda reconhecer a simpatia de Júlio Dinis, desta vez pela literatura francesa, e mais propriamente pela obra *Paulo e Virgínia*, de Bernardin de Saint-Pierre, texto que é mesmo referido nas suas ficções[84]. Tratando-se de um romance francês do séc. XVIII que foi acolhido com particular êxito pelo público leitor, a obra é definida por Ofélia Paiva Monteiro como um "romance de amor trágico entre dois adolescentes, que comoveu gerações sucessivas de leitores com o exotismo idílico do cenário tropical e o ardor de sentimentos puros, votados cruamente à catástrofe"[85]. Existe assim uma dialéctica de amor e morte nos dois textos e ambos os heróis

[82] *Idem*, *ibidem*, p. 247.
[83] Com esta referência pretendemos destacar o facto de Pedro desenvolver o sentimento dos afectos até à paixão que o vitimou a partir de um fenómeno, diríamos, de tipo imaterial, pois Pedro apaixona-se por alguém a quem apenas (re)conhecia o canto, mas que nunca tão-pouco viu. Nesta estratégia narrativa reconhece-se assim uma insinuação do "spiritual love", conceito platónico que influenciou toda a literatura ocidental. *Vide*: CUDDON, J. A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, London, Penguin, 1999 (1977), p. 674.
[84] O escritor deixa claro que conhecia bem este texto do seu homólogo francês: "Faltava aos vossos amores este arremedo de infelicidade, e imaginarem uma separação de duzentos passos para poderem representar a cena das despedidas, e chorarem como Paulo e Virgínia. (…)", [DINIS, Júlio, *A Morgadinha dos Canaviais*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), p. 426]; ou ainda: Jorge abriu um livro e "Era um exemplar do poético idílio de Saint-Pierre, da história dos amores de Paulo e Virgínia.", DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, p. 123.
[85] MONTEIRO, Ofélia Paiva, "O Período literário romântico: unidade e diversidade", *in*, *História da Literatura Portuguesa: O Romantismo*, vol. 4, Lisboa, Alfa, p. 35.

morrem no final da narrativa vítimas de naufrágio: em *O Canto da Sereia,* a desventura cabe ao herói, em *Paulo e Virgínia*, à heroína. Na ficção portuguesa, tendo-se Pedro do Ramires lançado ao mar para salvar de naufrágio a sua amada, no momento em que esta se apercebeu da presença de um vulto "(…) deu um grito ao descobrir aquela inesperada aparição. Por instinto de compaixão estendeu as mãos ao náufrago."[86] – apesar do auxílio, arrastado pelos furores do mar, Pedro sucumbiu. No caso francês, tendo-se Paulo lançado ao mar para salvar Virgínia que seguia a bordo do navio Saint-Géran, quando esta se apercebeu dos tremendos riscos que o seu amado corria, da mesma forma estendeu "os braços para aquele que tantos esforços fazia para chegar junto dela."[87]. Só que neste caso acaba por ser Virgínia quem, por vicissitudes narrativas, sucumbe à tempestade. Em ambas as ficções, amante e amado/a são mútuos salvadores a quem o destino não bafejou com êxito. Se no caso português o insólito surge ao ter por base um gesto incauto próprio do estado de alucinação do herói, no quadro narrativo francês, os heróis não perdem a lucidez mas a morte teima em intrometer-se entre os amantes por imposição do destino. Ainda no texto português, e na medida em que o sentimento amoroso era apenas unilateral, esta conformidade justifica a sugestão platónica acima apontada, enquanto que no texto francês, os afectos eram partilhados pelo jovem casal que sonhava realizá-los num percurso de vida comum, e ascensional.

c) o romance histórico

A preocupação em garantir a verdade no seio da variedade temática destas narrativas passa ainda pela presença de marcadores políticos e históricos epocais. E o romance histórico, como subgénero do romance é, sabidamente, um desses datadores da cor epocal. Diríamos que o gosto e interesse de Júlio Dinis pelo romance histórico parecem ser irrefutáveis. Calculando-se que nas suas leituras se tenham incluído vários romances históricos que lhe estimularam esta simpatia, pelo menos ficamos com a certeza de que o autor leu a obra *Roman History* do escritor Dr. Goldsmith, publicada em 1835. No decurso da nossa investigação encontramos um exemplar desta obra com a assinatura de Júlio Dinis na capa – lê-se: J. G. Gomes Coelho – por ele ainda datada de 27 de Março de 1856, conforme se poderá analisar em Anexo[88]. Refira-se ainda, a título de curiosidade, que na contracapa se lê outro apontamento autógrafo, desta vez com o nome de um dos irmãos – José Joaquim Gomes Coelho –, acrescido da inscrição de

[86] DINIS, J., "O Canto da Sereia", *in, Serões da Província*, p. 275.
[87] SAINT-PIERRE, Bernardin de, *Paulo e Virgínia*, Maria do Carmo Santos (trad.), Mem Martins, Europa-América, 1976 (1788), p. 83.
[88] Anexo nº. 3.

local e data: Porto, 26 de Outubro de 1848. No interior do livro existem alguns apontamentos manuscritos, maioritariamente traduções para português de palavras ou expressões inglesas.

Tê-lo-ia sido romance histórico a projectada obra *Excelente Senhora*, se à data da morte do escritor mais não tivesse restado do que o esboço de dezassete capítulos ao longo de vinte e cinco páginas para o "Programa do 1º volume" (lê-se em subtítulo). Esse trabalho delineava um romance a partir de 1490, iniciando-se o esboço narrativo com as seguintes palavras: "as negociações de Portugal com Castela para o casamento do príncipe D. Afonso, filho único, legítimo de D. João II com D. Isabel de Castela, filha primogénita dos reis católicos Fernando e Isabel."[89], e fica-se mais adiante a conhecer que a acção ocorreria nas cortes de D. João II e D. Manuel. Nas últimas linhas deste projecto romanesco lê-se que dele fazia parte a inserção do casamento do príncipe D. Afonso, e ainda, por sugestão do próprio príncipe, do seu afeiçoado moço do guarda-roupa, Antão de Figueiredo. No tratamento de relações narrativas projectavam-se dois casamentos para encerrar o romance, e assim se anunciava que o curso romanesco a que o escritor nos habituou não se desviaria, uma vez mais. Façamos uma ligeira inflexão no raciocínio analítico. Se atendermos a que Júlio Dinis escreveu, em *Uma Família Inglesa*, que Carlos:

> "Leu em uma espécie de embriaguez um romance inteiro de Walter Scott, e muito tempo depois ficou a pensar no que lera; não tanto nas belezas, que em todos os géneros, abundam nas ainda menos afamadas obras do grande romancista, como na felicidade dos noivos; porque, nos últimos capítulos dos seus romances, raras vezes Walter Scott deixa de os unir sacramentalmente."[90],

talvez, e por que não?, a conhecida simpatia dinisiana pelo encerramento dos romances com o enlace matrimonial dos heróis adveio dos textos de W. Scott[91]. É uma possibilidade em que acreditamos e que poderá, e deverá, ser seriamente encarada[92]. Todavia, e admitindo-se que a obra *Excelente Senhora* pudesse ter dado à estampa, questionamo-nos sobre a possível preocupação do autor relativamente à verosimilhança histórica, já que em todo o seu trabalho romanesco o centro da atenção se dirige para a vertente humanística. Aliás, não nos admiraríamos se motivado pelo enredo, e tal como Maria de Fátima Marinho refere

[89] DINIS, J., "Ideias que me Ocorrem", *in*, *Inéditos e Esparsos*, pp. 45-70.
[90] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, pp. 244-5.
[91] Noutra leitura possível, esta agora na continuidade da perspectiva de que os textos reflectem estádios de carácter e psicológicos do seu autor, Egas Moniz refere que este tipo de epílogo "Mostra assim, e constantemente, a aspiração máxima da sua vida. (…) Tôdas as suas inclinações amorosas não passaram, por isso, de devaneios a que não quis dar consistência por não poderem ter finalidade. Como rapaz comprazia-se a fazer madrigais às raparigas que o interessavam; mas, atrás da doença, vinha o raciocínio. (…) A doença era o espectro que a cada instante se levantava diante dos olhos, ávidos de esperanças!", MONIZ, Egas, *Júlio Denis e a sua Obra*, Ricardo Jorge (pref.), 2º vol., Lisboa, Casa Ventura Abrantes, 1924, pp. 12-3.
[92] Esta questão não se propõe a um levantamento acidental, de resultado obtido em poucas palavras. Pelo contrário, consideramos que é matéria sugestiva de um estudo aprofundado, mas o qual não caberia no âmbito deste nosso trabalho sob pena de ainda o desviar, significativamente, dos objectivos a que se propõe.

relativamente a Camilo e Herculano, o escritor fosse levado a alterar a História, cedendo a circunstâncias do labor ficcional, quando "a imparcialidade na apropriação dos factos históricos se torna impossível e até indesejável, havendo inevitavelmente uma subjectivização da História"[93]. Acreditamos, convictamente, que o romance idealizado por Júlio Dinis receberia o referido tratamento subjectivo do filão histórico, buscando nos factos a ilusão da verdade imaginada nas emoções – agora, mais do que nunca, a verdade ficcional, porque as acções não tinham sequer sido observadas pelo autor.

Não se encontram, na obra dinisiana, marcas episódicas que possibilitem reconstituir pedaços da História nacional, ainda que, em *A Morgadinha dos Canaviais*, sejam referidas as lutas políticas particularizadas pelos percursos eleitoralistas no espaço rural onde decorre a acção. Todavia, tomando por base estas lides sociais, o texto inclina-se para uma pormenorizada reflexão sobre o desempenho do poder e dos interesses que se movimentam, revertendo a cada passo para cogitações de trato humanístico. Pondera-se sobre o homem civil e o homem político, o homem de família e o diplomata[94], e ainda, num quadro de ironia à civilização, sobre a desumanização que recai sobre alguém que, por exemplo, já no final da vida se vê despojado da modesta casa onde sempre viveu e do espaço envolvente que lhe pertencia, e isto para simplesmente se dar lugar à construção de uma estrada que poderia desviar-se do esboço projectado[95]. Mas também em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, ao ler os jornais absolutistas que chegavam de Lisboa e Porto, D. Luís insurge-se contra o "subsídio para a construção do lanço de estrada de Vale Escuro!"[96], desabafo que é completado com o de frei Januário ao acrescentar que para "esta gente a moralidade e a ventura de um país consiste em ter estradas e diligências, e acabou-se."[97]. Destes episódios narrativos, porém, ressuma nalguns comentários críticos que Júlio Dinis se anuncia contra o progresso, salientando-se o seu lado conservador[98]. Não estamos tão certos disso e, pelo contrário, tão-pouco é essa a nossa leitura. Antes consideramos que aquela controvérsia narrativa, assegurada pela cruel e total indiferença aos sentimentos humanos que os gestos da civilização impunham, vem apelar

[93] MARINHO, Maria de Fátima, *Reescrever a História*, *in*, Revista da Faculdade de Letras «*Línguas e Literaturas*»: *in Honorem* Prof. Óscar Lopes, Porto, FLUP, XII, 1995, p. 190.
[94] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, pp. 182-197.
[95] *Vide*: *Idem*, *ibidem*, pp. 339-341.
[96] DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, p. 45.
[97] *Idem*, *ibidem*, p. 45.
[98] "O fundo dos romances de Júlio Dinis corresponde à época de estabilização que sucede ao período perturbado das guerras civis: o sistema de estabilidade partidária, negociado em Lisboa, que pôs fim às insurreições e aos golpes de Estado armados, o fomento do transporte. A sua obra serve de apologia e de crítica complacente ao progresso concebido sob formas burguesas (…)", SARAIVA, A. J., LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed., Porto, Porto Editora, 1996, p. 771.

à meditação sobre uma ordem do mundo que se sentia perturbada, mais do que isso, invertida[99].

Estas e outras questões de carácter perturbador que preenchem estes textos – tais como a resistência aos sepultamentos nos cemitérios, a forma como o ensino era ministrado, as atitudes soberanas dos núcleos aristocratas já em declínio, os rasgos de empreendimentos economicistas numa visão regeneradora, ou ainda as azáfamas comerciais dos núcleos urbanos, entre demais propostas –, resultam em esmerados marcadores da cor local e epocal do Portugal de meados de Oitocentos. Mas o facto de neste quadro de referências não se reconhecerem acontecimentos que se possam inscrever na História nacional, os mesmos não passam, por tal, de meros datadores de comportamentos individuais e colectivos da época a que se referem. Em nenhuma destas ficções se poderá reconhecer a tal ressurreição poética dos seres que fizeram parte dos grandes acontecimentos históricos, tão pouco os factos narrados respeitam "O hiato de sessenta anos [que] marcaria assim a distanciação suficiente não só para criar uma boa perspectiva crítica, mas também para afastar o momento da enunciação (que idealmente seria também, *grosso modo*, o da leitura) do tempo em que decorre a acção."[100], de acordo com os pressupostos exigidos para o romance histórico.

Gostaríamos, entretanto, de chamar ao debate a ficção *Justiça de Sua Majestade*. Da mesma forma, longe de poder certificar qualquer possível enquadramento no romance histórico, este trabalho deixa-nos, contudo, alguns elementos que, se forem puxados ao limite, poderemos neles reconhecer laivos de afinidade com este subgénero romanesco. E assim, neste conto, que talvez pela sua razoável extensão o Prof. Egas Moniz denominou romancezinho[101], aborda-se a visita de D. Maria II e restante família real ao norte do país, particularidade diegética que, por si só, não deixa de introduzir um certo pendor de feição histórica. Centrando a atenção no cortejo real em visita ao norte do país, no conto predominam as ânsias e frustrações do povo nortenho, relativamente às expectativas de se poder abeirar da família de suas majestades e altezas do seu próprio país. Entrando tangencialmente no texto, relata-se que no Porto o povo se amontoava para ver os seus soberanos; entre residentes locais e uma população vinda das províncias, a multidão estendia-se até sul de Vila Nova de Gaia, mesmo além de Grijó. A cidade alterou-se completamente: espanavam-se as varandas, lavavam-se as vidraças, caiavam-se as fachadas, erguiam-se arcos triunfais, a guarnição militar limpava e envernizava as correias, nos quartéis ressoava a música marcial, montava-se o

[99] Estamos completamente de acordo com a definição de que "Júlio Dinis est un écrivain chrétien social, physiocrate qui défend l'idée que le libéralisme doit connaître le pays réel pour lui redonner la possibilité de participer à la démocratie, à la modernité.", TITO-LÍVIO, Santos-Mota, *A Morgadinha dos Canaviais de Júlio Dinis, un roman initiatique*, Maria-Hélène Piwnik (directrice de recherche), Paris, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), U.F.R. d'Etudes Ibériques & Latino-Américaines, Session de Juin, 1999, p.8. Tese de Mestrado.
[100] MARINHO, Maria de Fátima, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999, pp. 11-22, *passim*.
[101] MONIZ, Egas, *Júlio Denis e a sua Obra*, Ricardo Jorge (pref.), 1º Vol., Lisboa, Casa Ventura Abrantes, 1924, p. 231.

primeiro gasómetro na cidade, e a multidão aglomerava-se à borda das estradas por onde devia passar a comitiva real. É que o povo nortenho, os tais soldados de D. Pedro, – assim lhes chama Júlio Dinis –, não estavam habituados a avistar a realeza de cujos emblemas, desde mantos a coroas, tinham uma ideia fabulosa. Aproximando-se o cortejo, entre falsas, porque precipitadas aclamações, com risos, berros, gesticulações e pasmos, o presidente da câmara suava, o regedor decretava, os cabos da polícia passeavam a sua autoridade e, entre estouros de foguetes, o povo, dependurando-se na portinhola em que viajava a família real, devorava com o olhar a rainha, o rei e os príncipes. E depois, depois espantaram-se de os ver rir e conversar como simples mortais.[102]. Nesta brevíssima sinopse a partir da descrição com que o texto se inicia, e que assim se prolonga ainda, já se percebe que a narrativa pretende evidenciar uma forte crítica social. Os episódios desta ficção, que se insinuam de carácter histórico, resultam num quadro de comportamentos e experiências do povo nortenho mergulhado na ânsia de conhecer os seus governantes. Lisboa estava longe, e a família real, exibindo o ceptro que essa mesma gente lhe colocara entre mãos, apenas existia no seu imaginário. Não havendo praticamente referências a D. Maria II, a narrativa desdobra-se em torno da sua presença no norte do país, num permanente conflito entre enormes entusiasmos, falsos alarmes e tremendas frustrações, já que, nesta ou naquela terra por onde o cortejo real passava, o povo jamais a avistou. Calculamos que estas poderiam ser naturais preocupações dinisianas relativamente a um provincianismo social profundo que ia perscrutando.

E entendemos que este é um momento apropriado para percebermos que a ilusão da verdade promovida nos textos dinisianos, partindo por vezes das grandes questões, pretende relevar outras que são, só aparentemente, de menor importância. Tendo como ponto de referência o mundo testemunhado, é na análise dos comportamentos e sentimentos humanos mergulhados em constrangimentos e problematizações várias que Júlio Dinis faz um exercício narrativo de minudência, quer na ordem do individual, quer na do colectivo, mas sempre tendencialmente sentimental. Na luta pelo ideal, qualquer que seja o pendor estético que ainda levam os seus textos a por vezes resvalarem para subgéneros romanescos, os mesmos são sempre reveladores de um permanente desejo de mérito filantropo. Sonhando com uma realidade mais perfeita, mais justa e menos atribulada, pelo uso da palavra escrita o autor vai lutando pela disseminação desse sonho junto do seu leitor. Dentro de uma geografia tendencialmente rural, e ainda que matizadas por indicadores de subgéneros romanescos, as estratégias narrativas de Júlio Dinis expõem-se variadas e, procurando que o leitor se identifique com elas, garante a eficácia da mensagem que lhe pretende passar.

[102] *Idem*, *ibidem*, pp.283-6, *passim*.

I-1.2.4 As raízes positivistas

Como já referimos, o facto de Júlio Dinis ser um autor que escreveu por gosto, proporcionou-lhe uma independência no acto da criação literária que lhe permitiu dar livre direcção às suas ponderações. E este caminho foi percorrido com a precisão que o seu carácter lhe exigiu. Todavia, na sua formação intelectual, haverá a ponderar que a frequência da Escola Médico-Cirúrgica onde o autor se licenciou lhe forneceu um tipo de educação intelectual que obrigatoriamente o remeteu, também no mundo das letras, para uma atitude de perfil incisivo, rigoroso, detalhado, numa palavra, positivista. Acerca desta disposição em estreita relação com a produção romanesca, Egas Moniz escreve que "a sciência nunca poderia prejudicar as tendências artísticas de tão delicado escritor, que fundou tôda a sua obra admirável na mais cuidadosa observação. Muito pelo contrário. O estudo da Medicina, que assenta no exame cuidadoso e meticuloso dos factos, devia melhorar-lhe as condições naturais que o levaram a surpreender as suas personagens nas mais delicadas modalidades."[103]. Após se ter percebido qual o tipo de indagação que o escritor faz para obter material de trabalho romanesco, partindo sempre do minucioso estudo psicológico e comportamental da natureza humana; o esforço por penetrar à lupa no cerne das personagens que entretanto decidia criar; a organização da trama que geralmente maquinava analogamente a processos cirúrgicos, a fim de integrar todas as forças em tensão; o manuseamento do seu estilete psicológico para indagar as mais variadas condutas humanas em acção; ou ainda a sonda de que se servia para observar o entrelaçado da teia social, concluir-se-á, certamente, que o escritor Júlio Dinis subjugava o conjunto de ferramentas do fazer romanesco aos rigores do positivismo.

Mas entretanto consideramos que nada de mais eficaz na compreensão e aclaramento destas questões do que partir de algumas asserções contidas nos próprios textos. Nelas deverá notar-se, e com curiosidade, o facto de não raras vezes sermos confrontados com uma tensão exegética que por vezes resvala para a meia verdade relativamente ao rigor imposto pelas inclinações filosóficas. Ou talvez não, se considerarmos que de um lado está o autor na severidade da formação científica que adquiriu, e que do outro lado está o autor que, antes da austeridade imposta pelo olhar da rigidez académica, já era alguém de sensibilidade muito especial e muito atenta, e com particular destaque para o mundo da relação dos afectos, conforme nos deixou perceber. Mas reparemos em alguns lances textuais nos quais se lê, por exemplo: "Eu creio nas influências planetárias – perdoem-me a fragilidade astrológica os

[103] MONIZ, E., *Júlio Denis e a sua Obra*, 1º Vol., p. 237.

homens da ciência positiva."[104]; ou, "Pois comove-nos (…) o desalento do poeta, cujos sublimados anelos o alheiam da vida real, que em seu positivismo o sacrifica, (…), impossível de existir em uma sociedade ainda não organizada para o conter em si"[105]; ou ainda, "Por que me interroga só o pulso? (…); por que não me interroga o pensamento; a imaginação? (…) Complete a sua ciência. Os seus livros de medicina não lhe falam de uma doença que consiste apenas em anelos não realizados?"[106], entre tantos outros.

O desvelar de uma determinada instabilidade quanto às certezas que o carácter científico arroga oferece-nos, no panorama literário de Júlio Dinis, vários momentos de inequívoca auto-questionação – do próprio autor, e sobre o autor. Chegando a ser transgressor das regras teóricas da inflexibilidade positivista, ainda violador dos rigores da experiência que se debruçam sobre o mundo presentificado, e quase tangendo mesmo uma profanação às certezas do mensurável, o alento narrativo dinisiano atravessa os textos mergulhado em dúvidas e incertezas zelosamente divididas entre sentimento e razão: "Obra da inteligência é que por certo não foi; a cabeça tinha abdicado e concedido plenos poderes às pernas, que se não mostraram indignas de confiança."[107], escreve, a propósito, em *Os Novelos da tia Filomela*. Ainda assim, a sensibilidade inata que pulsa em cada parágrafo dos textos proporcionou-lhes uma alma narrativa à semelhança da alma do poeta que, tal como o escritor observa em *A Morgadinha dos Canaviais*, viaja sentindo e não apenas registando o que vê: "o homem positivo e frio recolhe de qualquer excursão à pátria com a carteira cheia de apontamentos; o entusiasta e poeta nem uma data regista. Viu menos, sentiu mais."[108]. Mas vai mais longe esta quase dualidade de leituras que o vaguear do pensamento dinisiano nos permite reconhecer-lhe. Neste mesmo texto que acabamos de referir, o autor escreve ainda que "Onde domina o sentimento e a imaginação, mal têm cabida a paciência e a fleuma, necessárias aos processos analíticos."[109], testemunhando-se a necessária inseparabilidade entre razão e sentimento para que o equilíbrio se estabeleça também no acto de observação. Este dualismo desafia o analista a um jogo de permanência, no qual a razão se cumpre no enfoque analítico como condição imprescindível ao positivismo científico, e o sentimento e a imaginação se realizam no entendimento do que é sensível e, por tal, capaz de modificar o raciocínio. Aliás, acerca da solidariedade entre imaginação e raciocínio, também no dizer de Eça de Queirós se lê que a imaginação é "tão inseparável e legítima companheira do homem,

[104] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p. 229.
[105] DINIS, Júlio, "Uma Flor de entre o Gelo"*, in, Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 189.
[106] *Idem*, *ibidem*, p. 217.
[107] DINIS, J., "Os Novelos da tia Filomela"*, in, Serões da Província*, p. 132.
[108] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 7.
[109] *Idem*, *ibidem*, p. 7.

como a razão."[110]. De resto, os literatos daquela época lançavam ao positivismo um olhar profundamente crítico e frequentemente irónico, tal como se poderá ler ainda pela caneta avalizada e sempre expressiva de Eça: "considerava[-se] o incontestado senhor das inteligências e das vontades, universalmente reconhecido como único capaz, pela verdade e utilidade das suas fórmulas, de dar estabilidade às sociedades."[111]. Como escritor, mas sobretudo na qualidade de médico, de facto Júlio Dinis defendeu com rigor científico a gestão de estratégias romanescas em que se representava a referida estabilidade social. Mas por outro lado, revelando-se aqui e além alheado de doutrinas filosóficas, o escritor deixou a imagem de alguém que caminhava sem certezas, mas antes com todas as hesitações, e como se abria ao estudo de todas as possibilidades, neste aspecto não preencheu o eco da expressão queirosiana. Aliás, envolto por um sarcasmo que lhe é raro, Júlio Dinis chega a afrontar a classe médica no seu relacionamento científico e certezas de prognóstico com os doentes. Talvez porque possa ter assistido à aplicação cega dos saberes médicos apenas governados pelo conhecimento específico e pelo raciocínio, e verificando talvez ainda que eram confundidas doenças de afectos, logo do corpo psicológico, com patologias clínicas do corpo físico, Júlio Dinis expõe-se enquanto médico e expõe aos seus colegas de profissão, impiedosamente, esta mágoa: "Eu sempre gostei de ver os médicos explicarem certas coisas."[112], refere o narrador de *As Apreensões de Uma Mãe* quando é requerida a presença do médico para detectar comportamentos em Tomás que apenas se prendiam com o sentimento. Dos conhecimentos recolhidos nos compêndios de medicina, Júlio Dinis não os defende como o saber inquestionável e como os únicos exclusivamente capazes de analisar o homem. Antes na qualidade de complemento a esses saberes de quadros clínicos, o escritor procurou explorar as complexidades da essência humana, integrando nos dados da ciência a espontaneidade de todos os sentimentos, e justapondo-lhes outro quadro, o dos valores morais.

Na carta *A Ciência a dar razão aos Poetas* escrita em Dezembro de 1879 ao redactor do *Jornal do Porto*, e assinada com o heterónimo Diana de Aveleda, argumenta-se em torno de questões decorrentes da tensão entre o pensamento racional e o poético, tal como o próprio título indicia. Em dado momento do texto lê-se assim: "Ora ser poeta, sem falar alguma vez do coração à maneira dos poetas, não sei como possa ser."[113]. Sendo que a afirmação provém da caneta de um homem das letras e da ciência, a esta frase poder-se-á atribuir a grande

[110] Nesta linha de pensamento, é curiosa a metáfora criada por Eça de Queirós, segundo o escritor, a partir de uma alegoria neoplatónica: "o homem desde todos os tempos tem tido…duas esposas, a razão e a imaginação, que são ambas ciumentas e exigentes, o arrastam cada uma, com lutas por vezes trágicas e por vezes cómicas, para o seu leito particular…". *Vide*: QUEIRÓS, Eça, "Positivismo e Idealismo", *in*, *Notas Contemporâneas*, Obras de Eça de Queirós, nº 13, Lisboa, Livros do Brasil, 2000 (1909), pp. 192-3.
[111] *Idem*, *ibidem*, p. 193.
[112] DINIS, Júlio, "As Apreensões de uma Mãe"*, in, Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 18.
[113] AVELEDA, D., "Cartas literárias", *in*, *Inéditos e Esparsos*, p. 170.

capacidade de balizar o seu autor entre o homem-escritor e o homem-médico, tal como, um pouco mais adiante no mesmo texto, a severidade crítica com que o autor afirma a forte crença na indissociabilidade do raciocínio objectivo da ciência com o subjectivismo dos sentimentos humanos permite que se reconheça, neste homem da ciência, a acumulação do pensamento verdadeiramente humanista:

> "(…) uma coisa não perdoo eu aos homens de ciência – que é o não haverem meditado sobre quais pudessem ser os fundamentos desta crença tão geral que, a seu pesar, domina até o homem mais versado nas teorias científicas, e no próprio selvagem se manifesta, pois que na sua mínima expressão, a mão sobre o lado em que pulsa o coração traduz a existência de um sentimento de afecto, de amizade, de amor, de dedicação – gesto, que o actor mais exercitado, pelo estudo, em exprimir vivamente as paixões humanas, não se esquece de imitar."[114].

Após se verificar a aparente dualidade (e do adjectivo já nos justificaremos) de atitudes face ao rigor científico, perguntar-se-á com alguma validade: mas afinal, os trabalhos literários de Júlio Dinis também são, ou não são, o resultado de um pensamento positivista? Há, ou não há, nos seus conteúdos, marcas de uma mente solidamente organizada pelas normas do fazer científico? Calculamos que as respostas seriam, com forte convicção, afirmativas – claro que são; claro que há. E ajuizamos assim porquanto, perante os escassos exemplos que relatamos, e pesem embora algumas sinuosidades de leitura que a exegese lhes tenha desmontado, se verifica que o escritor leva sempre longe o seu rigor, sobretudo particularizado na afirmação de autenticidade. Esta busca de exactidão, nos seus textos não se reconhece apenas porque foram escritos por um homem-médico; na leitura dos mesmos, reconhece-se que também o homem-escritor é naturalmente minucioso, e a tal ponto que, com frequência, se ultrapassa claramente enquanto homem de saber científico. De resto, esta convicção coincide na opinião geral da crítica literária atribuída as suas obras, que exemplificaremos com um excerto textual de Hernâni Cidade Torres:

> "(…) foi como homem de letras, como contista e romancista, que Júlio Dinis se celebrizou. (…) ofuscando para sempre o mestre de Medicina. Mas não se infira daqui, pois não corresponderia à verdade, que ao escritor não tenha sido altamente proveitosa a formação científica do médico, leitor de Claude Bernard, e habituado, com espírito positivo, a estudar os fenómenos orgânicos e a observar as reacções da natureza."[115].

Pela leitura dos romances dinisianos ficamos então perante o pensamento do homem médico, se quisermos, aquele que ausculta "o outro" e o mundo na perspectiva fisiológica;

[114] *Idem*, *ibidem*, 170.
[115] TORRES, R. d' A. Hernâni Cidade, "O Romance em Camilo e Júlio Dinis", *in*, *Cultura Portuguesa*, vol. 14, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1975, p.160.

ainda o mesmo homem médico, mas aquele que agora ausculta "o outro" e o mundo na perspectiva psicológica e, por tal, indagador da aliança de causas e efeitos patológicos; mas também o homem cidadão comum, aquele que palmilha os percursos sinuosos da vida, à qual espreita com subtileza e pertinácia.

Propomos neste momento um ligeiro desvio crítico e analítico, que achamos imprescindível à intelecção de outras possíveis influências neste conjunto de atitudes autorais, que neste espaço se particularizam pelo rigor que o escritor aplicou aos seus trabalhos literários. Deverá, para tal, contemplar-se a concorrência de vários factores, entre eles as raízes familiares, convivências e leituras do escritor. Reparando-se no facto de o ascendente português de Júlio Dinis estar miscigenado com sangue inglês e irlandês, adivinha-se a forte possibilidade de o escritor ter convivido em circuitos sociais que se estendiam à colónia de residentes estrangeiros que no séc. XIX se dedicava ao comércio na cidade do Porto[116]. Calcula-se, assim, que o seu acesso à cultura inglesa e irlandesa, ainda a bibliotecas que lhes corresponderiam, possa ter sido um alvo facilmente conseguido desde o berço[117]. Dessa forma se compreenderá o ecletismo do gosto literário de Júlio Dinis, o qual não foi apenas educado na literatura pátria, mas também nas letras de fonte estrangeira, e sobretudo na literatura que se fazia na Ilha. E no que concerne à literatura inglesa, as suas ficções realçam claramente esse "paradigma *afectivo*"[118] por Inglaterra, expressão atribuída por Helena C. Buescu ao contexto literário de Garrett.

---

[116] António José Saraiva escreve assim acerca da população de comerciantes na cidade do Porto em meados de Oitocentos, e também acerca de Júlio Dinis: "No meio destes homens azafamados salientam-se, pela riqueza, alguns ingleses, que mantêm meticulosamente os seus hábitos nacionais, que vivem no seu bairro especial, em casas muito resguardadas de gradeamentos, jardins e cortinados, que se orgulham de falar mal a língua do país cujo vinho vendem. (…). Júlio Dinis conheceu por dentro estes lares ingleses, onde há o conforto permitido pelo próspero negócio da exportação (…). Mas conheceu também o lar mais modesto do guarda-livros já em começo de prosperidade. (…) Este meio, entretanto, é só o acessório daquele: aqui, na casa de Mr Richard Whitestone [*Uma Família Inglesa*], é que o romancista se sente onde se deseja, e a modesta sala de Manuel Quintino é só uma saleta de espera enquanto Cecília, pelo casamento com o filho inglês, não ingressa também nas salas silenciosas abafadas de tapetes, de janelas fechadas, introduzida por um cerimonioso porteiro.", SARAIVA, António José, "Júlio Dinis e a sua Época", *in*, *Para a História da Cultura Portuguesa*, Parte I, vol. II, Lisboa, Gravida, 1996, pp. 50-1.

[117] "Alguns, poucos, casaram com portuguesas, e Júlio Dinis precisamente tinha sangue inglês misturado nas veias. Reúnem-se em ceias e jantares onde se cantam canções inglesas e se discutem livros ingleses. Os seus filhos são religiosamente educados na veneração das coisas inglesas e leram toda a literatura do seu país.", [SARAIVA, António José, "Júlio Dinis e a sua Época", *in*, *Para a História da Cultura Portuguesa*, Parte I, vol. II, Lisboa, Gravida, 1996, pp. 50.]; "(…) ligado pelo sangue a famílias inglesas de grandes exportadores, Júlio Diniz recebeu uma influência puritana que se reflectiu na sua concepção do lar e da mulher (…)", [*Idem*, *ibidem*, p. 141.]. Todavia, atente-se num apontamento de Joaquim Costa: "(…) convém salientar que a disciplina literária que colheu nesses livros não o conduziu, de modo algum, a uma abdicação de personalidade, porque sempre êle soube imprimir à sua obra acentuadas características pessoais.", COSTA, Joaquim, "Júlio Diniz: valor moral da sua obra", *in*, *Ocidente*, vol. VIII, Lisboa, (Dezembro a Março), 1939-40, p. 6.

[118] BUESCU, Helena Carvalhão, *Grande Angular: Comparatismo e Práticas de Comparação*, s/l [Lisboa], Fundação Caloustre Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2001, p. 142.

A afectividade de Júlio Dinis às raízes inglesas regista-se explicitamente numa carta escrita ao amigo Custódio Passos a partir da Madeira: "Mudei de residência. Deixei o centro do Funchal, procurei um quarto em um hotel inglês nos subúrbios desta cidade e onde é mais fácil passear e gozar das vantagens do campo. Principiei a comer melhor, deitei-me ao vinho fraco e forte, à cerveja, aos ovos e ao leite e consegui cor e mais força (que em parte também é febre). Dizem-me que vou melhor e aplaudem-me a resolução.", [DINIS, J., "Cartas Particulares", *in*, *Inéditos e Esparsos*, pp. 420-1.]. Sendo que o escritor revela conhecer bem as tremendas fragilidades do seu estado de saúde, é porém interessante verificar-se o ânimo de que se pretendeu mascarar a partir do momento em que foi conviver com os princípios sociais, alimentares, e outros, atinentes à sociedade inglesa.

Sendo que a originalidade destas ficções se pauta pelo elevado grau de inteligência e sensibilidade ao serviço da precisão, aquela mesma singularidade é ainda credora de outros factores contributivos de primordial importância[119]. O fio condutor do pensamento dinisiano também emerge da convergência de múltiplas disposições ideológicas, as quais o autor terá recolhido no seio de uma notável diversidade de culturas: de considerar as leituras de escritores portugueses, e destacamos as de Almeida Garrett por quem demonstrou, conforme já se referiu, o máximo respeito intelectual; de considerar as tendências estéticas que se pulverizavam a partir das terras gaulesas, e mais concretamente o pensamento balzaquiano que o escritor igualmente elogia e reconsidera[120]; mas de considerar seriamente, – e agora sim, a enormíssima fatia onde nela praticamente se contém toda a influência da sua pose narrativa –, a escola das letras inglesas dos séculos XVIII e XIX. E se de influência de movimentos literários se falar em Júlio Dinis, terão obrigatoriamente de ser os da escola inglesa. Em todas as ficções dinisianas, o romantismo, também o realismo, – sobretudo o que se alimenta da "análise das paixões"[121], da "história do coração humano"[122] ou, referido de outra forma, do "edifício da ciência do coração humano"[123] –, tudo parece albergar-se no pensamento dos escritores ingleses dessa época. É na correlação que se verifica entre os romances que nos ocupam e os de alguns escritores do período romântico inglês, e irlandês, – este que por tradição literária se incluiu no primeiro –, que este estudo literário comparatista nos leva a reconhecer existir entre eles uma familiaridade de raiz genética.

Mas que tipo de autores anglo-saxónicos seriam esses, que formação académica teriam afinal, que leitura do mundo fariam nas suas obras, assim capazes de proporcionar tamanha conformidade com Júlio Dinis? Sumariamente, começaremos por Henry Fielding. Considerado o criador do romance inglês, assumindo-se como – "the founder of a new province of writing"[124] –, H. Fielding frequentou Eton, mais tarde Leiden onde estudou os escritores clássicos, vindo posteriormente a cursar Direito em Middle Temple, em Londres, e a

[119] Nem poderia deixar de o ser se considerarmos que qualquer texto, "sendo dotado de originalidade, não constitui, todavia, um objecto radicalmente singular, autónomo, sem elos que o articulem com outros textos, com convenções vigentes na comunicação literária, com expectativas do público coevo, em suma, com a «instituição literária»", *Vide*: BRAGA, T., "O Período literário romântico: unidade e diversidade", *in, op. cit.,* p. 18.

[120] Embora na leitura destas narrativas fiquemos com a certeza de que o autor era profundo conhecedor da escola filosófica francesa pelo relato e comentários que lhe tece, apontando, em momentos diversos, uma alargada lista de autores franceses, de entre todos parece ter sido Balzac o escritor com quem mais se identificara: "A balda dos rapazes naquele tempo eram estas aspirações a profundos conhecedores do coração humano. Deus perdoe a Balzac que foi o autor involuntário dessa mania (…) Eu andava um pouco imbuído do mal da época; para que hei-de negá-lo? (…) adoptara contudo também as minhas teorias a tal respeito, tão boas como as outras que ouvia expender (…) Por vezes até cheguei a querer realizá-las na prática.", DINS, J., "Os Novelos da Tia Filomela", *in, Serões da Província*, p. 148.

[121] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 40.

[122] DINIS, J., "Uma Flor de entre o Gelo", *in, Serões da Província*, p.196.

[123] DINIS, J., "Os Novelos da Tia Filomela", *in, Serões da Província*, p. 149.

[124] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 42.

ser nomeado juiz de paz em Westminster e no Middlesex[125]. Referindo-se o escritor irlandês Oliver Goldsmith, estudou no Trinity College de Dublin, ingressando mais tarde nas universidades de Leiden e Edinburgh onde, não tendo chegado a acabar o curso de Medicina, subsiste entretanto alguma incerteza quanto à possibilidade do Trinity College de Dublin lho ter vindo a reconhecer[126]. O escritor irlandês Laurence Sterne, cursou teologia no Jesus College de Cambridge, revelando-se grande simpatizante da filosofia de Locke[127]. Aludindo-se agora à escritora Jane Austen, esta escritora inglesa foi criada num ambiente familiar culto e, desde cedo, foi incentivada pelo pai ao gosto pela leitura e pela escrita, evidenciando-se a sua produção romanesca pelo reconhecimento de uma singular sensibilidade[128]. E quanto ao escritor Charles Dickens, a superior qualidade da vastíssima produção romanesca valeu-lhe de pronto a admiração quase universal, e permitiu-lhe granjear imediatos elogios, desde a rainha Victória a Dostoevsky[129].

E na medida em que este leque de escritores anglo-saxónicos receberam particular atenção e valorizado tratamento por parte de Júlio Dinis, já que todos são, em maior ou menor grau, presenças indiscutíveis nas suas ficções, algo haveria de comum a aproximá-los. Dos três primeiros, também pelas suas formações científicas, sobressai o rigor do pensamento (positivista) aplicado à conduta das acções romanescas, revestidas ainda de olhares de inequívoca sensibilidade autoral; dos dois últimos, ressuma a recolha de minuciosas impressões na auscultação do homem inserido no mundo em que se movimenta. De todos, calcula-se que a refinada anotação do tecido social, que se procura reabilitar, terá também sido muito apreciada pelo escritor português. Mas dentre esta tribuna de autores anglo-saxónicos, acreditamos que o enorme pendor da sua empatia literária se situe essencialmente em Henry Fielding, conforme as duas últimas Partes deste estudo comprovarão. Cremos que, neste momento, duas referências da opinião crítica a este escritor inglês bastarão para se começar a perceber o tipo de afinidade estabelecida: "The technique of telling a story in prose had been diversified and enriched, and already towards the middle of the century Fielding was producing the lusty masterpiece [*Tom Jones*] that established the modern novel on solid foundations and opened up its innumerable possibilities."[130], escreve Henri Fluchère,

[125] *Vide*: OUSBY, Ian, *The Cambridge Guide to Literature in English*, Cambridge, CUP, 1999 (1993), pp 329-30; DRABBLE, Margaret, *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford, OUP, 2000 (1932), pp. 359-60.
[126] *Vide*: *Idem*, *ibidem*, pp. 416-17.
[127] *Vide*: *Idem*, *ibidem*, pp. 968-9.
[128] *Vide*: *Idem*, *ibidem*, pp. 968-9.
[129] *Vide*: *Idem*, *ibidem*, pp. 277-80.
[130] FLUCHÈRE, Henri, *Laurence Sterne - from Tristram to Yorick: an interpretation of Tristram Shandy*, Barbara Bray(trad.), London, Oxford University Press, 1965 (1961), p. 9.

acrescentando que "He was thus to depict his imagined characters with the attributes of real people."[131].

Após estas apreciações, gostaríamos de retomar a adjectivação que acima deixamos suspensa ao referir que há uma aparente dualidade no posicionamento dinisiano de homem de ciência. De facto, achávamos que era mesmo, e apenas, aparente. E porquê? Porque na observação, descrição e caracterização das personagens dos seus romances, a minuciosidade de Júlio Dinis assenta na exactidão quase científica; mas quando o escritor examina essas mesmas personagens na diversidade dos sentimentos humanos, então já nos oferece outro tipo de exactidão, não a que resulta do raciocínio lógico da academia, mas a que procura no âmago da sensibilidade. E desta última, consolidando a sua disposição para uma delicadeza natural, calculamos que a aprendizagem que as letras inglesas lhe proporcionaram toma parte no mérito. E quando o escritor descrê naqueles que davam mostras de ficarem pela precisão científica, seria pelo facto de, nessa mesma precisão, apenas lhes reconhecer o juízo lógico, demonstrativo, já que, para Júlio Dinis, o rigor da matéria humana tanto repousa na consideração do método racional quanto na subjectividade do sentimento. Para Júlio Dinis, a harmonia ver-se-ia realizada não apenas numa consciência lúcida do que é imediato, sobre o que se expõe aos olhares do mundo, mas também, e sempre, em parceria com uma permanente apreciação daquilo que se omite a essa mesma pronta amostragem, daquilo que se esconde sob a capa subtil da índole humana. Ressalta um entendimento de que só por esta conjugação de percepções poderá ser encontrado o ponto de equilíbrio indispensável à sanidade física e mental do indivíduo, higiene que resulta sempre reflectida na identidade social. O objecto de análise dinisiana acerca do "outro" com quem o "eu" se relaciona, e vice-versa, estabelece uma permanente cumplicidade extensível a todas as personagens das suas ficções, independentemente de idades, patamares sociais, disposições culturais ou níveis de inteligência, ou ainda outras colocações passíveis de marcar a diferença entre pessoas ou grupos. O Homem, no seu todo, era o objecto da sua observação. E foi nessa dimensão que Júlio Dinis lançou o seu olhar (também o clínico) sobre a matéria humana, um olhar que nunca desprezava os sentimentos que nela se continham, talvez porque entendesse que a estabilidade emocional era o alimento basilar de todo o restante processo que é inerente a essa mesma matéria. Este terá sido, segundo a nossa análise, o *modus faciendi* positivista de Júlio Dinis. Razão e sentimento estão presentes em todos os lances narrativos dos seus textos; porém, estão sempre escoltados pela severidade positivista que o autor entendeu necessária à investigação dos materiais que observava.

[131] *Idem*, *ibidem*, p.10.

Capítulo 2

Em torno da narrativa dinisiana

1 – Especificidades narrativas, também no comprometimento com os géneros

I-2.1.1 – A dinâmica narrativa

Na leitura das narrativas dinisianas logo se pressentem, com certificada legitimidade analítica, marcadores estéticos que as remetem para o enquadramento da periodologia literária dominante em meados do século XIX português, e que a História da Literatura designou de Romantismo. Aprioristicamente observados, os seus textos proporcionam ao leitor a rápida tomada de consciência sobre um tipo de organização diegética que se desenvolve clara, aprazível, imaginativa e sem grandes convulsões internas, onde o narrador, de comum omnisciente, usa total liberdade de criação. No seio das tramas, o pensamento descritivo, – também o das personagens –, manifesta-se por uma dinâmica repetidamente atenuada por pausas auto-reflexivas, esforço que algumas vezes assegura o equilíbrio entre diversas forças que se colocam em tensão no momento de escrita, promovendo-se ainda "a interrupção da narrativa para um comentário ou confidência ao leitor"[1], opção característica da actividade literária romântica. De carácter intimista, esses pedaços de texto são por vezes apresentados sob a forma de solilóquios, porque a personagem não expõe as suas incertezas dialogando, mas soltando a voz narrativa em forma de monólogo. Esta opção é, de resto, um predicado também utilizado pelo narrador, cuja contra-opinião acerca das atitudes das personagens muitas vezes assim se expressa, recorrendo outras vezes também ao leitor, a quem chega a convidar a participar activamente nesses actos da intelecção. Este desígnio narrativo, como nota Isabel Pires de Lima, decorre "de um modo até então desconhecido na nossa literatura, independentemente de todas as incipiências, ao monólogo interior para dar a conhecer os estados de alma, as obsessões, os recalcamentos dos seres que cria."[2]. Com alguns aparentes excessos, mas tipicamente suavizados na sua concretização, e pesem embora eventuais arrebatamentos, as marcas de carácter da personagem dinisiana nunca a convidam ao exacerbo comportamental à semelhança, por exemplo, dos protagonistas de *Werther*, de Goethe, de *Madame Bovary*, de Flaubert, ou de *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, os quais se encontram com a morte como limite e solução última, e única, criando-se espaço para a tragicidade existencial. Este tipo de desregramentos nunca são admitidos nas personagens

[1] SARAIVA, A. J., LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed., Porto, Porto Editora, 1996, p. 654.
[2] LIMA, Isabel Pires, "Júlio Dinis: o «romance rosa» moderno", *in*, *Júlio Dinis: Catálogo da Exposição*, Porto, Biblioteca Pública Municipal do Porto, 1989, p. 13.

dinisianas, e o próprio escritor revela ter essa consciência ao escrever em *As Pupilas do Senhor Reitor* que: "(…) apesar de todas as ocorrências, continuava dormindo as suas noites placidamente e de um sono só; dando assim uma excelente lição a esses amantes wertherianos, que, por as mais pequenas coisas, perdem o sono e o apetite."[3]. O leitor não encontra estratégias narrativas de amores adúlteros, gestos de profundo egocentrismo ou estados de aviltamento e perversidades deliberadas[4]. A debilidade social de algumas personagens, em confronto com o vigor de outras, nunca sai vencida e, dada a força persuasiva que demonstram para ultrapassarem as dificuldades, resulta sempre na vitória pessoal, o quadro narrativo do humilde Tomé da Póvoa e do soberano D. Luís, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, exemplifica. O extraordinário interesse narrativo em descrever, analisar e comentar a realidade, adequando-a a um quadro social desejável, promove uma eficácia moderadora que se realiza na reintegração do "eu" que frequentemente se revela inadaptado, repartido, auto-questionado e, por tal, em tensão no (des)envolvimento das suas condutas, as quais são geralmente desdobradas entre as opções ditadas pela razão nos momentos de maior lucidez, ou pelos sentimentos quando estes se impõem aos raciocínios. Este debate dicotómico, claramente romântico, vai evoluindo no seio dos enredos até que nos epílogos tudo se conjuga numa concordância adoçadamente revestida por uma aura de bonomia, e onde ainda, e sempre, se inscrevem dois denominadores comuns: dever e honra em justiça poética à dignidade moral. Dir-se-ia também que a partir destes contornos, e essencialmente centrada no desenlace dos romances, se pressente a vontade de promover no leitor um prazer intelectual, e sobretudo quando a curiosidade deste se sente gratificada pela analogia que, durante a leitura, foi estabelecendo entre o enredo e as suas próprias orientações emocionais. Neste âmbito, é claro W. Booth quando, em relação à identificação do leitor com o destino que as personagens cumprem no texto, refere que "There is a pleasure in seeing someone whom we like triumph over difficulties and there is a pleasure in recognizing that life is so complex that no one ever triumphs unambiguously"[5].

Subjaz frequentemente no argumento exegético e crítico destas obras a compreensão de que estamos perante um autor que desenvolve uma mundivisão idílica, quer do ponto de vista ontológico, quer do homem inserido no contexto de relação com os demais. Não seria possível

[3] DINIS, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1867), p. 47.
[4] À data do falecimento do escritor, Sousa Viterbo publica no *Jornal do Porto* um elogio fúnebre, no qual se lê:"«Era com a maior avidez que os nossos leitores seguiam os folhetins do *Jornal do Pôrto*, quando êsses folhetins publicavam as pérolas da nossa literatura que se denominavam – as *Pupilas do sr. Reitor*, *Uma Família inglesa* e a *Morgadinha dos Canaviais*. (…) Observador profundo, enamorava-se do que havia de belo na alma popular e deixava no escuro as misérias que ennegrecem a vida. Compreendia que a literatura tinha uma sacrossanta missão a realizar e nunca manchou a sua pena nas torpezas da comédia humana.»", *in*, MONIZ, Egas, *Júlio Denis e a sua Obra*, Ricardo Jorge (pref.), 1º vol., Lisboa, Casa Ventura Abrantes, 1924, pp. 106-7.
[5] BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, 2ª ed., Chicago, University of Chicago, 1983 (1961), p. 135.

negar que nestes textos se espelha uma escrita de grande serenidade, aparentemente conformada até, e o facto de os palcos narrativos estarem maioritariamente colocados no ambiente rústico aproxima-os, conforme já se mencionou, das narrativas pastoris, com o herói em demanda pessoal e na luta pela defesa da sua dama até que um bem-aventurado encontro culmina os desenvolvimentos. Do ponto de vista da recepção de leitura, é evidente que a rusticidade do palco narrativo concorre para acalentar algum possível sonho do leitor sobre o tipo de vida da aldeia, ao imaginar-lhe o intrínseco charme oferecido pela natureza envolvente. Paul Van Tieghem também se refere a esta expectativa, tecendo-lhe a caracterização: "C'est avant tout une sensation de bien-être résultant de la liberté du corps et de l'esprit, d'un air plus pur, des horizons plus vastes, des couleurs plus agréables, du plaisir de la promenade, du charme de la nouveauté."[6]. A rusticidade torna-se então promotora, e facilitadora, de quadros de felicidade retocados pela imaginada autenticidade dos comportamentos das personagens que nela se movimentam. Certamente que se baseia neste oferecimento a afirmação de José Augusto França quando considera que a obra de Júlio Dinis reflecte um "feliz mundo rústico"[7], expressão que aqui substancia ainda a permanente caracterização que tem sido atribuída a estes romances. Quando nos debruçamos sobre as aplicações que particularizam os enquadramentos das acções romanescas dinisianas, verifica-se que os cenários narrativos, – à excepção dos de *Uma Família Inglesa* –, são *loci* demarcados pelo ruralismo profundo, de resto, o espaço geográfico tipicamente nortenho do Portugal de Oitocentos. Porém, e apesar da atmosfera campestre ser um espaço tendencialmente vulnerável às agressividades climáticas, nestas tramas não encontramos estratégias influenciadas por factores de desestabilização meteorológica. Pretendemos com isto referir que não encontramos catástrofes ambientais em que as tempestades diluvianas, o ribombar dos trovões ou as brumas espessas condicionem as tramas de forma inquietante tal como a estética romântica, de herança gótica, integra com alguma regularidade. À excepção da ficção *O Canto da Sereia*, em que se descreve o faiscar dos relâmpagos, o estrondo dos trovões e o mar agitado que conduz ao naufrágio do herói, todos os restantes palcos da escrita dinisiana são lugares dominados por acalmia e tranquilidade atmosférica, por vezes mesmo próxima da paradisíaca. Em alguns destes romances, a paisagem dinisiana organiza-se propícia ao estabelecimento de atmosferas de humanização, romanticamente geradora da instauração da ordem. "As suas aldeias são verdadeiras mas são poéticas: parece que ele as vê e as desenha, quando a névoa outonal idealiza, azula, esfuma as perspectivas. Parece que nunca um sol sincero e largo lhe descobriu a forte realidade: todavia ele estuda-a, ele persegue-a, ele ama-a: somente quando a desenha é

[6] TIEGHEM, Paul Van, *Le Sentiment de la Nature dans le Préromantisme Européen*, Paris, A.G. Nizet, 1960, p. 222.
[7] FRANÇA, José-Augusto, *O Romantismo em Portugal*, 3ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1999 (1974), p. 477.

com a pena toda molhada no ideal." –, é também a leitura de Eça de Queirós, que assim registou n' *As Farpas*[8].

Na dinâmica narrativa dinisiana, segundo António José Saraiva, "O poder de sugerir ambientes, deixando escoar-se o tempo fora da acção da intriga, é talvez a sua faculdade suprema."[9]. Tanto não diríamos, pelas razões que este estudo aponta. Mas concorde-se que o factor tempo não recebeu especial atenção nestes romances. Pelo contrário, foi preocupação do escritor que as acções se desenvolvessem vagarosamente para que, a par e passo, se possam acompanhar todos os trejeitos das personagens envolvidas no enredo, condição que Júlio Dinis considera indispensável ao estudo detalhado das mesmas. A morosidade narrativa, permitindo a descrição minuciosa da psicologia das personagens, permite que o leitor melhor se identifique com elas ao perceber o espelhamento que de si próprio reflectem. Júlio Dinis gosta dos romances lentos, e justifica-o com um exemplo:

> " (…) excita-nos mais interesse um simplíssimo drama que se passa entre esses indivíduos [os das acções lentas], do que uma violenta e ultradramática tragédia em que tomam parte personagens que o autor apenas nos faz conhecer pelos nomes."[10].

Não subsistem, pois, quaisquer dúvidas que para Júlio Dinis o tempo narrativo não foi matéria de aprimorados cuidados: indiferente a qualquer organização cronológica, o texto deambula ainda entre analepses e prolepses conforme o interesse da narração, e o leitor ora se dá conta que entretanto passaram já alguns anos, – quando Daniel ou Tomás regressam à aldeia com o diploma da licenciatura, por exemplo –, ora adormece diante do tempo e vai sonhando com os desenvolvimentos, psicológicos ou outros, que a narrativa lhe oferece.

I-2.1.2 – Acerca das Personagens

Referidas as personagens, maioritariamente camponesas, inclui-se-lhes sempre uma ou outra de produto citadino. É uma estratégia de construção do tecido narrativo que Júlio Dinis adopta, nele assim introduzindo, e analisando com minúcia, tensões registadas por

[8] QUEIROZ, Eça de, ORTIGÃO, Ramalho, *As Farpas: Crónica mensal da política, das letras e dos costumes*, M. F. Mónica (coord. e intr.), 3ª ed., Cascais, Principia, Publicações Universitárias e Científicas, 2004 (2004), p. 182.
[9] SARAIVA, António J., "Júlio Dinis", *in*, *Iniciação na Literatura Portuguesa*, 2ª ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, 1984 [----], p. 122.
[10] DINIS, Júlio, *Ideias que me Ocorrem*, *in*, *Inéditos e Esparsos*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 7, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1910), p. 9.

comportamentos e experiências de vida do campo, e da cidade. Nesta balança de desigualdades culturais na sua relação de esforço de adaptação ao meio, – aspectos com os quais, alguns anos mais tarde, o obra *A Cidade e as Serras* vai magistralmente coroar o romance português[11] –, a personagem dinisiana nunca demonstra um continuado desajuste de adaptação quer ao novo espaço social, quer ao geográfico[12]. Sendo que a solução queirosiana afirma a resistência da personagem ao seu regresso às origens, na preferência dinisiana a ductilidade de todas as personagens leva-as a facilmente cederem ao novo espaço, devendo, todavia, realçar-se um lugar de excepção para Gabriela que, após uma estada no solar de Negrões de Vilar de Corvos, não abdica de regressar à vida agitada de Lisboa – e isto, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Na resolução dos processos de mudança o escritor cria espaço para enfatizar outro processo dinâmico, o da metamorfose ontológica[13]. Para tal, às personagens que povoam a aldeia, – residentes ou visitantes –, são postas questões de vária ordem, gerando-se uma teia de complexidades que se oferecem ao leitor em jeito de convite a também sobre elas se questionar. E quer as personagens estejam directamente ligadas ao espaço rústico, ou não, a progressão narrativa constrói-se com avanços e recuos rumo a um entendimento das próprias personagens sobre si, sobre os outros, sobre o próprio mundo que as rodeia, e ainda o mundo em geral. É no âmago dessa ruralidade que a personagem – teoricamente definida como "tout ce qui concerne sa fonction dans l'action, son identité, son caractère, son histoire, ses relations avec les autres personnages"[14] –, se desmultiplica em leituras sobre si e o outro e, geralmente conduzida a um esforço de auto contrição a partir dos circunstancialismos que a caracterizam, é também convidada a inflectir no caminho da sua recuperação. É exactamente a partir desta posição introspectiva, e evolutiva, que numa visão panorâmica lançada à maioria das personagens dinisianas se lhes reconhece um renascimento do "eu" em crescimento no espaço em que se integra, ou dito por outras palavras, e segundo Helena C. Buescu, uma "conciliação viável entre sujeito-em-formação e sociedade"[15].

[11] Será oportuno notar, entretanto, a opinião de João Gaspar Simões acerca deste romance de Eça de Queirós: " Quando, anos depois, Eça de Queirós escreve *A Cidade e as Serras*, parece repetir *A Morgadinha dos Canaviais*. Pelo menos a cavalgada do Princípe da Grã-Ventura a caminho de Tormes já estava pintada por Júlio Dinis nas primeiras páginas do seu romance. Henrique de Souselas trepava às serranias do Minho antes de Jacinto trepar às serranias do Douro.", SIMÕES, J. Gaspar, "Júlio Dinis", *in*, *Perspectiva da Literatura Portuguesa do século XIX*, vol. I, Lisboa, Ática, 1947, p. 438.

[12] Um breve reparo para o facto de, nesta matéria, Júlio Dinis tomar opções razoavelmente diferentes das que Eça de Queirós toma na construção do citado romance, já que em *A Cidade e as Serras* a resistência de Jacinto à falta de civilização na aldeia e o apego à cidade de Paris ocupam longas páginas da narrativa.

[13] Acerca da construção das personagens dinisianas, Alberto Pimentel faz o seguinte relato: "«Eu encarno-me nos meus personagens – dizia elle [Júlio Dinis] a alguem da sua familia – antes de os desenhar. Supponho-me elles, faço-os pensar o que a mim me parece que pensaria em tal caso, obrigo-os a dizer o que eu diria por ventura em identidade de circunstancias.»" PIMENTEL, Alberto, *Esboço Biographico*, *in*, DINIZ, Júlio, *As Puppilas do Senhor Reitor*, Lisboa, A Editora Limitada, 1913, p. xxxvii.

[14] BAL, Mieke, *Narratologie: les instances du récit*, Paris, Editions Klincksieck, 1977, p. 31.

[15] BUESCU, Helena Carvalhão, *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Caminho, 1990, p. 168.

Nestes textos, de focalização interna variável[16], segundo a terminologia genettiana, – já que as atenções narrativas vão recaindo, à vez, sobre as várias personagens –, o discurso do narrador nem sempre é omnisciente. E neste caso, ainda segundo Gérard Genette, passamos a encontrar uma "(…) focalisation externe, à cause de l'ignorance marquée du narrateur à l'égard des véritables pensées du héros"[17], formulação que nos textos que nos ocupam se reconhece essencialmente extensível a personagens em ausência na narrativa, de que a personagem *Madama*, na ficção *O Canto da Sereia*, é um exemplo perfeito. Mas seja qual for o conhecimento que o narrador tenha das personagens, seja qual for a representação que lhes é atribuída, o respeito com que são narrativamente comentadas é um dado estável. Junto do leitor, esta organização narrativa concorre para um estado de paz[18] que se imbrica ainda na admiração pela digna atitude autoral demonstrada no processo de construção dos textos.

Da arquitectura das personagens que integram as organizações familiares ressaltam, naturalmente, os traços do perfil familiar epocal, sendo que sobretudo a figura do órfão marca uma presença constante, de resto, estado que o próprio escritor conhecia por experiência própria. E neste sentido, repare-se que o órfão é maioritariamente definido pela ausência da mãe – casos como os de Carlos, Jenny e Cecília em *Uma Família Inglesa*, Henrique de Souselas (este também órfão de pai), Madalena e Augusto em *A Morgadinha dos Canaviais*, Jorge, Maurício e Ermelinda em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Pedro, Daniel, Clara e Margarida em *As Pupilas do Senhor Reitor*, Tomás em *As Apreensões de Uma Mãe*, Margarida em *Os Novelos da tia Filomela*, Jacob Granada em *Uma Flor de entre o Gelo* ou ainda Maria Clementina em *Justiça de Sua Majestade*. É ainda um facto, conforme já foi mencionado, que na representação das famílias dinisianas existem poucas crianças mas, quando existem, são as tais órfãs que motivam a construção de outro tipo de personagem que se ocupa do papel formativo na educação e conduta desses jovens. E neste último caso, o texto elege uma personagem da ascendência familiar, ou não, mas nunca é a figura da madrasta, ou a do padrasto, quem ocupa esse lugar de responsabilidade familiar, – com excepção para o segundo casamento de José das Dornas que oferece uma madrasta a Margarida, em *As Pupilas do Senhor Reitor*.

Estes textos não cultivaram ainda o tipo de personagem de carácter ácido, ou até violento. Se eventualmente (o que muito raramente acontece) alguma violência parece

[16] *Vide*: GENETTE, Gérard, *Figures III, Paris*, Seuil, 1972, pp.206-211, *passim*.
[17] *Idem*, *ibidem*, p. 210.
[18] É curioso verificar que alguns críticos dos trabalhos dinisianos referem o efeito quase terapêutico destes romances, tal como a referência de Alberto d' Oliveira que cumpre aqui o exemplo colectivo: "De vez em quando (…) quando a vida me pesa mais sobre os hombros ou o convívio dos meus semelhantes recomeça a fatigar-me a alma, procuro o allivio desses males, emigrando para dentro de certos livros salubres e radioactivos, que me reparam diligentemente as forças de vontade perdidas, e me abastecem de optimismo para um novo periodo de acção. Júlio Diniz é para mim um desses autores medicinaes.", D'OLIVEIRA, Alberto, Eça de Queiroz: páginas de memórias, Lisboa, Portugal-Brasil, Limitada, s/d.

esboçar-se, logo se dissolve e a ordem retoma-se. É o caso, a título exemplificativo, de uma zaragata na venda do Damião Canada, em *A Morgadinha dos Canaviais*, que introduz o perfil da agitação popular por parte dos que se opunham às novas regras de enterramento no cemitério local. De resto, se de violência se puder mesmo aludir, então essa é, e reiteradamente, da ordem dos afectos: "Vir com o espírito dominado por as mais violentas paixões, trazer no coração uma verdadeira tempestade afectiva, (…)"[19], ou, "E terminando estas palavras, que a mais violenta paixão lhe ditara, (…)"[20] – dois exemplos entre tantas outras possibilidades. As personagens que fomentam confrontos físicos, consciências profundamente alteradas, maldade contaminada, desafios impetuosos ou gestos de vingança não receberam tratamento nas estratégias narrativas deste escritor, bem como a insensatez, perfídia ou desobediências de qualquer ordem. Bem pelo contrário. E se muito pontualmente algumas personagens dinisianas revelam gestos transgressores – o caso dos primos do Cruzeiro, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca* –, percebe-se que estão no enredo como elementos de contraponto para, pelas suas atitudes socialmente reprováveis, se chamar a atenção para as que seriam desejáveis.

Nos raros momentos de leitura em que se encontram com personagens imersas no vício, logo o leitor se vai apercebendo de que o mesmo irá ser castigado, circunstância que aviva o realce da virtude. "Nos meus romances não há indivíduos caracterizadamente maus. Não tenho pintado crimes; quando muito, vícios."[21], refere o escritor num gesto de auto-análise do seu fazer romanesco, permitindo-nos concluir que alguns prevaricadores da ordem estão no texto cumprindo apenas uma metodologia que se reconhece facilitadora à condução da acção, e sempre com desígnios de aconselhado estatuto moral. E refira-se ainda que o esforço de projectar quadros de elevação humanística não termina no ponto final de cada narrativa, já que após concluída a leitura das mesmas na memória do leitor remanesce uma aura de desiderato decoro, de verdadeiros códigos de honra e conduta. Este oferecimento final permitiu que Júlio Dinis seja classificado como um escritor que introduziu originalidade na arte romanesca portuguesa: "Um outro aspecto em que a arte dinisiana do romance é marcadamente realista e inovadora é na sua definição como tendo um fim moralizador (…)"[22], escreve Isabel P. de Lima. Ainda assim, António José Saraiva vai um pouco mais longe no seu comentário crítico ao certificar a importância da obra dinisiana na formação da consciência da classe média portuguesa: "Ele penetrou nos lares e ajudou a formar numerosas consciências, a

[19] DINIS, Júlio, *A Morgadinha dos Canaviais*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol.3, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), p. 374.
[20] *Idem*, *ibidem*, p. 380.
[21] DINIS, J., "Ideias que me Ocorrem", *in*, *Inéditos e Esparsos*, p. 15.
[22] LIMA, Isabel Pires de, "Júlio Dinis e Antecipação do Romance Realista", *in*, *História da Literatura Portuguesa: o Realismo e o Naturalismo*, Carlos Reis (dir.), vol. 5, Lisboa, Alfa, 2001, p. 112.

definir os ideais de muitas pessoas (…)"[23], e isto na medida em que "(…) os ideais que ele exprime correspondem aos hábitos, às tradições, aos interesses materiais e morais de uma larga camada populacional."[24]. E percebe-se que este auxílio prestado na formação das consciências se poderá afinal numa palavra: educação. Fernando Catroga esclarece que esta aptidão do intelectual romântico para educador ascendia já ao séc. XVIII, pois servindo de "mediadores da verdade, deviam irradiá-la, tendo em vista reformar a «alma nacional»"[25], defendendo ainda que "só uma profunda revolução cultural poderia ajustar à construção de uma nova sociedade em que os indivíduos, compreendendo-se como entidades unívocas, interiorizassem igualmente imperativos sociabilitários."[26]. E da mesma maneira a vertente educativa dos textos dinisianos, veiculada pela exemplaridade das suas personagens, cumpre-se na intencionalidade do escritor renovar o ideário vigente, participando assim na revolução cultural de que nos fala o enunciado de Fernando Catroga.

As personagens destes textos desdobram-se, esperadamente, em personagens de representação primária e secundária. E disso ficamos com a certeza de que o autor tinha plena noção quando refere no capítulo "Conclusão", em *A Morgadinha dos Canaviais*, que "Em relação às personagens secundárias desta história pouco teremos a dizer."[27]. Relativamente às personagens que mais se destacam nas tramas, já que estão encarregues de as conduzir, são-lhes impostas representações de energia modelar, sensibilidade extremada e capacidade de ultrapassar barreiras de impedimentos diversos. Muitas vezes imersas na dúvida, e por tal profundamente interrogadas, delas permanece a imagem de inteligência e prudente desempenho, afirmadas ainda na capacidade de perseverança pela luta da vitória pessoal. É com carácter excepcional que as personagens se apresentam contemplativas, ou já imersas no *spleen*, estado de alma que nestas ficções resulta francamente pálido, nunca se chegando a manifestar por gestos de vibrações enlanguescedoras. Mas se uma ou outra nele recai, a causalidade desse estádio de melancolia decorre sempre de dúvidas pontuais acerca de sentimentos ou preconceitos ocasionalmente incompreendidos – quer pela personagem, quer por aqueles com quem ela se relaciona – o que as remete ao debate interior. Quando são confrontadas com a nostalgia, as personagens refugiam-se num mundo imaginário onde se protegem dos impactos do mundo real. Buscando geralmente o silêncio ou a solidão, essas personagens lá se vão abrigando em pensamentos de fantasia romântica e afundando em imaginados devaneios que lhes alimentam, virtualmente, as sensibilidades. Ainda assim,

[23] SARAIVA, António José, *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. II, Parte I, Lisboa, Gradiva, 1996, p. 49.
[24] *Idem*, *ibidem*, p. 49.
[25] CATROGA, Fernando, "Romantismo, literatura e história", *in*, *História de Portugal: o Liberalismo (1807-1890)*, José Mattoso (dir.), vol. 5, Lisboa, Estampa, 1993, p. 545.
[26] *Idem*, *ibidem*, p. 545.
[27] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p 525.

observa-se que estes estados de melancolia não se demoram além de um breve espaço descritivo pois, pese embora a maior ou menor dificuldade na sua superação, logo o desejado equilíbrio se reinstala sem que a personagem tenha incorrido em excessos de angústia, ou actos de desespero. E pelo contrário, quando está mergulhada nesse mundo da contemplação, esta personagem poderá mesmo desfrutar de enorme felicidade oculta através de um estado de aparente desdobramento e transporte da consciência para um mundo "outro", aquele que a personagem constrói à sua medida para nele se acolher. É Júlio Dinis quem nos faz esta mesma reflexão quando escreve que:

> "(…)estes melancólicos devaneadores, acreditemos que lhes povoam a solidão formas invisíveis, criadas à poderosa evocação da sua fantasia; o silêncio, em que os virmos cair, dissimula-lhes os misteriosos diálogos na linguagem desconhecida e intraduzível desse fantástico mundo. É uma singular loucura procurar distraí-los, chamando-os à consideração das coisas reais. A mais doce consolação, a mais festiva alegria daquelas almas, é aquilo mesmo que se nos afigura tristeza."[28],

conforme se lê em *As Pupilas do Senhor Reitor*. Segundo o escritor sugere, este recurso ao refúgio numa atmosfera de espaço imaginado como fuga à experiência do real proporciona nos seres melancólicos a necessária exaltação do espírito que, naquele dado momento, lhes permite (re)encontrarem-se com a alegria, pese embora, aos olhares externos, esse estado se chegue a anunciar com aparência de sofrimento. Percebe-se que em Júlio Dinis a melancolia conduz um estado de enaltecimento, "é uma poesia também"[29] – lê-se em *Uma Família Inglesa*. Encarado à luz da feição criadora de quadros de fantasia com transporte para espaços de felicidade, o estado de alma melancólico anuncia-se poeticamente sublimado pela sua capacidade quimérica. Perante soluções desafortunadas, o *spleen*[30] romântico não chega contudo a vencer as personagens dinisianas, já que o estado de desânimo rapidamente se substitui pela esperança no futuro que as anima.

Júlio Dinis diz acreditar numa lei do gosto literário suportada pelo comum, pelo vulgar, e defende que não é o excepcional, o extravagante ou o desregrado o que desperta nos leitores o mais verdadeiro e duradouro interesse[31], teorização que Isabel P. de Lima completa, ao referir-se à excepcionalidade dos textos dinisianos, com a atribuição de bondade, capacidade

[28] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p. 76.
[29] DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), p. 175.
[30] Entretanto, um apontamento para o facto de que Júlio Dinis não nos deixa sem uma presença narrativa da representação do *spleen*. Em *Uma Família Inglesa*, a personagem Mr Morlays, um inglês e amigo de Mr Whitestone, sempre que o pessimismo o invade exibe esse estado psicológico da natureza humana. Mas acerca deste fenómeno, o narrador emite a sua opinião e procura deixar um aclaramento crítico no texto: "(…) compatriota e amigo [Mr Morlays], que era um destes que têm feito adquirir aos nevoeiros de Londres a merecida fama de fomentadores do *spleen* – fama, contra a qual principiam, com muito critério, a protestar os homens pensadores, descobrindo mais na ociosidade, favorecida pela riqueza de alguns *lords*, a causa de aquele mal de suicidas.". *Idem*, *ibidem*, p. 385.
[31] *Vide*, DINIS, Júlio," Ideias que me Ocorrem", *in*, *Inéditos e Esparsos*, pp. 8-9.

de entrega, rectidão de carácter e de intenções, coragem posta na renúncia, justiça das acções e craveira moral, considerando que todos estes factores são de dimensionação romântica[32]. Concorde-se que, durante a leitura destes romances, o excepcional ressalta ao entendimento exegético pela singularidade de carácter que se concentra em praticamente todas as personagens. Ao nível da focalização interna, as intrigas romanescas estão essencialmente distribuídas por personagens de idade jovem, talvez porque sejam as que estão mais predispostos a se abrirem às diferenças e, por tal, sempre mais aptas a improvisar e contornar as sinuosidades. Mas mesmo quando são mais velhas, muitas das personagens dinisianas caracterizam-se pela jovialidade de carácter e exibem a capacidade de se metamorfosear sempre que entendem necessário, plasticidade psicológica que, à partida, talvez já não fosse de esperar em idades consideravelmente avançadas – e apontamos o exemplo de D. Luís, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Se atendermos a que Wallace Martin divide o tipo de personagens em "(…) «flat» and «round,» depending on whether they are static or capable of change (…)[33], obviamente que classificaríamos as personagens dinisianas de "round", porque na sua construção psicológica não existem arestas que as impeçam de rolar duma determinada condição para outra que melhor lhes convém. Mas ainda sobre a jovialidade de algumas personagens dinisianas, conforme apontávamos, esta disposição de espírito não se reflecte apenas na tendência para a boa-disposição no seio das contrariedades. A jovialidade de muitas destas personagens, – nem todas, sublinhe-se –, reside exactamente na grande capacidade de adequação ao meio e ao momento social, que assim não lhes oferece uma resistência tão vincada quando percebem que os tempos são de mudança. Desta questão de estado de espírito alegre, sabe-se que, tendencialmente, se trata de um traço psicológico onde as raízes britânicas se desenvolvem com facilidade, reconhecimento que é explicitamente atestado, e justificado, em *Uma Família Inglesa*: "O clima inconstante da Inglaterra (…) é próprio para favorecer o desenvolvimento desses caracteres excepcionais e extravagantes, precioso e inesgotável pábulo do espírito cómico da Grã-Bretanha."[34]. Embora este comentário surja a partir das condições climáticas de Inglaterra, e na esteira de considerações narrativas sobre a preponderância da comédia inglesa, a capacidade de, num rasgo de permanente juventude, o povo inglês ser capaz de tornear as agruras do quotidiano é claramente alvo da admiração do escritor. Apesar desta simpatia pelo quadro comportamental inglês, ainda assim torna-se evidente que Júlio Dinis não se deixou influenciar por ele, pintando as páginas com os pitorescos da permanente alegria, do bom-humor, ou da comicidade; mas há que reconhecer

[32] *Vide*: LIMA, Isabel Pires de, *Júlio Dinis: no Limiar do Romance Moderno*, Porto, «Biblioteca Portucalensis», 2ª Série nº 4, 1989, p. 75. Separata.
[33] MARTIN, Wallace, *Recent Theories of Narrative*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1987 (1986), p. 118.
[34] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, pp. 10-11.

que também não nos ofereceu tristeza nem quadros trágicos. As disposições de ânimo das personagens destes romances nivelam-se pelo equilíbrio que lhes convém à estabilidade emocional, estado psicológico que se contamina à sociedade em que estão inseridas.

O tipo de personagem que não agrada a Júlio Diniz é o que resulta dos caprichosos da imaginação do seu criador, capaz de gerar um produto enredadamente fantasiado, e logo, inverosímil. É manifesto que a enorme riqueza de conteúdos que se reconhece nas suas obras assenta no registo da realidade que o autor procurou no quotidiano, aproveitando dele a dimensão moral que adequou e aplicou a todos os lances das acções romanescas. João Gaspar Simões relata que aquando da estada do escritor em Ovar lhe foi dada a possibilidade de conhecer algumas figuras-tipo da região, as mesmas que suscitaram a criação de inesquecíveis personagens do romance *As Pupilas do Senhor Reitor*, entre as quais recebe destaque a personagem João Semana[35].

Relativamente ao descrédito do romance como género literário, Júlio Dinis afirma assim o seu entendimento nesta matéria: "não sei bem porque 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."[36], defendendo ainda que este género não deva "prender o leitor (…) pela sucessão rápida das peripécias e dos lances imprevistos"[37]. E de seguida o escritor critica alguns romances por não lhes encontrar "Nem uma análise de caracteres, nem um curto olhar lançado ao íntimo coração humano a devassar o que lá é de costume encontrar-se (…)"[38]. Após lidas estas considerações emanadas pelo próprio escritor, nada fará admirar a sua aposta no estudo psicológico das personagens[39], aspecto que o escritor considerava ser o sustentáculo do enredo de qualquer romance. Em meados do século XIX português, este foi o marcador fundamental que distanciou os seus textos de outros contemporâneos, nos quais a tensão criada nas peripécias do enredo recebia o privilégio de toda a narrativa, sem que entretanto se demorasse em considerações em torno das personagens. Esta opção romanesca deu também o seu contributo para legitimar a classificação destas ficções no realismo literário, pois uma vez mais a verdade, também a da psicologia humana, assegura-lhes o *Leitmotiv*. Do ponto de vista da opinião crítica, no parecer de Liberto Cruz, por exemplo, sugere-se que "On est en pleine atmosphère romantique, mais les personnages

[35] *Vide*, SIMÕES, J. G., *op. cit.*, p. 428.
[36] DINIS, J., "Ideias que me Ocorrem", *in*, *Inéditos e Esparsos*, p. 7.
[37] *Idem*, *ibidem*, p. 8.
[38] *Idem*, *ibidem*, p. 8.
[39] Esta penetração no carácter e comportamento das personagens, afinal tão em jeito da estética defendida pela escola inglesa, mas à qual a nossa literatura estava ainda pouco habituada, promoveu alguns comentários críticos insinuando que, por vezes, essa disposição dinisiana se tornava excessiva. Mesmo para os estudiosos do escritor que revelavam enorme empatia com a sua obra, esse reconhecimento é praticamente um dado comum. Egas Moniz, por exemplo, refere-se-lhe da seguinte forma: "Tem-se acusado Júlio Denis de diluir, por vezes, a acção do romance em longas apreciações psicológicas. Não digo que, por vezes, não sejam um pouco extensas, mas são o seu melhor encanto.", MONIZ, E., *op. cit.*, p. 239.

ont des traits et des caractéristiques d'un authentique réalisme."[40], asserção com a qual concordamos inteiramente já que as marcas realistas destes romances ressaltam vigorosamente do traçado romântico, - ou *vice-versa*, se quisermos -, com o qual coabitam. Nas acções das personagens dinisianas reflectem-se nacos de vida em tudo semelhantes aos da vida do leitor, sendo que a forma persistente e apaixonada como levam avante essas suas preferências não escondem o carácter tão romântico que transmitem. Esta constitui mais uma originalidade narrativa de Júlio Dinis no panorama literário nacional, a qual se alimenta da auscultação pormenorizada do homem em acção e da sua representação pelo corpo de personagens. Sendo reconhecido como um recurso estético inovador em meados do século XIX português, calcula-se que terá resultado, na época, altamente favorável para cativar a atenção do público leitor.

Nestas ficções cria-se um jogo de espelhos, ou talvez melhor, um sistema de ecos entre personagens e leitor que o efeito de verosímil se impõe, tal como o escritor ditou, pela "verdade nas descrições, verdade nos caracteres, verdade na evolução das paixões e verdade enfim nos efeitos que resultam do encontro de determinados caracteres e de determinadas paixões."[41]. No decorrer da acção narrativa em *Uma Família Inglesa*, lê-se que "Os diálogos amorosos que estamos habituados a escutar entre o galã e a primeira dama, no tablado dos teatros, ou a ler nos capítulos dos romances, diálogos cortados de interjeições e cheios de subtis teorias do mais acrisolado sentimento, são excepções na vida real; e, quando se dão, sai-se deles mais livre, mais disposto a esquecer, menos propenso a sonhar;"[42]. E com este depoimento narrativo mais uma vez se torna clara a determinação autoral de que o romance deve gerar permanência no pensamento do leitor, e daí o propósito de que as personagens se devam despir de artificialismos para aproximarem a representação do quotidiano (re)conhecido pelo leitor. Mas faça-se outro reparo: do diálogo entre as personagens dos textos dinisianos, José Régio refere que "(…) ora, por vezes, se artificializa num realismo convencional e insuficiente, ora se eleva ou intelectualiza em falas espectaculares que, não fora a excepcional capacidade do autor para fazer viver as suas criações, decerto as deixariam falsas."[43]. Parece-nos evidente que o carácter artificializante do realismo convencional a que J. Régio se refere, poderá também assentar no facto de estarmos perante relatos ficcionais e, porque assim é, o real literário é obviamente artificial. Mas concordar-se-á com a afirmação de que o diálogo se "eleva ou intelectualiza" na obra dinisiana, o que, de resto, ocorre com relativa frequência. Só que, quando tal acontece, esses diálogos estão usualmente entregues a

[40] CRUZ, Liberto, "Júlio Dinis: Cent ans après", *in, Études Portugaises et Brésiliennes*, nº 5, Rennes, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Rennes, p. 11. *Separata.*
[41] *Vide*, DINIS, J.," Ideias que me Ocorrem", *in*, *Inéditos e Esparsos*, pp. 11-2.
[42] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 302.
[43] RÉGIO, José, "Sobre o romance de Júlio Dinis e Júlio Dinis no Romance Português", *in*, *Estrada Larga*, Costa Barreto (org.), vol. I, Porto, Porto Editora, s/d, p. 452.

personagens que o leitor reconhece culturalmente preparadas para assegurarem o tom da linguagem e pensamento que o diálogo propõe. E quanto à clareza com que esses diálogos se estabelecem, José Régio refere-se à "sua [de Júlio Dinis] inclinação para explicar, discutir os personagens, analisar os seus sentimentos e reacções (…)"[44], permitido, mais uma vez, que Júlio Dinis seja considerado o escritor que mais amplamente deu tratamento à análise psicológica no romance moderno português. Neste escritor denota-se o empenho no relato, com o máximo pormenor possível, empírico ou filosófico, que encontra eco na leitura crítica de Wallace Martin sobre os escritores do século XIX: "they wanted to lead readers beyond the empirical and materialistic assumptions of realistic portrayal toward truths of philisophical idealism."[45]. É reconhecido que Júlio Dinis o fez em Portugal, antes de mais ninguém, embora numa simplicidade de estilo e composição que, também na opinião de João Gaspar Simões, se estabelece na linha de continuação da escola garrettiana das *Viagens na Minha Terra*, e sobretudo ao abolir "o estilo dos empolamentos retóricos, das inchações e rotundidades oratórias, para só ter em conta o nervo da linguagem e da construção."[46]. E quando José Régio escreve que "O mais popular dos nossos romancistas é, (…), o mais intelectual."[47], aceite-se que esta douta popularidade também resulta da convergência de múltiplas singularidades aplicadas na construção das personagens.

I-2.1.3 – O tratamento do feminino

Examinando-se agora o tratamento dado ao feminino por Júlio Dinis, reconhecer-se-á, com justiça, que a mulher é muito bem tratada nos seus textos, o que facilmente revela a grande sensibilidade do escritor. A imagem da mulher-modelo dinisiana, segundo José-Augusto França, é quase sempre "sublimada, é a inocência, antes de se tornar esposa e mãe"[48]. Para Júlio Dinis, a mulher é o prisma multifacetado da ternura humana: é uma concepção poetizada e o regaço de todas as harmonias; a origem de todos os afectos num mundo em que ela está sempre atenta e presente; é a complementaridade do todo que se realiza na união andrógina; é o desvanecer das vertentes sombrias que se substitui pela luz tendente às mais diversas vitórias pessoais; é a presença insubstituível junto dos doentes, aos quais assegura

[44] *Idem*, *ibidem*.
[45] MARTIN, W., *Recent Theories of Narrative*, p. 63.
[46] SIMÕES, João Gaspar, *Júlio Dinis*, colecção A Obra e o Homem nº 12, Lisboa, Arcádia, s/d., pp. 124-5.
[47] RÉGIO, J., *op. cit.,* p. 452.
[48] FRANÇA, J.-A., *op. cit.*, p. 436.

paz, confiança e esperança; é ainda a heroicidade que se evidencia na singular capacidade de ultrapassar todos os oponentes, de toda e qualquer ordem que se lhe atravesse no percurso. Nestas narrativas, o feminino, maioritariamente portador de grande e inefável nobreza comportamental em qualquer momento da acção, exibe uma perfeição conjuntural quase só comparável à do arquétipo Mariano, uma essência capaz de conter em si o alfa e o ómega de todas as motivações. Nestes textos, o pensamento feminino aparece algumas vezes como um exercício lógico, mas sempre, e sobretudo, como um raciocínio de subtil sensibilidade à alteridade, e não apenas aos acontecimentos em que ele próprio se sente envolvido. Contrastivamente, em alguns momentos a mulher dinisiana acaba por subverter a ordem porventura esperada, mas sempre pelo facto de privilegiar o bem-estar dos que lhe estão próximos, encimando os interesses destes aos seus interesses pessoais. Despida de egotismos, se um eventual traço de perfídia algum elemento feminino chega a esboçar, subsistem-lhe sempre desígnios de conciliação. A mulher, em Júlio Dinis, nunca é observada pela vertente da lascívia, ou como um espaço que se oferece ao encantamento e recreação de olhares masculinos que a torna matéria-alvo de cobiças sensuais. A soberania da beleza feminina reside essencialmente na doçura das suas acções que se complementam pela candura de gestos e expressões, entre sorrisos e olhares ternurentos. À mulher é-lhe atribuída a representação da beleza, uma beleza substantivada não exactamente pela excelência das formas, mas sobretudo na excelência da perfeição moral. As heroínas de Júlio Dinis, ainda que sejam marcadas pela fragilidade física, próxima da ameninada, ainda assim tornam-se "aquela dependência, aquela fraqueza, que são a maior força do sexo nascido para obedecer e ser guiado, mas que é ele quem manda e governa – quando quer, quando sabe… quando a mulher é verdadeiramente mulher, e de seu próprio desvalimento tira o valor imenso que tem."[49], tal como acontece com a Aninhas garrettiana de *O Arco de Sant'Ana*. Investida de gestos de enorme coragem, os quais lhe valem o reconhecimento de singular bravura, parece deles deixar-se registo de que só uma mulher seria capaz de os representar. Pesem embora algumas excepções pela representação de uma natureza tendencialmente tímida em contacto com aqueles que dela dependem, em geral a mulher é corajosa e assume habilmente a liderança das situações, acabando por ser colocada num patamar onde o seu prestígio é quase absoluto, o que permite ao autor reificá-la e condecorá-la com o "ceptro de soberana"[50]. Quando adjectivada, a mulher desmultiplica-se em beleza, inteligência, afectividade, espírito angélico, delicadeza, imaginação, graciosidade, sensibilidade, paciência, ternura, suavidade, perspicácia, compreensão, perseverança, bom-senso, enfim, todo um alargado leque de nobres disposições

[49] GARRETT, Almeida, *O Arco de Sant'Ana*, Porto, Civilização, 1999 (1845), p. 151.
[50] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p. 157.

de carácter que a distingue do elenco. A estes indicadores de carácter que, em maior ou menor grau de concentração, são tipificadores do género dentro da espécie, o autor junta-lhes traços de afirmação psicológica marcadamente masculina, tais como poder, firmeza, valentia, afoiteza e energia varonil. A maturidade psicológica de algumas personagens femininas permite-lhes ainda, sempre que entendem necessário, serem capazes de se saber isolar de interferências sentimentais. Esta orientação de consistência andrógina poderá, de resto, ler-se explicitamente em *A Morgadinha dos Canaviais*, quando o narrador caracteriza Madalena: "aos afectos e branduras de mulher, sabia combinar a firmeza e energia quase varonis"[51]. Esta construção do feminino dinisiano torna-se unificadora do *animus* e da *anima*, – se aceitarmos a terminologia junguiana –, resultando na configuração da *coincidentia oppositorum.* Pela enérgica junção das polaridades psicológicas que se repartem pelo masculino e feminino, em cada ficção dinisiana existe sempre a representação de uma mulher configurada num Ser próximo do total, o que a torna apta a ultrapassar todas as diferenças, convertendo-se assim no símbolo de todas as fecundidades. Este equilíbrio de forças gerado pela união dos contrários permite que os enredos congreguem pacificamente as diversidades, estratégia que se acentua no desenlace de cada romance. Esta evolução introduz o dado confirmado dos epílogos dinisianos se afirmarem pelos casamentos dos seus heróis e heroínas, estratégia romanesca que também é fiel ao cumprimento do processo de individuação da demanda romântica que reintegra os opostos. Mas nestas ficções são sobretudo os traços de carácter da personagem feminina que mais organizam a referida *coincidentia oppositorum*, reforço de personalidade facilitador a que tais personagens se tornem excepcionais. Esse lado extraordinário é ainda amparado pela plasticidade que, por qualidade intrínseca, o carácter da mulher em geral comporta. E a citação seguinte oferece um exemplo, ainda que circunstanciado, neste domínio: "As mulheres, Jorge, têm isso consigo. Amoldam-se muito mais depressa aos hábitos de elegância do que os homens."[52], – lê-se em *Os Fidalgos da Casa Mourisca.*

Mas é ainda curioso notar-se que por vezes a coincidência das duas polaridades – a feminina e a masculina – se encontra igualmente atribuída à representação de personagens masculinas. Daniel, o combativo protagonista em *As Pupilas do Senhor Reitor*, é um herói que possuía "uma constituição quase de mulher. Era alvo e louro, de voz efeminada, mãos estreitas e saúde vacilante (…)"[53], compleição física que se torna ainda sugestiva de o aproximar de outra figura do romantismo – o *dandy*[54]. Entretanto, Tomé da Póvoa, o embaixador de todas as

[51] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p 404.
[52] DINIS, Júlio, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 5, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1872), p. 113.
[53] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p. 7.
[54] Esta figura do *dandy* está, embora por vezes com certa ironia, explicitamente abordada nestas ficções. Apenas a título exemplificativo, *Vide*: *Idem*, *ibidem*, p. 46.

ousadias em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, é um elemento que exibindo um extraordinário vigor varonil, se deixa entretanto matizar por uma sensibilidade e perspicácia quase femininas.

O escritor considera a energia do carácter feminino um estado de grande permanência, seja qual for a direcção tomada: "o ânimo feminino não entra facilmente na ordem, se chega alguma vez a sair dela."[55], lê-se em *A Morgadinha dos Canaviais*. Embora o contexto narrativo em que esta frase se enuncia seja de algum desacato, dela poderão retirar-se leituras das alegrias e alentos que o feminino emana em sociedade, disposições de alma propulsoras da mola real que exulta as convivialidades. Estas virtuosidades do feminino dinisiano comprometem-se ainda com o estabelecimento da justiça e da paz no plano dos relacionamentos, projecção que permite distinguir a mulher como um "eu" superior. É de notar ainda que esta euforia de caracterização do feminino se cumpre independentemente dos extractos sociais a que as personagens pertencem, dando lugar a quadros romanescos que acentuam a paridade da condição humana.

Não obstante, outros tantos traços de carácter que habitualmente são imputados ao feminino, e vulgarmente ainda explorados como factor de comicidade, estão também registados nestes textos. Todavia, não se poderá dizer que Júlio Dinis tenha subtraído do carácter feminino os aspectos que lhe são menos interessantes, ou melhor, que tenha pretendido representar a mulher (quase) imaculada. Se assim fosse, se apenas sobre ela narrasse os fulgores, poderia entender-se como uma estratégia para granjear simpatias, – das leitoras, obviamente. Mas verifica-se que não é esse o caso, pois aqui e além as narrativas aludem aos aspectos que são, se quisermos, menos favoráveis, como por exemplo às "intermináveis e enrevesadas objurgatórias de que só a fecunda verbosidade feminina é capaz."[56]. Ainda assim, na frase seguinte à que acabamos de citar o elogio não tarda: "Em geral as mulheres, seja dito antes em honra do que em censura do sexo são oradoras de muito mais fôlego do que os homens que blasonam de eloquentes."[57]. Mas progredindo nesta demonstração, encontramos outro momento romanesco no qual se declara a consciência narrativa da actuação da mulher, que por vezes se deixa entrelaçar por cambiantes do bem e do mal, – dito assim: "Ao menos eu por mim declaro-me mais sujeito a ser impressionado por estes caracteres mistos de mulher e de anjo, e às vezes até com seus ressaibos de demónio."[58], insinuando-se que só pela conjugação do equilíbrio de forças de que a espécie humana se compõe a mulher se torna, naturalmente, atraente. Em *Os Fidalgos da Casa Mourisca* está bem aclarada esta posição. Quando os dois irmãos conversam sobre Berta, em matéria de

[55] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 476.
[56] *Idem*, *ibidem*, pp. 413-14.
[57] *Idem*, *ibidem*, p. 414.
[58] DINIS, Júlio, "Os Novelos da Tia Filomela", *in*, *Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4,Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 115.

afectos, Maurício adverte: "Olha, Jorge, a mulher sem as fraquezas do coração próprias do sexo não é uma mulher perfeita. E, se visse anjos cá por este mundo, anjos puros, correctos, impecáveis, tirava-lhes reverente o chapéu, benzia-me diante deles, rezava-lhes uma oração, mas afianço-te que não os amava."[59]. Esta afirmação torna-se reveladora de uma razoavelmente invulgar abertura do pensamento masculino: não só introduz acolhimento às fraquezas humanas em geral, como chega a afirmar o apreço pelas fragilidades sentimentais da mulher. Concorde-se que estas brevíssimas referências, e apesar de se diluírem pulverizadas na multiplicidade de tantas outras de constante elogio à mulher, não deixam de criar uma cesura na coerência do pensamento narrativo. Cabe geralmente ao feminino objectivar propósitos de conciliação, de felicidade, nunca sendo apresentado como seres interiormente desprovidos ou com comportamentos desviantes. A nobreza das qualidades intrínsecas das mulheres dinisianas acompanha-as em todo o processo romanesco e condu-las à conquista da verdadeira heroicidade, o que permite observá-las pela capacidade de corporizar um estado de mestria que, de comum, o leitor reconhece com dificuldade na sua experiência real. E este, com certeza, é um dos aspectos contributivos para que estas ficções se revistam do fulgor cor-de-rosa com que são vulgarmente caracterizadas, emprestando-lhes uma inverosímil vertente que Vitorino Nemésio comenta com a seguinte afirmação: "Se se pode falar de um mundo falso em Júlio Diniz, essa falsidade não provém da má observação ou da inverosimilhança, mas da preferência excessiva dos tons neutros e claros em psicologia, do abuso do côr de rosa."[60]. E de facto a mulher é geralmente representada por tonalidades suaves, sem ser atravessada por contrastes que as agridam – conjugam uma inteligência excepcional, apresentam perspicácia e competência únicas, e são o fulcro acolhedor de todos os verdadeiros valores da vida. Ademais, no seio de confrontos, algumas personagens femininas apresentam ainda a peculiar qualidade de total domínio da razão, e sem que alguma vez a percam mantêm o discernimento e respeito que garantem a ordem necessária.

Depois desta já longa abordagem ao feminino dinisiano, parece alimentar-se a imagem de que o autor teria a mulher numa consideração quase mítica, à semelhança de um Ser envolto numa aura de beleza total, e invejável, porque única. E ao observar-se este quadro do ideal representado nas páginas em contraste com a verdade do Ser ontológico poderá acreditar-se que, afinal, Júlio Dinis não conheceria assim tão bem o sexo que lhe era oposto. O destacado favorecimento que o escritor concede à mulher poderá convidar a uma avaliação que deixa cair pela base a verdade que os textos dinisianos se arrogam assumir ao pretender registar o real empírico. Não cremos, francamente, que Júlio Dinis estivesse assim tão

[59] DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, pp. 115-6.
[60] NEMÉSIO, Vitorino, "O Romance de Júlio Diniz", *in*, *Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, Tomo VII, nºs 1 e 2, Lisboa, FLUL, 1940-1941, p. 392.

distraído ou afastado de todas as realidades da psicologia e dos comportamentos femininos. Inversamente, cremos antes que o autor, com o seu estilete positivista e uma sensibilidade extremamente apurada, tenha retalhado as psicologias femininas e, ao reconhecer-lhes capacidades que apreciou, registou-as por escrito numa aposta de justiça pessoal, contrariando o ideário patriarcal da sociedade de Oitocentos. Não diríamos, tal como Liberto Cruz assim entendeu, que "le désir d'émanciper la femme est un trait constant des romans de Júlio Dinis."[61]. Em vez de lhe querer atribuir um estatuto determinado, pelo qual lhe fosse reconhecida emancipação social ou até familiar, entendemos que Júlio Dinis pretendeu chamar a atenção para o importante papel do desempenho da mulher na organização das relações inter-humanas, e fundamentalmente nas que se implicam no quadro dos afectos – "(…) o destino do coração, que é o destino inteiro de uma mulher, (…)"[62], escreveu o autor em *Justiça de Sua Majestade*. Fazendo-a realçar pelo depuramento de raciocínio e pelos sentimentos de inexcedível grandeza, o escritor chamou a atenção das consciências para o necessário e devido respeito a atribuir-lhe, e muito particularmente em matéria de inteligência. Parece-nos justo falar-se da representação do Eterno Feminino em Júlio Dinis. Nestes romances, este arquétipo de todos os tempos sobressai em magnificência, em perfeição, e insinuando-se retocado por favores de divinização.

I-2.1.4 – Do mundo dos afectos

O amor e a paixão talvez sejam os grandes responsáveis pelas ânsias do leitor de qualquer ficção romântica, questões que também nos textos dinisianos se presentificam com energia, serpenteando e progredindo embora entre dúvidas e constrangimentos. E um dos maiores embaraços colocados no percurso amoroso das personagens repousa na tensão criada por desnivelamentos sociais e respectivos preconceitos daí advindos. Todavia, é curioso notar-se que nas ficções dinisianas esta controvérsia não é representada pelas personagens que se envolvem na problemática amorosa, mas por elementos que estão directamente implicados nas suas relações familiares. Nem por isso se assistindo a um recuo no projecto afectivo, as convivências progridem, entretanto, num curso que se diria naturalmente esperado, ou talvez melhor, desenvolvem-se em obediência à progressiva trajectória sentimental que culmina no excesso da paixão e, a partir deste estado, a narrativa reflecte sobre os entraves e suas

[61] CRUZ, L., *op. cit.*, p. 17.
[62] DINIS, Júlio, "Justiça de Sua Majestade", *in*, *Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 313.

possíveis aplicações e implicações individuais e sociais. Estes limites, de vulgar impostos pela tendência ajuizadora da própria natureza humana, são o ponto de partida para analisar todo um processo de causa e efeito que lhe poderá estar inerente. No balanço último da tensão construída pelos desnivelamentos de estratos sociais diversos, quer porque estando em causa posicionamentos intelectuais dissemelhantes, quer porque a roda de frequência familiar e social seja diferenciada, quer ainda porque susceptibilidades criadas por orgulhos e preconceitos de olhares exteriores ao casal tendem a contrariar a progressão dos seus sentimentos, ainda assim, sejam quais forem os obstáculos impostos, nesse balanço das páginas dinisianas resulta sempre a vitória do sentimento do afecto. Provocando reflexões acerca da inexplicável força da natureza humana, esta concepção em torno de sentimentos de elevada nobreza chega a cumprir-se na expressão do sublime romântico, manifestação que sai ainda reforçada pelo enorme rigor de carácter que as personagens assumem perante impedimentos que por vezes as atingem. A determinação e tenacidade destas personagens contribuem ainda para que no epílogo romanesco o jovem casal seja sempre consubstanciado na sua felicidade, prémio que recebem pela indiscutível força e dignidade em que se souberam manter. Esta arquitectura romanesca oferece-nos, claramente, comportamentos narrativos postulados na estética romântica, bastando perceber que estas estratégias se revestem de desígnios doutrinários e que os heróis (românticos), pela sua energia e superior dignidade, sobrevivem a todos os inimigos que lhes espreitam ao caminho das suas demandas, culminadas por bons exemplos a reter. Outro forte laço de afectos está dignamente representado pelo amor filial e paternal. São-nos dados exemplos de entrega, obediência, docilidade, gentileza, paciência e dedicado respeito através de uma multiplicidade de estratégias conjuntas desenvolvidas por pais e filhos, – estes maioritariamente órfãos –, num quadro epifânico de moralidade.

Sempre projectado para o desenlace das narrativas, reconhece-se que o casamento dinisiano por vezes se impõe com certo arrojo no enredo, e embora constitua circunstância esperada pelo leitor, poderá eventualmente ser observada como um desenvolvimento precipitado. Nalgumas ficções dinisianas, tomando-se em conta o conjunto de limitadoras ocorrências que até ao anúncio do casamento iam sendo dadas a conhecer, concluiu-se que o acontecimento irrompe na página de feição algo abrupta. E isto geralmente acontece porque o quadro narrativo parece ainda não permitir à lógica reconhecer-lhe uma conjuntura de dados para que o casamento possa ter lugar, pois de comum apresenta-se ainda envolto por condições pouco facilitadoras. E apesar de o leitor encarar amenamente o episódio, dada a ansiedade com que geralmente as suas expectativas lho vão propondo, não deixará, por certo, de reflectir em

torno da inverosimilhança com que está a ser confrontado. Concordando-se com Wayne Booth ao mencionar que "It is true that the reader must suspend to some extent his own disbeliefs; he must be receptive, open, ready to receive clues."[63], mesmo assim concorde-se que o leitor dinisiano não deixará de experimentar algum desconforto quando é inopinadamente advertido de que está perante uma ficção, confronto que sai agravado pelo facto de até esse momento o texto lhe ter proporcionado quadros em que a realidade parecia incontestável. Sendo que nas narrativas dinisianas o casamento surge como uma estratégia esperada, o facto de o leitor considerar inverosímil o episódio que o motiva leva-o a acordar de toda a organização textual que até ali se esmerou para que, por analogia com a sua própria experiência, esse mesmo leitor nela se pudesse reconhecer. E a partir desta opção romanesca, do ponto de vista analítico, a surpresa do enlace consente que se busquem considerações privilegiadas pela estética romântica, em completa negação das estabelecidas pela estética realista. Perante esta clivagem, se dela pretendermos entender as causas, torna-se pertinente perguntar: trata-se, afinal, de fragilidades autorais? - talvez não; debilidades de construção narrativa? - não o cremos. Apostamos mais na compreensão de uma estratégia ficcional conscientemente traçada, a qual, pela insistência com que se ergue em todas as ficções, procura impor ao pensamento social a aceitação do casamento como uma solução inquestionável. Enfatiza-se a vontade das partes implicadas nessa união e a liberdade de decidir sobre si, reprovando opiniões e olhares que lhe são exteriores. Exalta-se, por este trato, a obediência à força de centelha divina que se sobrepõe a quaisquer propósitos ou vontades, – sejam culturais, sociais, ideológicos, de sangue, ou outros. A harmonia gerada pelo casamento dinisiano, no qual se conforma a "(…) anulação das diferenças básicas, agora substituídas pelas recém-criadas semelhanças fundamentais."[64], segundo palavras de Maria Lúcia Lepecki, por vezes irrompe de estratégias súbitas que mais acentuam a vertente desse mesmo ajuste afastado de opiniões sociais. Nestas narrativas, e agora citando Helena Carvalhão Buescu, na própria "dimensão analítica da digressão"[65] verifica-se "(…) um quadro sócio-histórico e até político, cujas relações com a intriga amorosa, de desfecho feliz, são sempre sublinhadas"[66], apreciação que faz ressaltar a grande preocupação dinisiana em colocar em evidência o mundo dos afectos das suas personagens, ainda que as várias estratégias às quais o autor recorre pareçam inflectir noutras direcções. António José Saraiva promove uma análise sobre os casamentos narrativos dinisianos a qual se concilia na referida dimensão política, já que, segundo o historiador, estes

[63] BOOTH, W. C., *op. cit.,* p. 112.
[64] LEPECKI, M. Lúcia, *O Romantismo e o Realismo na Obra de Júlio Dinis*, Biblioteca Breve, vol. 39, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa/Secretaria de Estado da Cultura, 1979, p. 63.
[65] BUESCU, Helena Carvalhão, *Chiaroscuro: Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras, 2001, p. 24.
[66] BUESCU, H. C., *Chiaroscuro: Modernidade e Literatura*, p. 24.

enlaces pretendem também "(…) simbolizar as contradições resolvidas pelo liberalismo."[67]. E por todo este folhear de razões se poderá considerar que o casamento dinisiano surge como um elemento agregador de todas as instabilidades e diferenças, promovendo em cada ficção uma reconfortante despedida ao leitor que fica a sonhar na esperança de todas as harmonias, sejam elas políticas ou sociais, mas certamente sentimentais.

I-2.1.5 – Descrição, natureza, e arte

Neste âmbito, ocupemo-nos, em primeiro lugar, dos espaços narrativos. Subjaz criticamente o conceito de que os lances descritivos dinisianos são de considerável extensão, chegando José-Augusto França, entre outros críticos literários, a considerá-los mesmo de grande minúcia. Numa apreciação que dirige a Eça de Queirós, aquele crítico refere que "a descrição se aproximava do naturalismo de Júlio Dinis"[68], escrevendo, noutro momento, que Júlio Dinis é observado pela sua "aproximação naturalista"[69]. E então, com alguma frequência, estas ficções encontram-se incluídas na categoria do romance naturalista, classificação que resulta do pormenor descritivo[70] que por vezes revelam. A ser considerado este factor, o autor colocar-se-ia, enfim, no vanguardismo da escola naturalista, sabendo-se embora que a paternidade desta corrente literária foi atribuída a Émile Zola pelo seu *Le roman expérimental*, o qual estabeleceu um corte com a corrente estética então dominante, – o realismo literário. Francamente, não estamos nada de acordo com esta noção classificativa em Júlio Dinis. Com excepção para *A Morgadinha dos Canaviais* onde assistimos a razoáveis descrições da aldeia de Alvapenha, entendemos que as descrições dos espaços geográficos, mais cuidadosamente referidos no início das ficções e/ou de alguns capítulos, até são relativamente sóbrias, e são sobretudo utilizadas como uma técnica que responde às necessidades da narração. Quando as descrições são um pouco mais detalhadas, entendemo-las como um meio de o narrador preparar o cenário de leitura que entende necessário, e conveniente, à introdução da representação das personagens, a fim de que o leitor possa melhor acompanhar o raciocínio

[67] SARAIVA, A. J., *Para a História da Cultura em Portugal*, p. 70.
[68] FRANÇA, J.-A., *op. cit.,* p. 487.
[69] *Idem*, *ibidem*, p. 479; LIMA, I. P., *Júlio Dinis: no Limiar do Romance Moderno*, pp. 71-2; MONIZ, E., *op. cit.,* p. 235, estas referências aqui cumprem apenas alguns exemplos.
[70] Os detalhes descritivos, tal como entende Philippe Hamon, correm sempre o risco de ameaçar a coerência da obra, acrescentando que "(…) où le détail est l'élément subtil d'un «effet de réel» au service d'une autre mimésis, d'un «faire croire» retors («c'est tellement précis que cela n'a pas pu être inventé»)", referindo ainda que este aspecto foi já amplamente analisado por Diderot, Brecht e R. Barthes. HAMON, Philippe, *La Description Littéraire*, Paris, Macula, 1991, p. 9.

narrativo[71]. Não estamos, entretanto, alheios à análise de Helena C. Buescu acerca da paisagem no romance do século XIX, na qual se refere ao "*efeito de sentido*" obtido por tais descrições nas narrativas: considerando que esses quadros são definidos como "uma forma de questionar o espaço e de reflectir literariamente sobre ele"[72], recusa admitir tais descrições como mero cenário, ou «pano-de-fundo» imóvel, à frente do qual evoluem as personagens e acontecem os eventos."[73]. Da mesma forma, não pretendemos veicular a ideia de que as descrições das paisagens dinisianas tenham o tal efeito de pano-de-fundo esvaziado de sentidos, diante das quais as personagens vão actuar. Tal como é percebido por Mieke Bal relativamente a *Madame Bovary*, de Flaubert[74], também nós entendemos que as descrições dinisianas de contexto espacial surgem na narrativa ao serviço dos estados de alma das personagens. Qualquer que seja o tipo de descrição, – entendida por J. Jimenez como o "accidente del discurso"[75] ao referir-se à interrupção que originam na acção –, quando surgem nos textos dinisianos vão sempre formatar um quadro exegético que ora incide sobre os espaços, ora sobre as personagens, ora ainda sobre algum objecto cujo relato se torne necessariamente adequado à compreensão do leitor.

João Gaspar Simões, ao considerar que "Júlio Dinis é o nosso primeiro romancista que prepara o ambiente antes de fazer progredir a acção"[76], vem exactamente reforçar o nosso entendimento sobre esta questão. Assim, não reconhecemos que as descrições dos textos dinisianos, e essencialmente da natureza[77], se integrem no tipo de exposições narrativas que cumprem uma função meramente estética, em jeito de um "morceau brillant, détachable du reste du texte, et dont la fonction est essentiellement ornementale"[78], agora no dizer de Mieke

[71] Entendemos que a descrição da natureza nas ficções dinisianas é uma opção estética com a qual o narrador cria um ambiente de harmonia que oferece ao leitor, demonstrando-lhe a interdependência gerada entre a natureza e os princípios que regem a humanidade. Concordando-se com este juízo crítico, talvez se possa admitir que tal objecto da narração encontrou a raíz estética na asserção filosófica de E. Kant: "L'harmonie, ainsi pensée, de la nature de dans la diversité de ses lois particulières avec notre besoin de découvrir pour elle des principes universels, doit être considérée, autant que nous en puissions juger, comme contingente, mais toutefois comme indispensable aux besoins de notre entendement, et par conséquent comme une finalité, grâce à laquelle la nature s'accorde avec notre intention, mais seulement comme dirigée vers la connaissance.", [KANT, Emmanuel, *Critique de la Faculté de Juger*, Paris, J. Vrin, 1968 (1790), pp. 33-4.]. Acerca deste efeito correlativo entre duas naturezas – a humana e a geográfica –, J-F Lyotard certifica que "le plaisir procuré par les belles formes naturelles ou quasi naturelles (artistiques) suppose, à titre d'idée, une affinité de la nature avec la pensée réfléchissante, que Kant nomme une «finalité subjective de la nature pour notre finalité de connaître»", [LYOTARD, Jean-François, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991, p. 71.]. A presença da natureza, nos textos que nos ocupam, para além de se tornar facilitadora à compreensão do quadro espacial narrativo, emoldura-o de seriedade interpretativa junto do leitor, já que através da proposta de causa e efeito que estabelece nas acções das personagens, o leitor retira dela um conhecimento de si.
[72] BUESCU, M. H., *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, p. 78.
[73] *Idem*, *ibidem*.
[74] BAL, M., *op. cit.*, pp. 97-99, *passim*.
[75] Jimenez analisa que "En el comportamiento específico del discurso narrativo determinado por la acción temporalizada la descriptión supone un accidente". Esta interrupção discursiva da narração das acções é ainda mais adiante reafirmada por J. Jimenez que, traduzindo Philippe Hamon, escreve que "la descripción es el lugar en el que el relato hace una pausa y se organiza.", *Vide*: JIMENEZ, Jesús García, *La Imagen Narrativa*, Madrid, Paraninfo, 1995, pp. 138-139.
[76] SIMÕES, J. G., *Perspectiva da Literatura Portuguesa do século XIX* , p. 436.
[77] A polissemia do conceito "Natureza" bem como as suas relações com a "Descrição" são rigorosamente analisadas por Helena Carvalhão Buescu na sua obra *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, capítulos "O Homem na Natureza" e "Natureza e Descrição", respectivamente.
[78] BAL, M., *op. cit.*, p. 90.

Ball. Aliás, a descrição da natureza chega a tornar-se enérgica e activa no seio do discurso narrativo não só por se apresentar como uma espécie de moldura das acções romanescas, mas também pela sintonia que se estabelece com os humores das próprias personagens – os estados de alma adequam-se, ou mesmo dependem, por exemplo, do comportamento meteorológico. De resto, este tipo de compreensão nem sempre é assim entendido. Pelo contrário, e tal como refere Wilson Harris no texto *The Fabric of Imagination*, "This matter of landscape is far more important than we realise. And it is essential to see how far-reaching this is, because unfortunately in the Humanities it is taken for granted that landscape is passive."[79]. É evidente que a aura que suporta o ideário dos estudos das Humanidades estava, em Júlio Dinis, complementada pela que envolve os estudos Científicos, facto pelo qual, e uma vez mais, sentimos a necessidade de chamar a atenção para o texto da Dissertação Inaugural do escritor, *Da Importância dos Estudos Meteorológicos para a Medicina*, – já referido nesta Tese na secção I-1.1.1 –, como prova do entendimento do pensamento dinisiano acerca da ligação dos fenómenos da natureza a toda a substância.

Maioritariamente suportados pela panorâmica natural que se oferece nas áreas da ruralidade, os textos também vão sendo entretecidos, pese embora muito esparsamente, por sucintas descrições citadinas. Porém, quando entram em evidência estes espaços urbanos, o texto antes deles recolhe as impressões do lugar que a diversidade das metrópoles proporciona aos olhares daqueles que lhe são alheios. Gera-se uma descrição que parece insinuar um lugar-palco, um espaço onde se representam os mais variados episódios que a actividade humana pode oferecer no contexto social. E estamos, naturalmente, a referir-nos a *Uma Família Inglesa*, romance que é desenvolvido a partir do cenário portuense. De resto, todas as acções das restantes ficções dinisianas estão afectas às paisagens da geografia rústica, e até mais precisamente, à do norte do país. São espaços onde reina a calmaria ambiental, factor por excelência convidativo à reflexão, ao discernimento e percepção dos factos[80], onde as personagens se isolam e confrontam entre si, e quando se encontram consigo próprias, meditam acerca do reconhecimento do "eu" e do "outro", proporcionando ao leitor uma espécie de diálogo cuja tensão se projecta entre a essência do meio e a essência humana. A natureza, aqui e além, substantivada pelos seus fenómenos que nos são mais familiares – a luz da manhã[81], a influência da Lua[82] ou os fulgores da Primavera e a gravidade do Outono[83] –,

[79] HARRIS, Wilson, *The Radical Imagination*, Alan Riach and Mark Williams (eds.), Liège, 1992, p. 75.
[80] "Céo limpo, atmosphera pura, montanhas vagamente esbatidas no horizonte, campinas cobertas de flôres e esmaltadas por aguas scintillantes e suspirosas, a amenidade da aldeia, em uma palavra, a natureza rude mas casta, - n'isto se resumia a mise-enscène dos seus dramas.", definição dos espaços rurais dinisianos numa leitura do início do séc. XX. *Vide*: PIMENTEL, A., *op. cit.*, p. xxxix.
[81] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p. 246.
[82] *Idem*, *ibidem*, p. 230.
[83] *Vide*: DINIS, J., "Justiça de Sua Majestade", *in*, *Serões da Província*, pp. 334-5.

representa-se numa espécie de convite à meditação e reabilitação ontológica, capacidades metamorfoseadoras que preenchem, afinal, as determinações romanescas da demanda romântica. Ou seja, verifica-se que esta aproximação do homem aos espaços rústicos, os espaços naturais por excelência, é uma expressão literária que ainda é herdeira da concepção de natureza do século que lhe foi anterior; segundo Pedro Calafate, "Trata-se de uma inserção do homem na natureza que, do mesmo modo que o enraíza, o eleva, num quadro onde o conceito de Criação e suas consequências, no âmbito das relações entre o Absoluto e o criado, ocupam um papel primacial."[84]. A natureza cumpre-se assim nos textos enquanto veículo propulsor à auto-reflexão, à auto-contrição e à auto-regeneração, numa moldura de relação com o Divino. Contrariamente aos lugares citadinos, onde a agitação ombreia com as propostas do vício, é antes no regaço da natureza que o homem se poderá arvorar rumo à perfeição, desejadamente à perfeição suprema. É evidente que esta opção não foi abraçada por todos os romancistas do século XIX. E isto torna-se claro quando Helena C. Buescu afirma que "A vida do campo não é, para Camilo, saneadora e purificadora, como para Júlio Dinis e Eça de Queirós: é, tanto ou mais que a da cidade, cenário de crimes e violências."[85].

Assuma-se de novo o exemplo narrativo de Henrique de Souselas, em *A Morgadinha dos Canaviais*, onde se faz a representação de um homem de raízes citadinas que, chegado a Alvapenha, tal foi a impressão recebida pelo contacto com a natureza que, de um dia para o outro, esse homem da cidade se converteu num homem adequado à vida campestre, dela recebendo a vitalidade que precisava, e nela permanecendo por vontade própria. Fonte de vida, a natureza em Júlio Dinis esboça assim o "esquema romântico da identificação entre o sujeito do olhar e a natureza contemplada"[86]. E por tal o leitor encontra-se com referências à lua, ao sol, à aurora, ao entardecer, à primavera, ao estio, à tempestade, à bonança, a todo um leque de elementos e fenómenos naturais que, combinados entre si, ou por si só, convidam e induzem as personagens a tomar certas opções de desempenho, sem que, contudo, tenham recolhido plena consciência da relação estabelecida, já o mesmo não acontecendo com o leitor. Este vai paulatinamente contraindo lucidez do factor demonstrativo dessas marcas presenciais da natureza, levando-o por vezes a concluir que, sem a influência das manifestações da natureza, as inflexões narrativas bem poderiam ter sido outras. Ou seja, estando a natureza no texto ao

[84] CALAFATE, Pedro, *A Ideia de Natureza no Século XVIII em Portugal: (1740-1800)*, Estudos Gerais, Série Universitária, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994, p. 146.
[85] BUESCU, Maria Helena Carvalhão, *História da Literatura*, colecção Sínteses da Cultura Portuguesa, 2ª ed., Europália, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994 (s/d 1ª ed.), p. 81.
[86] SÁ, Maria das Graças Moreira, "A Paisagem como corpo: o olhar romântico em Garrett, Júlio Dinis e Eça", *in*, *Corpo e Paisagem Românticos*, Act 9, H. C. Buescu, J. F. Duarte, F. F. Silva (org.), Centro de Estudos Comparatistas, Lisboa, Ed. Colibri, 2004. p. 410.

serviço das personagens, está também ao serviço do leitor, e, antes destes, obviamente que ao do próprio autor na orquestração das tramas[87].

Nas descrições dos espaços[88], se eventualmente o leitor lhes reconhece uma aposta narrativa que gostaria de ver mais condensada, terá de nela considerar, e apreciar, as múltiplas inflexões, e reflexões, que nesses pedaços de texto se incluem. Ora, sendo que estas cogitações que se vão tecendo nada possam ter a ver com a paisagem propriamente dita, percebe-se que elas surgem no texto pela clara derivação do pensamento narrativo que, dessa forma, vai cedendo por influência do espaço que está a ser representado. E por tal é curioso notar-se que, não raras vezes, a representação dos espaços dinisianos obedece conscientemente a limitações impostas pelos próprios narradores. Em *Uma Família Inglesa*, por exemplo, antes de o narrador iniciar a descrição do quarto de Jenny adverte antecipadamente o leitor de que não irá usufruir de uma descrição exaustiva: "Não lhe era cabida a descrição, que um romancista francês nos faz do quarto de uma das suas heroínas, pintando-nos tão abundantes as tapeçarias e alcatifas que, em todo ele, se não mediria uma polegada de madeira a descoberto, (…)"[89], com toda a probabilidade de se estar a referir a um dos romances de Émile Zola. Talvez para não maçar o leitor, talvez porque reconhecesse que o quarto de Jenny não estava tão prodigamente decorado quanto o quarto da heroína do romancista francês, ou talvez ainda para se distanciar dos detalhes romanescos que a estética naturalista microscopicamente regista, sem que por tal, de comum, contribuam para a progressão da trama. Sabidamente, essas descrições minuciosas da estética literária naturalista acabam por organizar verdadeiras ilhas narrativas no seio da obra, já que por vezes se constituem por longas páginas sem qualquer ligação lógica ao enredo, – e isto para afirmar que essa não é, seguramente, a concepção romanesca de Júlio Dinis.

Convoquemos, todavia, alguns exemplos dos textos dinisianos em que se reconhece alguma minúcia expositiva. Em *As Pupilas do Senhor Reitor*, Daniel é detalhadamente observado na forma como passava as horas de ócio no seu quarto. Ainda assim, a descrição deste espaço doméstico foi sendo entalhada por comentários diversos a que o narrador se

[87] Helena Carvalhão Buescu tece uma curiosa e interessante consideração em torno desta questão das divagações romanescas. Passamos a citar: "Se é possível considerar que, em termos genéricos, a digressão surge como um funcionamento textual centrífugo, na medida em que a intriga restrita dá origem a divagações nas quais o programa narrativo por vezes se obscurece ou minimiza, parece-nos no entanto que a sua prática pelo Romantismo implicará também um funcionamento textual centrípeto – isto se entendermos que a digressão se rege por critérios que têm a ver com a dinâmica representativa do posicionamento textual de um sujeito que assume (e por vezes arvora) essa digressão como *expressão* de si mesmo e da sua interioridade: estamos, então, em plena teoria da expressão.", [BUESCU, Helena Carvalhão, "Digressão", *in*, *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Helena Carvalhão Buescu (coord.), Lisboa, Caminho, 1997, p. 132.]. De acordo com o raciocínio analítico que temos vindo a defender, será o referido "funcionamento textual centrípeto" que orienta o trabalho dinisiano, pois quaisquer divagações que a narrativa promova nunca ofuscam a acção romanesca, e, pelo contrário, até lhe conferem riqueza de sentidos, reforçando a energia da própria narrativa.

[88] Gostaríamos de deixar o registo de um trabalho ensaístico no qual se dá devido tratamento analítico à descrição e ao levantamento dos símbolos de representação das casas dos textos dinisianos. *Vide*: RIBEIRO, Mariana de Almeida, *O Simbolismo da Casa em Júlio Dinis*, Lisboa, Difel, 1990.

[89] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 124.

permitiu. Em *Uma Família Inglesa*, a descrição do quarto de dormir de Carlos, – ficando aquém de duas páginas –, assume já um investimento narrativo de notável extensão. Mas a anteceder este relato, insinuando poupar-se o leitor a exposições enfadonhas, o narrador comenta que "A cena, de facto, escapa à mais esmiuçada descrição"[90], informação que de novo revela o carácter sintético deste tipo de estratégia narrativa, e mais propriamente, quando nas páginas se fazem descrições de espaços que pretendem criar a ilusão do real observado. Neste momento gostaríamos de registar, ainda que limitados a transcrever algumas brevíssimas frases, a clara bipartição analítica que Helena Carvalhão Buescu faz da realização deste tipo de produção discursiva: "(…) de um dos lados, existiria um real apreensível e apreendido como pura exterioridade, um real ao qual seria possível ter acesso independentemente de qualquer forma de representação (…); do outro lado, haveria a actividade representativa, aqui particularmente a actividade discursiva, capaz de aceder, em maior ou menor grau, a esse real."[91]. É evidente que estando ao nível do trato ficcional, as divergências entre a "ficção" e a "realidade" a que ainda Helena C. Buescu se refere estendem-se aos conceitos de *representação* e de *verdade*, tensão que nos romances dinisianos parece pretender desvelar-se, na qual estará ainda implícita a consciência autoral nesta matéria. Mas voltando à ilustração com os textos que nos ocupam, relativamente ao quarto de Jenny a que também já acima nos referimos, pese embora este lance descritivo ser de alguma amplitude, o autor ocupa-se dele durante pouco mais do que página e meia do texto[92], e mais propriamente para informar o leitor dos gostos da personagem na estreita relação com a sua personalidade. Apontemos outra referência deste teor, mas agora dedicada ao traçado de uma sala do solar de Entre-Arroios na ficção *As Apreensões de uma Mãe*. A explicação desta superfície deriva na sua atenção para um retrato a óleo nela contido, a representação do marido da Snrª de Entre-Arroios. Ausente no texto por já estar falecido no momento da narração, a atenção dedicada a esta personagem, a partir da pintura que a representa, é contudo alvo de particular interesse narrativo, pelo facto de promover a inflexão para múltiplas considerações. Se forem cronologicamente observadas as obras de Júlio Dinis, verificar-se-á com nitidez que existe um crescente interesse que nelas se desenvolve pelas questões associadas à pintura, simpatia que se vai progressivamente manifestando na abordagem comparatista que o escritor faz do real na sua relação com a arte. E também nesta matéria teima em não se esconder o apreço e conhecimento dinisiano pelas correntes estéticas inglesa. Embora sumariamente, refira-se que durante o período em que a produção romanesca deste escritor ocorreu, em Inglaterra estava no auge o gosto estético pré-

[90] *Idem*, *ibidem*, pp. 73-4.
[91] BUESCU, Helena Carvalhão, "Duas versões do olhar inocente nos estudos literários", *in*, *Actas do Primeiro Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, vol. 1, s/l, Publicação da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1990, pp. 240-1.
[92] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, pp. 124-5.

rafaelita**,** movimento que nas artes, e sobretudo na pintura, inserindo-se no espírito romântico da época, se afirmava numa recuperação revivalista da representação o mais próxima possível do real. Pretendendo esbater técnicas de laboratório, a arte pela arte que os pré-rafaelitas defendiam chegava a reclamar autenticidade para a obra, exigência de identidade que decorria do cavado empenho de representação que os artistas entendiam nela ter colocado, porquanto acreditavam ter conseguido registar o que estaria para além do que é visível no real empírico. E assim, estes artistas acreditavam que a representação pictórica que faziam conseguia ultrapassar o próprio real, devendo para tal partir-se de leituras empenhadas em extrair o imaterial e o místico das telas[93]. Não se perdendo a noção deste pensamento estético, e de regresso ao quadro da sala de Entre-Arroios, repare-se particularmente em duas (de entre várias) referências em que o narrador analise a pintura: "um retrato a óleo de grandeza natural e de correcto desenho."[94] e "Aquele olhar grave e severo, tão perfeitamente reproduzido na tela, parecia ainda exercer sobre a senhora de Entre-Arroios a mesma influência, que exercera em vida."[95]. É evidente que esta questão nos poderia remeter para múltiplas considerações, o que ficará para o momento oportuno deste estudo, resumindo-se aqui a dois breves comentários: primeiro, o facto de tomarmos conhecimento de que o retrato era de tamanho natural denota uma implícita vontade de fixação do real, quer pela parte do artista que o produziu, quer pela do autor do texto que assim analisou e descreveu o objecto pictórico; segundo, o retrato tende a ultrapassar-se a si mesmo por um desejo próximo do da personificação, e isto pelo facto do olhar ali retratado ainda operar sobre a senhora de Entre-Arroios uma não menor autoridade do que o olhar do marido teria operado em vida. Verifica-se, na narrativa dinisiana, que a obra de arte impõe a leitura de elementos que estão para além do que é imediato, capaz mesmo de descobrir dimanações para além do que é perceptível, razões pelas quais o quadro perde o seu carácter estático a favor de uma dinâmica que dele se emana. E assim, o quadro da sala de Entre-Arroios vai trabalhar com a matéria da alma e da espiritualidade, afinal um propósito muito acarinhado pelos pré-rafaelitas.

Outra ideia muito reiterada na caneta deste escritor são os relatos narrativos gerados a partir das motivações do artista, geralmente baseadas na observação do emaranhado humano na sua ligação ao tecido paisagístico, o que permite sublinhar a relação do belo com a arte a partir de cenários que exploram a perfeição do real presenciado. E seja-nos agora permitido ir

[93] *Vide*: SANDERS, Andrew, *The Short Oxford History of English Literature*, 2nd edition, Oxford, OUP, 2000 (1994), pp. 429-30; FRAWLEY, Maria, "Victorian Age, 1832-19901: literary overview", *in*, *English Literature in Context*, Paul Poplawsky (ed.), Cambridge, CUP, 2008, p. 448; MATHEW, H. C. G., "The Liberal Age (1851-1914)", *in*, *The Oxford History of Britain*, Kenneth O. Morgan (ed.), Oxford, OUP, 2001 (1988), p. 568; OUSBY, Ian (ed.), *The Cambridge Guide to Literature in English*, Cambridge, CUP, 1999 (1988), p. 757; TODD, Pamela, *Pre-Raphaelites at Home*, London, Pavilion Books Limited, 2001; HAWKSLEY, Lucinda, *Pre-Raphaelites*, Bath, Paragon Book, 2003.

[94] DINIS, Júlio, "As Apreensões de uma Mãe", *in*, *Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 42.

[95] *Idem*, *ibidem*, p. 43.

buscar uma referência à literatura francesa, que aqui nos servirá de base à argumentação que a seguir desenvolveremos para os textos de Júlio Dinis. Roland Barthes, referindo-se à descrição da cidade de Rouen em *Madame Bovary*, de Flaubert, argumenta que "(…) on y voit enfin que toute la description est construite en vue d'apparenter Rouen à une peinture: c'est une scène peinte que le langage prend en charge (…)"[96], acrescentando, mais adiante, que "(…) bien que la description de Rouen soit parfaitement «impertinente» par rapport à la structure narrative de *Madame Bovary* (…) elle n'est nullement scandaleuse, elle se trouve justifiée sinon par la logique de l'œuvre, du moins par les lois de la littérature: son «sens» existe, il dépend de la conformité non au modèle, mais aux règles culturelles de la représentation."[97]. Na verdade, a descrição flaubertiana a que se aludiu parece introduzir no texto alguma inoportunidade perante as acções narrativas que, concomitantemente, se desenvolviam. A narração da angústia de Madame Bovary relativamente a Charles, o filho para quem ela sonhava altos cargos sociais e que, pelo contrário, apenas o ia vendo a errar pela aldeia, equilibra-se quando o texto refere que Charles é enviado para Rouen para estudar medicina. E pesem as dificuldades inerentes à mudança, quando Charles obtém sucesso nos estudos eis que no texto surge, repentina, uma descrição da cidade de Rouen que Charles observava pela janela do quarto. Este lance narrativo é, de facto, uma audácia do autor e um desafio ao leitor, já que a descrição da cidade, parecendo nada ter a ver com as questões de que a narrativa se estava a ocupar, permite finalmente concluir-se que assim não é. Mas o leitor só toma essa consciência quando o narrador, assumindo no texto o pensamento de Charles, refere "Qu'il devait faire bon là-bas! Quelle fraîcheur sous la hetrée!"[98], e continua depois, referindo-se mesmo à personagem, "Et il ouvrait les narines pour aspirer les bonnes odeurs de la campagne, qui ne venaient pas jusqu'à lui."[99], logo se percebendo que a descrição da cidade de Rouen vista por Charles Bovary apenas vem introduzir no texto o estado de alma melancólico da personagem. Ao fechar o parêntesis que nos permitiu este desvio até à literatura francesa, – que acreditamos ser aqui facilmente aceitável pela convenção de notoriedade que este romance detém no mundo das letras –, cumpriu-se apontar um exemplo satisfatório de como o leitor tem por vezes que ajustar uma fiada de ideias que o texto repentinamente lhe sugere por uma leitura metafórica. Este mesmo tipo de impertinência poderá afrontar o leitor dinisiano, agravada pelo facto de eventualmente não se submeter às regras culturais de representação de que acima nos fala Barthes. Ou seja, para que estes lances narrativos cumpram a função literária, cabe à ductilidade do leitor inserir-se na flexibilidade da escrita, absorvendo-lhe o cromatismo da arte

[96] BARTHES, Roland, "L'effet du réel", *in*, *Oeuvres Complètes de Roland Barthes*, t. III: 1968-1971, Paris, Seuil, 2002 (1994), p. 28.
[97] *Idem*, *ibidem*, p. 29.
[98] FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Laurousse, 1989 (1857), p. 48.
[99] *Idem*, *ibidem*.

narrativa que lhe está a ser oferecida. Consideramos que não há gratuitidade nas exposições dinisianas. Nunca o leitor se encontra com as descrições pelas descrições. As horas do leitor dinisiano são sempre ocupadas com um fundo de sensibilidade artística. Nestas páginas harmoniza-se o colorido da arte com as suavidades das regras da estética, ou da plástica, um todo textual que dá mostras de procurar submeter-se ao abrigo das leis da perfeição.

Conforme temos vindo a verificar, o trabalho narrativo acerca da natureza representa-se sob variadas fórmulas. Por um lado, refira-se de novo que essas descrições não registam o mundo com o detalhe a que os naturalistas deram expressão, mas antes com um propósito introdutório, e indispensável, à organização do pensamento narrativo. Por outro lado, ainda de novo, a presença da natureza cumpre-se no texto enquanto uma estrutura indispensável ao desempenho das personagens: "A nosso ver, o tema da paisagem surge como lugar privilegiado para colocar a questão da «representação» e do «mundo»"[100], afirma Helena C. Buescu. A nosso ver também! E por outro lado ainda, e numa estreita relação do narrador com o leitor, a natureza introduz o fermento motivador para desenvolver reflexões de temas vários, servindo de ponto de partida para a análise sobre complexidades do pensamento e comportamento humanos: "We need to value natural ecosystems and acknowledge our dependence on them, without forgetting that «nature» is a series of changing cultural constructions that can be used to praise and blame"[101], refere-se na obra *Environmentalism and ecocriticism*. Consoante a natureza se revela, assim as condutas das personagens dinisianas também se vão revelando. E dado ainda que a natureza "se pode apresentar perante o sujeito como investida de sentido, a exigir ser interpretado"[102], é também nossa opinião de que se pressente, com considerável insistência, esse mesmo estabelecimento de uma cúmplice simbiose de causa e efeito entre o Homem e a Natureza – "É contagiosa esta alegria da natureza. O coração recebe o influxo dela."[103], escreve Júlio Dinis em *Justiça de Sua Majestade*.

Torna-se ainda evidente que a natureza recebe também a leitura que o estado de espírito do observador lhe permite recolher. E sobre esta questão, tal como Maria de Fátima Marinho refere relativamente à Marquesa de Alorna, "As leituras de Rousseau e de outros ter-lhe-ão deixado a noção de uma natureza de acordo com o estado de espírito do sujeito"[104], também poderemos admitir que o mesmo terá ocorrido com Júlio Dinis. Afinal, a partir das

[100] BUESCU, H. C., *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, p. 18.
[101] KERRIDGE, Richard, "Environmentalism and ecocriticism", *in*, *Literary Theory and Criticism*, Patricia Waugh (org..), Oxford, OUP, 2006, p.538.
[102] BUESCU, Helena Carvalhão, "Um caso particular do investimento de sentido na natureza: sujeito e elementos naturais", *in*, *Romantismo: Imagens de Portugal na Europa Romântica*, Sintra, Instituto de Sintra, 1998, p.257.
[103] DINIS, J., "Justiça de Sua Majestade", *in*, *Serões da Província*, p. 282.
[104] MARINHO, Maria de Fátima, "A Concepção da Natureza na Obra Poética da Marquesa de Alorna", *in*, *Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas»*, Porto, XI, 1999, p. 51.

próprias narrativas, parece poder mencionar-se que pelo menos existe um razoável conhecimento dinisiano daquele escritor francês, sugestão que é veiculada ao leitor pelo facto de algumas das suas personagens lerem Jean-Jacques Rousseau: em *A Morgadinha dos Canaviais*, o mestre Bento Petrunhas examina os livros que Augusto tinha numa mesa diante de si e, entre os demais, pergunta: "E isto que é? *Confessions* de Rousseau – neste nome deixou aos ditongos o valor português."[105]; ou ainda em *Uma Família Inglesa*, quando Carlos estava em diálogo com um amigo e lhe ouviu a seguinte referência: "Nas *Confissões* de João Jacques alude-se, como preservativo, às matemáticas. Não aprovo."[106].

No acervo dinisiano, a natureza expõe-se a uma subjectividade de leituras de acordo com o ânimo do sujeito que a observa. Ainda em *A Morgadinha dos Canaviais*, quando o romance se inicia pela já referida descrição dos dois viajantes, o que seguia a cavalo, Henrique de Souselas, revelava-se com uma "postura de abatimento que lhe tomara o corpo, o olhar melancólico, fito nas orelhas do macho, a indiferença, a taciturnidade ou o manifesto mau humor, que nem as belezas e acidentes da paisagem natural conseguiram desvanecer, (…)"[107]. Durante este percurso, não fora pelo facto do cair de uma tarde chuvosa e fria de Dezembro que a personagem não lhe apreciou as belezas, mas antes por se encontrar imersa num estado de melancolia. E chegados à Quinta de Alvapenha, após a personagem ter passado uma noite de sono reconfortante, e de ter acordado pela manhã com uma disposição rejuvenescida, deparou-se com uma natureza também ela metamorfoseada – estava um lindo dia de sol. Perante este impacto sofrido pela personagem, enquanto Henrique de Souselas observava com admiração a paisagem que se apresentava fulgurante diante dos seus olhos, o narrador adivinha-lhe o pensamento e coloca para si mesmo a pergunta: "Pois era esta a mesma aldeia, através da qual ele cavalgara de noite?"[108]. Naquela manhã tudo era belo aos olhos da personagem: os acidentes de terreno, a vegetação, os bosques de carvalhos seculares, as laranjeiras nos pomares, os grupos de casas campestres, os moinhos, as azenhas, as noras, as eiras, etc., etc., etc.[109]. É evidente que estamos perante uma natureza que também se guarneceu de sol, o que contribuiu para oferecer à personagem o novo colorido, mas, para que dela fossem retirados os encantos cromáticos, foi também necessário outro olhar de Henrique de Souselas, que não o que o leitor conhecera na véspera: após um sono reconfortante e uma refeição mimada, a personagem tinha ainda sido acarinhada pela tia D. Doroteia e pela sua criada Maria de Jesus, factores que contribuíram para que recuperasse a felicidade e bem-estar através da sensação experimentada do regresso às origens da sua casa de infância, a casa de

[105] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 121.
[106] DINIS, J. *Uma Família Inglesa*, p. 357.
[107] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 6.
[108] *Idem*, *ibidem*, p. 39.
[109] *Idem*, *ibidem*, pp. 39-40.

Alvapenha. Este quadro narrativo revela-nos como as cambiantes da descrição da natureza dependem do seu observador, ainda que para tal essa natureza se ofereça também transfigurada. Quando a obra se inicia, na tarde narrativa em que nos é apresentada a viagem, a tristeza de Henrique de Souselas não o deixava retirar da natureza os encantos e a poesia que também ela, no Inverno, tem para oferecer. Porém, no dia seguinte, e pese embora a natureza se ter transformado, os sentidos de Henrique eram outros, porque outro era também o estado de espírito do sujeito:

> "Mas o som, que o acordara, aquela nota única, em que se confundiam todas as notas da sonhada orquestra, ainda lhe soava aos ouvidos.
>
> Prestando-lhe a atenção de acordado, conheceu que era o chiar dos carros – o mesmo som, que na véspera o irritara, agora, assim a distância, estava-lhe agradando, como nota extraída por mão hábil das cordas de um violino.
>
> Não resistiu mais tempo ao impulso, que naquela manhã o incitava ao exercício, rara disposição no indolente filho da capital, que tinha por hábito ouvir o meio-dia na cama."[110].

Estes raciocínios analíticos vêm, afinal, ao encontro de outros que foram já tecidos por Helena C. Buescu, quando refere que "a evolução psicológica de Henrique (…) pode claramente seguir-se pelo modo como capta a natureza e se refere a ela."[111]. Insistimos, em Júlio Dinis a natureza é sempre factor de contaminação do estado de espírito das personagens:

> "É contagiosa esta alegria da natureza.
> O coração recebe o influxo dela."[112],

lê-se desta vez na ficção *Justiça de Sua Majestade*. Mantendo a nossa atenção a partir do excerto narrativo que fizemos de Henrique de Souselas, a natureza apresenta-se frequentemente, e nas suas várias modelações, representada por efeitos sinestésicos. De novo Helena C. Buescu, referindo-se exactamente ao mesmo texto, escreve que "as várias descrições existentes, sobretudo na parte inicial da obra, acentuam a captação da paisagem através do recurso a sensações auditivas"[113], apontando o exemplo da tempestade[114], que aqui gostaríamos de completar com outro momento narrativo, ainda pelo desafio de leitura que promove. Trata-se da descrição que nos é feita do despertar de Henrique de Souselas após a primeira noite que dormiu na casa de Alvapenha. Ainda mergulhado num estado de semi-consciência, antes de ter exacta noção de onde vinham aqueles sons que ouvia, e do lugar onde estava, o seu esforço sensório para reconhecimento do espaço em que estava inserido começou

[110] *Idem*, *ibidem*, p. 38.
[111] BUESCU, H. C., *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, p. 153.
[112] DINIS, J., "Justiça de Sua Majestade", *in*, *Serões da Província*, p. 282.
[113] BUESCU, H. C., *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, p. 95.
[114] *Vide*: DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 158.

pelo sentido da audição. Naturalmente confuso, tal estado permitiu-lhe misturar o que ouvia com outros sons a que estava habituado, aqueles que geralmente lhe vinham do teatro de S. Carlos. Esta curiosa sensação de Henrique está narrada assim:

> "Moviam-se os arcos nas cordas dos violinos, violoncelos e contrabaixos; sopravam, a plena boca, os tocadores dos instrumentos de vento; agitavam descompostamente os braços os ruidosos timbaleiros; dedos amestrados faziam vibrar as cordas da harpa; a batuta do mestre fendia airosamente os ares, e contudo não chegava aos ouvidos de Henrique, de toda esta riqueza de instrumentação, mais do que uma nota única, arrastada, contínua, plangente, baixando e subindo na escala dos tons, e sem formular uma só frase musical."[115].

Do ponto de vista do leitor, esta composição melodiosa, maioritariamente suportada por sinestesias, reveste-se de uma especial curiosidade. É que, durante a progressão de leitura, tudo se inclina para o leitor retirar daquela isotopia musical um efeito comparável ao do vento: é o som dos violinos nas suas alternâncias com o do violoncelo e contrabaixo; são os instrumentos de vento; é o agitar dos braços ruidosos dos timbaleiros, poeticamente a substituírem os ramos das árvores; a batuta que rompia os ares, etc., etc., etc. Finalmente, avançando um pouco no texto, o leitor fica a saber que toda aquela orquestração emanava da confusão de consciência de Henrique, e toda a melódica agitação do vento se vê enfim substituída pelo som do "chiar dos carros", conforme é referido no excerto. Ou seja: não só a personagem misturou os seus sentidos e dessa amálgama lhe surgiu uma idealizada orquestração musical, mas também o leitor é iludido nas suas expectativas de leitura. Este, quando espera daquela imagem romântica um relato da natureza, e mais propriamente dos sons emitidos pelo vento, encontra-se finalmente traído pela representação de outra realidade, a qual nunca acreditaria poder encontrar assim sublimemente representada – já que, afinal, se tratava do ranger de uns rodados de madeira.

Nos textos de Júlio Dinis, esta simbiose da vida, natureza e arte, conforme tem vindo a ser referido, torna-se um lugar comum para o leitor dinisiano. É, pois, uma constante, o facto de ser frequentemente confrontado com uma leitura do mundo que é comparada à da pintura ou, pelo menos, com a possibilidade das imagens do real serem sugestivas de produção de obras de arte. Vejamos mais alguns exemplos:

> "Era digno do pincel de um artista aquele grupo de fisionomias, que seguiam ávidas todos os movimentos de mestre Bento. Olhos e bocas abertas, mãos juntas, pescoços estendidos, a cabeça inclinada (…)"[116],

[115] *Idem*, *ibidem*, p. 37.
[116] *Idem*, *ibidem*, p 47.

um excerto claro das afinidades dinisianas à arte da pintura. Este tipo de conformidade vai-nos permitir reconhecer uma enorme simpatia autoral pelo tratamento narrativo de pendor ecfrástico, ainda porque as descrições dos seus textos partem da natureza viva, de um espaço que o narrador observa e transforma em palavra escrita. Passando a exemplificar, repare-se novamente no início do romance *A Morgadinha dos Canaviais*. No final de uma tarde de Dezembro, dois viajantes subiam a encosta do monte, nos extremos do Minho, e começa-se a descrição: "O sítio, naquele ponto, tinha o aspecto solitário, melancólico (…)"[117], e continua-se neste tom até que, chamando o leitor ao texto e derivando para reflexões acerca de algumas agruras trazidas pelas viagens, se lê que:

> "(…) o pó que se nos insinua até os pulmões, o frio que nos inteiriça os membros, o sol que nos congestiona o cérebro, tudo então nos desafia o espírito, que trazíamos na tensão necessária para vibrar perante as maravilhas da natureza ou da arte."[118].

Esta relação da natureza com a arte, da natureza com a poesia, ou da natureza com a pintura, povoam insistentemente todos os textos de Júlio Dinis. Vejamos outro exemplo. Em *O Canto da Sereia*, o narrador refere que Pedro, uma personagem de particular sensibilidade,

> "Sentia, sem a conhecer, a poesia da natureza, a que se revela em cores, em sons e perfumes e que desperta a poesia do sentimento em almas organizadas para esses sublimes acordes. Era um poeta sem ter a consciência de o ser, sem ter sequer a consciência da poesia."[119],

mais uma vez uma natureza que se manifesta por sinestesias, as quais estimulam o poeta que há no homem comum que a contempla. A próxima citação, extraída de *Os Novelos da tia Filomela*, traduz abertamente a energia do pensamento do autor nesta relação da natureza com a pintura, mas desta vez já não é o homem que imita a natureza, pintando-a, é a própria natureza que se faz substituir pelo quadro do artista, aperfeiçoando-o com os enigmas que o pintor não consegue desvendar:

> "A natureza empregara na tela as mil cambiantes da cor verde, próprias às paisagens campestres, e, por um segredo de colorido que a arte mal pôde ainda imitar, soubera introduzir, na pintura em mosaico dessas vicejantes alcatifas, no meio de uma uniformidade aparente a mais aprazível variedade."[120]

[117] *Idem*, *ibidem*, p. 5.
[118] *Idem*, *ibidem*, p. 7.
[119] DINIS, Júlio, "O Canto da Sereia", *in*, *Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4,Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 247.
[120] DINIS, J., "Os Novelos da Tia Filomela", *in*, *Serões da Província*, p. 117.

A admiração de Júlio Dinis pela natureza levou-o a observá-la e a registá-la com tamanho fascínio, que oferece ao analista dos seus textos a possibilidade de reconhecer neste tratamento diegético uma forte razão para os enquadrar na estética literária romântica. Neste escritor, a natureza é divinizada pela sua máxima perfeição:

> "Mas o belo da natureza é mais independente dessas leis que a meditação sobre os grandes modelos pode descobrir e que há muito a arte formulou. Vemos aí a cada passo dissonâncias que agradam e arrebatam; combinações de cores, em que a vista, mau grado as leis do colorido artístico, se repousa deliciada; fisionomias que seduzem, a despeito dos reverenciados moldes gregos, que a arte admira como a suprema manifestação da beleza humana e que a natureza infinitas vezes com felicidade despreza."[121].

Aclara-se assim a noção de que, pelas limitações óbvias da arte, o homem nunca conseguirá acercar-se do estatuto de beleza que a natureza possui – "Pintam-se as flores, mas os perfumes subtraem-se ao pincel;"[122] – expressão de uma profunda consciência de que mesmo o sublime romântico encontra na natureza as barreiras próprias da mesma natureza.

Gostaríamos ainda de estabelecer uma ponte comparatista entre os quadros narrativos oferecidos pela descrição da natureza, com modulações de outro tipo de quadro, o que é produzido pelo pintor. O acolhimento descritivo dado à natureza nestes textos pode ser encarado pela correspondência que estabelece com os materiais utilizados pelo pintor quando, para estampar a tela, faz a escolha instrumental do que lhe convém para obter o efeito final que idealizou. Explicando-nos: nas ficções dinisianas, podemos considerar o recurso à natureza como um factor comparável ao recurso que o pintor faz dos materiais que utiliza, por exemplo, tela, pincel, tintas e de outros materiais concretos que lhe permitem dar expressão ao elemento que vai representar. Concluída (a pintura do artista), calcula-se que, à partida, o comum dos observadores do quadro não atenda às substâncias que o artista aplicou na feitura do mesmo, ou seja, aos materiais por que o pintor optou como meio de execução da obra, e que lhe permitiram veicular o efeito figurativo final que se oferece aos olhares do trabalho artístico. E assim, supostamente, o observador desse quadro não se detém de imediato na apreciação da cor, brilho, espaço, colocação, profundidade, antes se esforçando por extrair uma leitura do que ali está representado, seja ela de oferecimento mais figurativo ou mais abstracto. Numa fase posterior, e de acordo com outros interesses, e até conhecimentos, poderá então debruçar-se na interpretação de outros pormenores. Ora, assim também o leitor da ficção dinisiana, à semelhança do tal leitor da pintura, à partida não atribui o essencial da sua atenção às páginas romanescas em que se representa a natureza. E isto porquanto é sempre na sua

[121] DINIS, Júlio, "Uma Flor de entre o Gelo", *in*, *Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 206.
[122] *Idem*, *ibidem.*

relação com o homem que a natureza se representa nas ficções de Júlio Dinis. A natureza não está na página com o objectivo primeiro, e último, do esforço narrativo. Ela encontra-se no texto nessa mesma relação das substâncias concretas que o outro artista, o pintor, aplicou ao seu quadro. A partir das descrições da natureza, o leitor dinisiano vai-se sempre encontrar com outra representação, a do ser humano naquele contexto, à semelhança do efeito figurativo que o pintor colocou na tela. E então ora a natureza é ameaçadora, ora interrogadora, ora aconselhadora, tornando-se seguramente determinante nas acções que o exercício da razão vai privilegiar, e também na gestão dos sentimentos que constituem a complexidade do mundo dos afectos. A caminho da casa da protagonista de *Os Novelos da tia Filomela*, à semelhança de um quadro pintado, o narrador faz-nos uma descrição da natureza envolvente, e conclui:

> "Iminente a esse caminho, no qual em pleno dia penetravam apenas os raios de um pálido crepúsculo, e a mais de meia encosta do monte, existia a casa da tia Filomela que não desdizia, na sua aparência de miséria e tristeza, da paisagem que lhe servia como fundo de quadro."[123].

E assim, após terem sido percorridas algumas páginas de leitura destes textos, quando surgem novas abordagens à natureza, o leitor já se foi habituando a encará-las como um preâmbulo à moldura de novos percursos narrativos, de comum recaindo em percursos de matéria existencial. E é através destes que este leitor, – desta vez o da obra romanesca –, dela extrai a mesma oferta figurativa do ponto de vista da cor, brilho, espaço, colocação e profundidade, factores que a natureza subtilmente emprestou ao texto, tal como os materiais concretos do referido pintor proporcionaram ao observador do quadro que tem diante de si. Em *Justiça de Sua Majestade*, escreve assim Júlio Dinis:

> "A natureza é sempre admirável, é sempre artística, é sempre poeta, mas o carácter da sua poesia é variado. No Inverno é sublime e lúgubre (…). No Estio é imaginosa, apaixonada, esplêndida, lasciva, (…). No Outono transparece nos seus cânticos o que quer que seja de utilitário, são os frutos sazonados pendentes das árvores, e das searas maduras, que chamam o pensamento para os sérios problemas da vida (…) um pensamento moral e humanitário (…). Mas na Primavera a poesia da natureza é destas composições fugitivas, em que tudo é harmonioso e lirismo (…). A natureza no Outono tem também o carácter grave de maternidade, mas na Primavera só há a despreocupação da virgem."[124].

E assim, a natureza em Júlio Dinis, na sua interligação universalizante, tanto é geográfica como humana, e embora ambas se complementem, embora os comportamentos da segunda decorram das influências emanadas pela primeira, ainda assim subsiste-lhe geralmente uma

[123] DINIS, J., "Os Novelos da tia Filomela"*, in, Serões da Província*, pp. 119-120.
[124] DINIS, J., "Justiça de Sua Majestade", *in*, *Serões da Província*, pp. 334-5.

desaproveitada indiferença para a qual o escritor chama a atenção[125]. Para Helena C. Buescu, a natureza deste período literário "postula questões aparentadas com uma interrogação sobre o espaço e o tempo, sobre a narração e a descrição, ou seja, sobre a representação em geral"[126], admitindo existir nesta concepção narrativa da natureza uma evolução. Nos textos dinisianos, consideramos que se reconhece claramente esta mesma evolução na sua relação com o espaço e o tempo narrativos, mas nunca perdendo de vista uma predominante incidência na acção das personagens colocadas nestes contextos, com particular destaque para a questionação da complexidade da psicologia humana. Considerado o plano estético-literário nesta vertente, sendo a descrição da natureza nas ficções dinisianas uma especificidade narrativa, por vezes culminada pelo sublime estabelecido na sua relação com a arte, e mais concretamente com a pintura, tudo se conjuga para as incluir, sem hesitação possível, na estética literária romântica.

[125] Neste momento, não poderemos deixar de referir o já mencionada trabalho científico de Júlio Dinis, – a Tese apresentada à Escola Médico-Cirúrgica do Porto, em 1861, intitulada *Da Importância dos Estudos Meteorológicos para a Medicina* – no qual o autor defende a forte relação entre a natureza atmosférica e a natureza humana. Acerca do interesse romanesco por esta matéria, acreditamos que talvez decorra do mesmo interesse que motivou o escritor a desenvolver aquele estudo académico. E para tal considere-se que já no momento em que a Tese foi escrita, o autor estava bem avisado acerca da doença que o acompanhava, o que permite compreender-se o seu recurso a todos os meios para conhecer, e se possível solucionar, um grave problema de saúde para o qual a ciência ainda não tinha disponibilizado a cura. Aliás, Liberto Cruz é claro nesta matéria quando escreve que: "Os médicos, não encontrando nos livros gregos, em que até ali se haviam costumado a ver o sacrário de toda a ciência, noções das novas epidemias, aplicaram-se a investigar as causas destes males insólitos e devastadores, e naturalmente foram levados a procurar no estudo da atmosfera a solução de tão importantes problemas.", CRUZ, Liberto, *Biografia de Júlio Dinis*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2006, nota nº 5, p. 161. Aliás, a opinião de Egas Moniz é precisamente a nossa e a de Liberto Cruz: "A escolha do assunto deve ter obedecido, em parte, à relação dos estudos meteorológicos com os da tuberculose, de que padecia.", [MONIZ, E., *op. cit.,* p. 28.], embora acrescente que "Gomes Coelho não ousa abordar, na sua tese, o problema da curabilidade da tuberculose pulmonar, ou do seu tratamento.", MONIZ, E., *op. cit.,* p. 29.

[126] BUESCU, H. C., *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, p. 58.

2 – Outros apontamentos acerca da narrativa

I-2.2.1 – Considerações genéricas: o momento de leitura

Embora à partida haja significativas analogias, conforme se tem vindo a apontar, não reconhecemos, contudo, no talento narrativo de Júlio Dinis, um fazer narrativo que o identifique profundamente com os autores coevos do período romântico. Para tal, e do ponto de vista da estrutura da frase, na preferência semântica e na organização sintáctica que as compõe deveriam facilmente sobressair os excessos de loquacidade que dessem realce à presença da estrutura idealista, ora servindo-se dos consistentes mecanismos da imaginação romântica no momento da *inventio*, ora do artifício retórico no da *dispositio*. Tal não poderemos dizer que aconteça quando não reconhecemos que as narrativas dinisianas estejam apoiadas numa linguagem empolgada, semanticamente aparatosa, sintacticamente rebuscada e preenchida ainda com majestosas figuras de estilo. É muito simples e clara a linguagem das ficções dinisianas, mantendo-se embora num elevado tom de particular elegância. Abundantemente provida de metáforas, comparações e imagens, estas tanto são poéticas como triviais, mas todas são simples na sua concepção, mantendo uma constância de clareza que assegura o factor da compreensão a todo o tipo de leitores. É evidente que a descodificação do tipo de linguagem, de ideias ou da própria imagética, enquanto objectos sempre passíveis de veicular diferentes leituras, decorrerão do baú de conhecimentos do leitor e do espaço sócio-cultural em que este está integrado. Neste contexto, e como exemplo, quando Gérard Genette analisa "(…) qu'il arrive à Balzac de se tourner plus particulièrement tantôt vers le lecteur de province, tantôt vers le lecteur parisien (…)"[1], este crítico literário reconhece na escrita romanesca balzaquiana uma tentativa de se encontrar no leitor a adequada correspondência de conhecimentos necessária à descodificação do texto. Entretanto, haverá também que considerar o momento espácio-temporal em que a leitura ocorre. Em *Interpretations: hermeneutics*, Timothy Clark é muito claro nesta matéria: "In the case of many nineteenth-century novels, the hermeneutic stance of acknowledging their claims upon us may seem naïve in a critical context now dominated by politically sensitive approaches that set out to

[1] GENETTE, Gérard, *Figures III,* Paris, Seuil, 1972, p. 266.

demystify a text's own take on reality, understanding it in terms of some sort of false consciousness."[2]. O distanciamento entre o momento de produção do texto e o da sua leitura estabelece uma inevitável clivagem na mundividência que o tempo entretanto metamorfoseou, desnível que, se não for superado pelo leitor, concorre para que esse mesmo texto exiba alguma ingenuidade criativa. Num outro momento da obra acima referida, e agora relativamente à constante transferência de sentidos que um determinado texto, lido em épocas distintas, vai sofrendo a partir do processo exegético, Timothy Clark acrescenta com total transparência que: "A great nineteenth-century novel may be word for word identical with its first edition two centuries ago, but its meaning and cultural force have altered and are still altering."[3]. Naturalmente que também o leitor dinisiano terá que ter em conta este esforço de adequação ao universo diegético do momento de produção destas ficções, ou então retirar delas um quadro de mentalidades que considerará, obviamente, retrógrado.

Referindo-se a *Uma Família Inglesa*, Óscar Lopes é de opinião que o distanciamento temporal entre o nascimento do texto e a leitura do mesmo acaba por resultar num factor de motivação dessa mesma leitura: "(…) é oportuno observar que o romance de Júlio Dinis hoje se lê com o interesse daquela distanciação histórica que o seu realismo, afinal, lhe permitiu exercer sobre a sua própria contemporaneidade (…)"[4]. E de facto, este tipo de conteúdos narrativos acabam por quase sempre despertar curiosidade no leitor sobre o desvelar de muitos aspectos sobre os quais até já poderia ter uma opinião formada, mas que, perante o texto, ou os confirma, ou os infirma, ou simplesmente acrescenta informação, ou detalhes, que lhe trazem algumas explicações ao entendimento. Num ensaio intitulado *Do Romantismo como mito e os mitos do Romantismo*, Eduardo Lourenço refere que a soma, suma e súmula do Romantismo (palavras suas) é banhada por "uma inspiração que se vincula sem discussão ao momento cultural em que o fenómeno romântico português é «lido» como passado e consciencializado como intrinsecamente «deficiente»"[5]. Da amplitude de propostas analíticas desta citação aproveitaremos apenas a referência à leitura passadista dos textos românticos a que o crítico literário se refere, a qual acaba por deformar o texto a que se submete.

Este factor de adequação de leitura torna-se então de primordial importância porquanto, não sendo tido em conta, não apenas o leitor fica limitado na aplicação dos seus instrumentos interpretativos, como ainda desperdiça o vigor narrativo de que pode desfrutar. A propósito destas questões que envolvem a leitura do romance, quando Linda Egan refere que

[2] CLARK, Timothy, *Interpretations: hermeneutics*, *in*, *Literary Theory and Criticism*, Patricia Waugh (org..), Oxford, OUP, 2006, p.64.
[3] *Idem*, *ibidem*, p.63.
[4] LOPES, Óscar, *Álbum de Família: Ensaios sobre Autores Portugueses do Século XIX*, Colecção Universitária nº 8, Lisboa, Caminho, 1984, p. 24.
[5] *Vide*: LOURENÇO, Eduardo, "Do Romantismo como mito e os mitos do Romantismo", *in*, *Colóquio Letras*, nº 30, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976, p. 8.

"Júlio Dinis remata a obra [*Uma Família Inglesa*] com um conservadorismo que deveria tranquilizar os seus leitores (e os seus estudiosos, que não conseguiram captar a paródia deste texto)."[6] –, deixa perceber que existe uma implícita proposta de ambiguidade interpretativa na leitura daquele romance, já que a uma possível conclusão lhe subjaz outra hipótese. E assim sendo, se por um lado se possa querer identificar as ficções dinisianas com a presença do proto-realismo, e até um certo vanguardismo, – conforme o estudo de Linda Egan aponta –, pela subversão que as entrelinhas de alguns lances narrativos deixam perceber, por outro lado, reconhecendo-se que estes textos espelham o processo social vigente em meados de Oitocentos deverá, por isso mesmo, atentar-se noutro aspecto de considerável importância. É que em muitos momentos narrativos destas obras, alguns lances já poderiam ter como referente um passado que, embora lhes fosse próximo, também na época já se configuraria algo retrógrado –, porém, deste facto, só se apercebem os leitores mais esclarecidos. Por exemplo, reconheça-se que o tratamento narrativo dado às questões ligadas à construção de linhas de caminho-de-ferro, à criação de pontes e abertura de estradas ou aos efeitos sociais da industrialização, embora fossem, sem dúvida, um investimento do desenvolvimento epocal, acabam por configurar, concorde-se, um quadro de motivações narrativas de valores passadistas para o leitor actual. Contudo, e para que tal não aconteça, é necessário que dessas leituras não se extraiam, de forma gratuita, as factualidades civilizacionais a que se referem, mas antes a preocupação autoral que denotam da atmosfera de atraso social em que o país estava mergulhado, e com predomínio para o espaço rural, para além do processo de desumanização que se incluía nessas acções de modernização. Apesar da lucidez com que os textos possam ser abordados, ainda assim, num primeiro momento, o leitor dinisiano vai incorrer na inevitabilidade de ser projectado para uma tensão de leitura sócio-cultural entre o seu momento e aquele que a narrativa lhe propõe. Não estando ajustado a esta clivagem que o tempo impõe, o leitor dinisiano incorrerá no risco que Vitorino Nemésio refere de forma singular: "(…) quando se entra em casa [quando se lêem os livros], às vezes cheira a mofo."[7]. Como acontece com qualquer outra obra cujo momento da sua produção está já recuado no tempo, se no imaginário de leitura não se fizer um esforço para acompanhar o contexto epocal, tal como no caso dos textos dinisianos, o leitor não deixará de se confrontar com um quadro de uma certa arqueologia cultural. Amoldado ao referido contexto, o leitor vai-se sentir naturalmente compensado no investimento de auto-adaptação que teve que desenvolver, já que a descodificação da leitura lhe traz uma melhor apreensão dos sentidos que nela se veiculam.

[6] EGAN, Linda, "Uma leitura de Júlio Dinis, pré-pós-modernista, ou a vingança de uma oitocentista desfasada", *in*, *Colóquio/Letras*, nº 134, Out.-Dez., Maria Filipe Ramos Rosa (trad.), Lisboa, Fundação Caloustre Gulbenkian, 1994, p. 69.
[7] NEMÉSIO, Vitorino, "O Romance de Júlio Dinis", *in*, *Revista da Faculdade de Letras*, Lisboa, FLUL, Tomo VII, nºs 1 e 2, 1940-1941, p. 390.

E então passará a fruir das múltiplas reflexões filosóficas que encontra, do tipo de diálogos que estão maioritariamente assegurados por uma linguagem calorosa, expressiva, aberta à compreensão, muitas vezes ainda na voz do povo, – "A linguagem dos diálogos esforçava-se por uma rusticidade despretensiosa de vocabulário e até de pronomes mal colocados"[8] – assim se escrevia em 1941 numa homenagem a Júlio Dinis –, transmitindo ainda múltiplos sentidos que se terão que buscar intercalados noutros sentidos de oferta mais imediata.

Do ponto de vista da linguagem utilizada, diga-se mesmo que a maior parte das vezes a narrativa oferece diálogos de teor razoavelmente requintado, desenvolvidos entre personagens da burguesia ou da aristocracia, por vezes mesmo com pendor intelectual e, neste caso, sobressai o romance *Uma Família Inglesa*. Porém, seja qual for o nível cultural dos interlocutores, – e naturalmente que as abordagens terão um maior ou menor acolhimento junto do leitor de acordo com a sua enciclopédia de conhecimentos –, ainda assim, todos os diálogos são extremamente abertos à compreensão. Nestes momentos de reflexão filosófica, ainda formuladores de convite à introspecção, as frases brotam acessíveis, porque são sempre de uma construção morfo-sintáctica simples e inteligível. O léxico dinisiano sendo elegante, não é, de forma alguma, pretensioso. A aplicação narrativa é sempre de razoável simplicidade, fazendo emergir em cada linha do texto um encadeamento lógico de ideias, sem criar ao leitor momentos de indeterminação quanto aos sentidos que o texto possa pretender veicular.

I-2.2.2 – A presença do leitor no texto

O leitor de Júlio Dinis é ainda um verdadeiro companheiro de viagem do narrador, pois no trabalho literário deste escritor a chamada do leitor a esta actividade é uma constante, convite que imprime à ficção força conceptual. Na opinião de Bent Nordhjem, "A text becomes acceptable as fiction only if it leads to some interaction (collaboration, dialogue, discussion, etc.) between writer and reader."[9], para o que, acrescenta este crítico, se torna necessário que haja uma identificação mútua e com tipos de posicionamentos em que ambos

[8] PAXECO, Elza, "Graça de Júlio Diniz", *in Revista da Faculdade de Letras*, Tomo VII, nºs 1 e 2, Lisboa, FLUL, 1940-1941, p. 378.
[9] NORDHJEM, Bent, *What Fiction means*, Publications of the Department of English, vol. 15, Copenhagen, University of Copenhagen, 1987, p. 24.

se reconheçam mutuamente. A acrescentar a estas condicionantes, e agora segundo Gérard Genette na obra *Fiction et diction*, que "un texte de fiction se signale comme tel par des marques *paratextuelles* qui mettent le lecteur à l'abri de toute méprise et dont l'indication générique *roman*, sur la page de titre ou la couverture, est un exemple parmi bien d'autres."[10]. Sem que o leitor disso se aperceba, estes coadjuvantes paratextuais[11] vão-lhe, de facto, criar um determinado à-vontade no contacto com o texto que tem diante de si, e, calcula-se que quando nele é chamado a participar, aceita o desafio com plena consciência de que está perante um texto ficcional. Maria João Reynaud, após se ter referido à frase de Lázaro Carreter que se inicia com a afirmação «Sín autor, no hay obra (…)"[12], comenta a propósito que "A carga de intencionalidade significativa que o texto possui provém desse autor [qualquer autor], que ensaia diversos tipos de competência (lexical, morfossintáctica, retórica, estilística) no acto de enunciação escrita, o qual se produz dentro da sua esfera privada com vista à *comunicação literária*"[13]. Da mesma forma, neste *modus faciendi* que caracteriza o trabalho literário de qualquer autor incluir-se-á, certamente, essa forte relação do narrador com o leitor, a qual reflecte, afinal, o estilo do próprio autor, desta vez particularizado pelo espaço de convívio e amizade que entre ambos se estabelece[14]. Entretanto, dado que este tipo de convivialidade é perfeitamente imaginado entre o narrador e o leitor, esta instância, com maior correcção, deverá ser considerada o narratário[15]. "Como o narrador", refere G. Genette, "o

[10] GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 89.

[11] Na obra *Palimpsestes*, G. Genette enumera mesmo os elementos que organizam o paratexto de qualquer obra: "titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudiction externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend.", GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, collection Poétique, Paris, Seuil, 1982, p. 9.

[12] REYNAUD, Maria João, *Metamorfoses da Escrita*, Porto, Campo das Letras, 2000, p. 99.

[13] *Idem*, *ibidem*, p. 100.

[14] É evidente que este tipo de dedução analítica se opõe, diametralmente, a vários outros métodos de análise do texto literário. Como exemplo mais contrastante teremos o exercício dos métodos estruturalistas dos formalistas russos no início do século XX ou, mais tarde, do próprio movimento estruturalista surgido em meados do mesmo século. Neste tipo de abordagem ao texto, trabalhando-se fundamentalmente as definições semânticas nele contidas e sendo sempre observadas nas suas relações de paridade, ou discordância, com os restantes elementos morfossintácticos, coloca de fora qualquer possibilidade de outro tipo de análise, de trato sentimental, por exemplo, e mais precisamente da relação entre o texto e o autor da obra – o que permitiu a J. G. Jimenez que considere, sem grandes rodeios, que "El estructuralismo se propuso asestar un golpe mortal al sujeto", [JIMENEZ, Jesús García, *La Imagen Narrativa*, Madrid, Paraninfo, 1995, p. 66.]. E segundo Paul Ricoeur, sendo apenas tidos em conta os conceitos técnicos que se envolvem no fenómeno de significação das frases e das palavras na análise textual, também "l'auter prend ses distances à l'égard de toute définition émotionaliste de la littérature." [*Vide*: RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 117.] e daí surgir, ainda segundo este filósofo, a necessidade criada pelo positivismo lógico de distinção entre "langage cognitif et langage émotionnel", [*Ibem*, *Ibidem*]. Do ponto de vista histórico, esta opção da valorização da linguagem e a desvalorização da figura do autor, segundo Roland Barthes, começou em França com Mallarmé, que "viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de pôr a própria linguagem no lugar daquele que até então se supunha ser o seu proprietário", já que, "para ele, como para nós [R. Barthes], é a linguagem que fala, não é o autor". Entretanto, esta concepção teórica teve continuidade com Paul Valéry, o qual "reivindicou sempre, ao longo dos seus livros em prosa, em favor da condição essencialmente verbal da literatura", considerando ainda R. Barthes que Proust assumiu "(…) uma inversão radical, em lugar de pôr a sua vida no seu romance, (…) fez da sua própria vida uma obra, da qual o seu livro foi como que o modelo (…)", *Vide*: BARTHES, Roland, "A Morte do Autor", *in*, *O Rumor da Língua*, António Gonçalves (trad.), Lisboa, Edições Setenta, 1987, pp. 49-50.

[15] Em *A Dictionary of Narratology* lê-se que: "(…) There is at least one (more or less overtly represented) narratee per narrative, located at the same diegetic level as the narrator addressing him ou her. In a narrative, there may, of course, be

narratário é um dos elementos da situação narrativa, e coloca-se, necessariamente, ao mesmo nível diegético; quer dizer que não se confunde mais, *a priori*, com o leitor (mesmo virtual) de que o narrador com o autor, pelo menos não necessariamente."[16].

Michel Foucault refere que "o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso"[17], definindo a função autor "pela característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade"[18], após ter referido que o nome de autor "não transita, como o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu, mas que, de algum modo, bordeja os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser ou, pelo menos, caracterizando-lho"[19]. Após este tangenciar teórico que pretende separar a noção classificativa de autor da de escritor, ou que, pelo menos introduz limites ao factor de interligação entre ambas as instâncias, fica-se claramente a perceber que o texto tem uma identidade que lhe é própria, a do autor, e será sobre a vitalidade autoral que se identifica nos romances dinisianos a questão que neste momento do nosso estudo gostaríamos de salientar. Mas antes de se trazer ao debate a permanente relação nestes textos entre o narrador e o leitor (opção lexical reiterada no interior das narrativas), refira-se antes de mais que o leitor dinisiano está, com certeza, implicitamente considerado na figura do narratário, – segundo a terminologia barthiana, esse ser fictício, virtual, a tal "figura de papel" que acompanha no texto outra "figura de papel", agora a do narrador, conforme sobre estas questões explica Carlos Reis[20]. De facto, tantas e tantas vezes se pressente o narrador dirigir-se especificamente a esse ser metafórico – convivialidade que se legitima, segundo G. Genette, porquanto narrador e leitor encontram-se no texto ao mesmo nível diegético[21]. Manteremos no nosso discurso, contudo, a referência à instância do leitor, embora estejamos conscientes da correlação entre o narrador e o narratário, mas, conforme já referido, é ao leitor a quem tantas vezes o narrador se dirige no interior do textos, e daí a nossa opção nesta breve abordagem.

Nestes textos está tacitamente criado um protocolo de entusiástica proximidade entre o leitor e o narrador, já que o primeiro, para além de ser chamado à página, não apenas espera da narração a pormenorizada sequência dos episódios que compõem a trama, como fica ainda expectante relativamente aos comentários que sobre ela o narrador vai entretecendo. Continuando a considerar que este é um dos aspectos de maior predominância nestas ficções, –

several different narrates, each addressed in turn by the same narrator (…) or by a different one.", PRINCE, Gerald, *A Dictionary of Narratology*, Aldershot (GB), Scolar Press, 1988 (1989), p. 57.

[16] GENETTE, Gérard, *Discurso da narrativa*, 3ª ed., Fernando Cabral Martins (trad.), Alpiarça, Assírio Vacelar, 1995, p. 258.

[17] FOUCAULT, Michel, *O que é um autor?*, António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro (trads.), 4ª ed., s/l., Veja, 2000, p. 45.

[18] *Idem*, *ibidem*, p. 46.

[19] *Idem*, *ibidem*, pp. 45-6.

[20] *Vide*: REIS, Carlos, LOPES, Ana C. M., *Dicionário de Narratologia*, 7ª ed., Coimbra, Almedina, 2000, pp. 267-270.

[21] GENETTE, G., *Figures III,* 265.

de resto, de gosto ainda muito romântico –, entendemos ainda que lhes garante actualidade em qualquer momento em que possam ser lidas. Por outro lado, e na medida em que os enredos desenvolvidos em qualquer romance assentam com maior ou menor energia, e de forma quase inevitável, no momento sócio-cultural da sua escrita, por muito que o leitor possa ter essa consciência do distanciamento temporal que se vai interpondo entre o texto e o momento de leitura, o carácter anacrónico dos episódios contribui com dificuldade para manter estes (ou outros) romances no domínio da contemporaneidade. Na obra *Romantic Literature*, J. Breen e M. Noble são bastante claros a este respeito: "(…) twenty-first-century readers, who are accustomed to the ironic modes of modernism, are not geared towards the appreciation of sentimentalism and sensibility in late eighteenth and nineteenth-century writings."[22]. E assim, perante a obra que o tempo distanciou, é nossa opinião que são esses juízos críticos que o narrador vai tecendo em torno das mais variadas situações romanescas que contribuem para que o leitor reconheça modernidade à obra literária (salvaguardando-se, evidentemente, interesses de análise muitos particularizados). Mantendo-se acesa a chama dessa discussão, assume-se o papel instrumental da presentificação no texto da realidade conhecida pelo leitor, já que as problemáticas da experiência humana foram, e são, afinal, as de todos os tempos.

Comecemos por atentar no facto de que a persistente relação entre o narrador e o leitor acaba por impregnar o texto de um reforço à verdade narrativa que Júlio Dinis defende. Sendo que, conforme Silvina Rodrigues Lopes menciona, "Um dos conceitos-chave do século XVIII (…) é o da perfectibilidade"[23], o trabalho literário de Júlio Dinis, naturalmente herdeiro deste ideário, adensado ainda pelos rigores do pensamento científico positivista do século XIX, recorre também àquela relação para (re)afirmar a justeza e ganhar a confiança do leitor. Sabendo-se que é o palco de espaços geográficos e sociais rústicos onde os enredos dinisianos maioritariamente se representam, uma boa parte do discurso narrativo é explicitamente dirigida aos leitores mais acostumados a esses ambientes. Organiza-se assim, por força das circunstâncias de imposição espacial, uma focalização externa com funcionalidade narrativa que vai então operar entre o narrador e o leitor. Contudo, nesta disposição por vezes esboça-se o reconhecimento de que a informação a veicular nem sempre, como desejavelmente se pretenderia, é do perfeito (re)conhecimento entre ambas as instâncias, ou pelo menos de uma delas. Servir-nos-emos de um breve exemplo, amplamente conhecido dos leitores de Júlio Dinis, para ilustrar este detalhe analítico. Em *As Pupilas do Senhor Reitor*, quando nos encontramos com o quadro descritivo das tipicidades de uma desfolhada, a dado momento lê-se assim:

[22] BREEN, Jennifer, NOBLE, Mary, *Romantic Literature*, London, Arnold, 2002, p. 10.
[23] LOPES, Silvina R., *A Legitimação em Literatura*, Lisboa, Edições Cosmos, 1994, p. 143.

> "Cada espiga vermelha, cada espiga de *milho-rei* – como por lá lhe chamam –, é a sentença promulgada contra o feliz a cujas mãos ela chegou."[24].

Torna-se facilmente evidente que um leitor que não seja oriundo do meio rural terá, num primeiro impacto, alguma surpresa na informação que lhe é dada pelo narrador, a menos que no seu dicionário de conhecimentos a palavra milho-rei tenha já plena significação, ou seja, que perceba as conotações que o universo rural lhe atribui. Na leitura daquele excerto, e do ponto de vista da hermenêutica, tanto se realizará uma imediata empatia por parte do leitor que conhece aqueles trâmites rurais como, pelo contrário, tratando-se de um leitor mais próximo do universo urbano, e pese embora o vocábulo possa não lhe ser de todo desconhecido, calcula-se que a ideia imediatamente veiculada é de que se trata de uma espiga de milho, mas sem outros acrescentos de significação. Ora assim sendo, aquele discurso vai privilegiar a figura do leitor dos círculos rústicos, já que se exige que ele possua uma enciclopédia de experiências que lhe permita entender o que o narrador lhe pretende transmitir, circunstância que se verá obliterada se o leitor, por falta de adequação dos seus conhecimentos ao texto, não colaborar no êxito daquele processo de leitura. Mas, curioso ainda de se notar, é o facto de o próprio narrador deixar perceber algum constrangimento relativamente à devida correcção do que está a ser narrado, donde se supõe que não está absolutamente seguro da informação que transmite ao leitor. E dizemo-lo porquanto, reforçado ainda pela colocação entre travessões, o narrador acrescenta "como por lá se chama", parecendo querer deixar transparecer, ou mesmo fazer o leitor acreditar, de que o seu conhecimento do vocábulo não passa de uma aprendizagem que se percebe ter sido feita recentemente. Outra possibilidade interpretativa será o facto de o narrador não ter mesmo uma certeza convenientemente estruturada sobre o referente simbólico do semantema, talvez porque não estivesse habituado a lidar com as questões do espaço rústico, podendo entender-se, então, que ele próprio também não seria de "lá". E assim sendo, dir-se-ia com algum arrojo que no texto se insinua um narrador urbano. Se atentarmos ainda no facto de a palavra milho-rei aparecer escrita em itálico, verificaremos que tal preferência logo cria no leitor uma reacção de estranheza – de facto, e porque o termo é utilizado pelos falantes de localização geograficamente definida, o leitor é disso mesmo avisado e, nesta circunstância, o narratário torna-se uma alegoria necessária, e indispensável, da figura do leitor em geral. Entretanto, sentindo a necessidade de se explicar, de aclarar o que está a ser narrado de forma a que todos os leitores tenham o entendimento necessário da

[24] DINIS, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 1, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1867), p.223.

questão abordada, o narrador logo a seguir elucida o leitor em que consiste a referida sentença que foi promulgada a quem o milho-rei lhe coube por sorte. Continua então assim:

> "Cabe-lhe distribuir por toda a assembleia, ou receber de toda ela, um abraço mais ou menos apertado; sentença que ele de boa vontade cumpre, principalmente quando, entre tantos abraços, há um pelo qual em vão suspira nas outras épocas do ano.
>
> Esta lei, digna das ordenações daquelas joviais «cortes de amor» da Idade Média, é a alma das esfolhadas."[25].

Observemos alguns (moderados) exemplos da presença desse elemento fundamental do elenco dinisiano no seio das narrativas, o leitor – uma instância *in absentia*, mas que nestes textos simultaneamente se configura, com frequência, *in praesentia* –, já que é tão recorrentemente chamado às páginas. Mas antes de partirmos para a enumeração de excertos, reparemos que nalguns deles se torna clara a referência do narratário, já que o narrador não se dirige explicitamente a uma figura identificada, mas a "um sujeito não explicitamente mencionado"[26].

Existem múltiplas situações em que o leitor recebe um tratamento diversificado nos textos. Quando se lê: "O leitor concordará comigo, decerto, em que será melhor deixar passar estes momentos de expansões e retirarmo-nos discretamente, como hóspedes importunos sempre nestas cenas de santa alegria doméstica.[27] -, as figuras do narrador e do leitor são ainda assinaladas por marcarem uma presença integrante na trama, - eram hóspedes -, mas eram também espectadores intrusos num espaço privado. Noutros instantes, o narrador dedica mesmo a sua amizade ao leitor: "Querendo poupar aos leitores a sensaboria de assistir a uma lição de latim e a um ensaio de filarmónica, deixá-los-emos ambos para voltarmos ao Mosteiro."[28]; "Pouparei ao leitor o ouvi-los. Imaginem uma interminável exposição de todos os incómodos sentidos há vinte anos, (…)"[29]; "Cumpre-me avisar aqui os leitores de que, para dupla comodidade, minha e sua, farei falar português a Mr Richardson (…)"[30]; "O leitor, que é do Porto, permita-me que eu explique aos que o não são, que este nome pomposo de Rio da Vila (…)"[31]. Em outros momentos, o narrador penaliza-se perante o leitor: "Pois no mesmo delito incorremos nós, chegando a este undécimo capítulo, sem ter guiado os leitores à venda do Damião Canada, (…)"[32]. Procura-se não se maçar o leitor, economizando na narrativa tudo

[25] *Idem*, *ibidem*.
[26] REIS, C., LOPES, A., *op. cit.,* pp. 267.
[27] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p. 104.
[28] DINIS, Júlio, *A Morgadinha dos Canaviais*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol.3, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), p 123.
[29] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p. 163.
[30] DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), pp. 66-7.
[31] *Idem*, *ibidem*, p. 101.
[32] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 167.

quanto possa vir a retirar-lhe a curiosidade: "É uma história vulgar a deste homem. Insistir nela seria contar ao leitor coisas sabidas."[33]; "Eu evitarei ao leitor o assistir às verberações que (…)"[34]; "O leitor, que todos os anos costuma saturar-se de fastio ali também, com boa vontade me dispensará de o constranger (…)"[35]; "Eu pouparei ao leitor a transcrição na *íntegra* desta carta, (…)"[36]. Apela-se também à imaginação do leitor: "Acrescentem agora que o ano tinha sido fértil, que o enxoframento das suas vinhas prometia excelentes resultados, e poderão julgar se tinha ou não razão o robusto lavrador para (…)"[37]; "Em quanto às qualidades físicas, a imaginação dos leitores pintar-lhas-á melhor do que a minha descrição."[38] "(…) e mil e outras variantes, que o leitor pode conjecturar."[39]; "O resto imaginai-o como a experiência vo-lo terá mostrado, se não sois privilegiados do destino."[40]; "Imaginem um rosto assim, (…) concebam a mais bela modelada boca, (…) suponham agora toda esta simpática cabeça (…) e terão explicada a razão pela qual (…)"[41]. Ainda fazendo uso da imaginação do leitor, espera-se que este conclua a narração: "Chegando a este ponto da minha narração, nada melhor posso dizer do que deixar à imaginação dos leitores concluí-la."[42]; "Do mais que se seguiu deixo-o à imaginação do leitor concebê-lo."[43]. Apela-se à memória do leitor: "O leitor deve estar lembrado de que o doente era o nosso já conhecido (…)"[44]; "(…) não há expressões que bem traduzam o que se sente então. Supram-nas as recordações do leitor;"[45]; "Não terminaria este capítulo, se fosse a registá-los a todos. Amplie-o a memória dos leitores. Pode fazê-lo, porque este capítulo é comum aos romances de toda a gente."[46].

Do ponto de vista das fontes inglesas nas quais possa repousar o apreço de Júlio Dinis por este tipo de convivialidade entre o narrador e o leitor, poder-se-á imediatamente atribuir a genealogia ao texto *Tom Jones*, de Henry Fielding, romance em que o permanente e incansável ombrear entre ambas estas instâncias se prolonga por cerca de nove centenas de páginas. Considerando que nos alongaríamos excessivamente, talvez sem o necessário

[33] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p.66.
[34] *Idem*, *ibidem*, p. 179.
[35] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, *Obras*, p. 50.
[36] *Idem*, *ibidem*, p. 353.
[37] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p 79.
[38] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 26.
[39] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p. 336.
[40] DINIS, Júlio, "As Apreensões de uma Mãe"*, in, Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 55.
[41] DINIS, Júlio, "Justiça de Sua Majestade"*, in, Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 339.
[42] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 523.
[43] DINIS, Júlio, "Uma Flor de Entre o Gelo"*, in, Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 387.
[44] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p. 161.
[45] DINIS, Júlio, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 5, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1872), p.104.
[46] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p.250.

proveito, se os múltiplos e interessantes exemplos do texto inglês[47] fossem aqui explorados com a dimensão que mereceriam, deixaremos apenas um breve registo que consideramos bem elucidativo deste propósito. No Livro XVIII, o Capítulo I intitula-se "A farewell to the reader", e o texto inicia-se assim:"

> "We are now, reader, arrived at the last stage of our long journey. As we have, therefore, travelled together through so many pages, let us behave to one another like fellow-travellers in a stagecoach, who have passed several days in the company of each other; (…) since after this on stage, it my possibly happen to us, as it commonly happens to them, never to meet more."[48].

Torna-se curiosa esta despedida entre narrador e leitor ao compará-la à despedida das personagens entre si, já que "it commonly happens to them, never to meet more", conforme se leu, resultando deste rasgo romanesco, diríamos, uma implícita personificação de todos os elementos participantes no processo romanesco.

De regresso ao leitor dinisiano, diga-se com justiça que é sempre respeitado na sua diversidade – cultural, social, etária, também interpretativa, – consideração que o narrador tem constantemente presente: "Vão vendo os leitores experientes se não é de inspirar receios o estado de Carlos."[49]; ou, "Dominado por este pensamento, do qual irá somente [entender] o leitor que tenha já passado os quarenta anos, (…)"[50]; ou ainda, "Porque o leitor, cuja inteligência é, sem lhe fazer favor, mais perspicaz do que a de D. Vitória, (…)"[51]. Manifesta-se, desta forma, o respeito dinisiano pelo seu leitor, gerando-se concomitantemente um processo de auto-defesa por parte do narrador. Estas e outras apreensões surgem no seio das próprias narrativas, espelhando sobretudo a eterna impossibilidade de o autor saber quem é o seu narratário. É curioso notar-se que em *Tom Jones*, Henry Fielding parte directamente para esta questão, colocando-a assim ao leitor: "Reader, it is impossible we should know what sort of person thou wilt be; for, perhaps, thou may'st be as learned in human nature as Shakespeare himself was, and, perhaps, thou may'st be no wiser than some of his editors."[52]. Claro que o facto dos editores serem chamados ao cotejo trará, com toda a probabilidade, uma ironia relativamente a jogos de excessos de competências em torno de questões epocais da sociedade

[47] FIELDING, Henry, *The History of Tom Jones, a Foundling*, London, Vintage Books, 2007 (1746). São inúmeros, nesta obra, os exemplos do companheirismo que o seu autor criou entre narrador e leitor. Faremos apenas três ou quatro citações, deixando-se um muito pálido registo das propostas que o texto expõe: "The reader will be pleased, I believe, to return with me to Sophia." p. 144; "(…) and Mr Jones, whom the reader hath just parted from at Mr Western's, and (…)" p. 184; "but lest my fair readers should be in pain concerning (…)" p. 414; "The reader must remember that he was acquainted by Mrs Fitzpatrick, in the (…)" p. 748.
[48] *Idem*, *ibidem*, p. 792.
[49] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 245.
[50] *Idem*, *ibidem*, p. 364.
[51] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p 364.
[52] FIELDING, H., *Tom Jones*, p. 432.

inglesa que não cabem aqui desenvolver, por razões óbvias. Mas refira-se ainda que neste período que nos ocupa, – séculos XVIII e XIX –, segundo Wallace Martin, o chamamento do leitor ao texto, de quem por vezes parece exigir-se que nele tome parte integrante, tem a ver com o apagamento do criador da obra. W. Martin é muito explícito nesta matéria: "The disappearance of the author who addressed readers in the eighteenth and nineteenth centuries, (…), has forced readers to participate in the production as well as the interpretation of texts."[53].

Mas sabe-se que esta camaradagem entre narrador e leitor não foi iniciada no século XVIII inglês, tão-pouco no século XIX português. O diálogo com o leitor, tendo-se constituído ao longo dos tempos enquanto uma opção da narrativa, foi porém acentuado pelo romance na medida em que, sendo este um género permeável a algumas liberdades estéticas, se tornou ainda facilitador deste tipo de jogos na criação literária. Conscientes desta linha teórica, ainda assim fomos levados a interrogar-nos acerca do porquê do narrador das ficções dinisianas quase não dispensar a companhia do leitor; ou talvez melhor, das razões de ordem autoral que presidiram no acto da escrita, para que o leitor fosse insistentemente chamado às páginas. Baseados no estudo cavado que fizemos do escritor, arriscamo-nos à extravagância analítica em reconhecer na reiterada presença do leitor no texto uma companhia que, afinal, a solidão de Júlio Dinis o pudesse ter levado a reclamar para junto de si nos longos momentos de labor literário. E assim, paralelamente ao mundo fictício onde entrelaçava as personagens, o autor criava de forma involuntária outro mundo no texto, este já não completamente da ordem da ficção, mas onde se misturava a ordem do factual arremessado ao futuro, um mundo real que o autor se propunha vir a coabitar com o leitor, auto projectando-se, desta forma inconsciente, no espaço e no tempo. A presença do leitor permitia, no limite, que o autor manipulasse o próprio tempo e, consequentemente, nele prolongasse a sua existência. É que, no caso pontual de Júlio Dinis, sabendo-se estar a ser derrotado pela doença, atribui-se alguma compreensão no facto de ter usado estas armas contra a própria natureza, tentando vencê-la. Note-se, entretanto, que pela companhia do leitor, o autor conseguiu também projectar-se nos espaços geográfico e intelectual, pois ora estava perante um possível leitor da área urbana, ora perante outro da área rústica, ora na possível presença de um médico, ora na de um agricultor da província, e assim por adiante. Poder-se-á então compreender, neste companheirismo dinisiano, um propósito autoral de manipulação da própria natureza, o qual, no momento de escrita dos textos, garantiria ao autor colocar-se acima da própria vida. E desta forma, sempre que a obra fosse lida, o autor sobrevivia ao tempo e ao espaço, orientando-se para uma reconfiguração do mundo que, enfim, quase nele reclamava a sua eternização.

[53] MARTIN, Wallace, *Recent Theories of Narrative*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1987 (1986), p. 157.

E, observado de novo do ponto de vista das influências, tendo já cotejado Júlio Dinis a Henry Fielding, caberá agora compará-lo, ainda que sinteticamente, ao seu compatriota Camilo Castelo Branco. Vejamos um ou dois exemplos. No romance *Amor de Perdição*, dado à estampa em 1862, encontramo-nos com algumas referências ao leitor logo na Introdução: "Não seria fiar demasiadamente na sensibilidade do leitor, se (…)", ou, "O leitor decerto se compungia; e a leitora, se (…)", ou ainda "(…) essa, minha leitora, (…)"[54], referências que entretanto não se expandem no enredo. Observado o romance *A Queda Dum Anjo*, de 1866, a figuração do leitor já se torna mais constante, constituindo mesmo uma estratégia axial na ficção – o texto progride sempre com a presença do leitor na voz narrativa: "Assim como o leitor, à medida que o amor lhe fosse avassalando o peito, escreveria páginas íntimas, ou ainda pior, cartas corruptas à mulher querida, Calisto, em vez disso, muda de calças."[55]. E tal como a companhia do leitor no texto, também o humor camiliano não se faz esperar, e a citação seguinte dá-nos de ambos essa evidência, ao remexer nas memórias da cultura inglesa – que citamos por mera curiosidade pontual:

> "Tenho dois grandes exemplos disto: um é Calisto de Caçarelhos; o outro é Henrique VIII de Inglaterra. Este, aí pelas alturas dos quarenta anos, tão bom homem era, que até escrevia contra o ímpio Lutero, e vivia santamente com sua esposa, Catarina de Aragão. Ensandeceu de amor, vinte anos depois de marido exemplar, e daí por diante sabe o leitor que golpes ele deu no peito invulnerável do papa e no frágil pescoço das pobres mulheres."[56].

Um pouco mais tarde, entre 1875 e 1877, Camilo escreve as *Novelas do Minho*. De mencionar que também na novela *A Morgada de Romariz*, – escolhida aleatoriamente entre as demais –, nos voltamos a encontrar com escassas referências ao leitor; porém, existem um que consideramos curiosa, daí o breve destaque que lhe dedicamos. A invocação que o leitor vai receber por parte do narrador-personagem surge no texto de forma indirecta, em jeito de comentário, e em resposta a uma personagem que se entrepõe à auscultação que ambos faziam da cena que estava a presenciar. É então avisado da possibilidade de se estruturar outro romance a partir dessa cena, já que "haveria assunto para dois tomos..."[57]. A esta insinuação, o narrador-personagem responde: "- [Romances] Picarescos? Não me servem (…). Eu quero filosofia: os meus leitores querem filosofia, percebe o senhor?"[58], afirmação que vai receber um tratamento profundamente irónico, importando-nos dela destacar que é a própria

[54] BRANCO, Camilo Castelo, *Amor de Perdição*, Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco, Alexandre Cabral (sel. e notas), VIII vol., Lisboa, Círculo de Leitores, 1981, pp. 19-20.
[55] BRANCO, Camilo Castelo, *A Queda Dum Anjo*, Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco, XII vol, Alexandre Cabral (sel. e notas), Lisboa, Círculo de Leitores, p. 98.
[56] *Idem*, *ibidem*, p. 123.
[57] BRANCO, Camilo Castelo, *A Morgada de Romariz*, Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco, Alexandre Cabral (sel. e notas), XX vol., Lisboa, Círculo de Leitores, 1982, p. 150.
[58] *Idem*, *ibidem*.

personagem quem tem a preocupação de revelar os gostos e preferências daquele que há-de vir a ser o leitor dos seus textos. Neste chamamento do leitor ao texto, estando embora conscientes de que esta foi uma breve análise, ficamos todavia com a ideia de que não foi o estilo camiliano o que jorrou na fonte inspiradora de Júlio Dinis. A mesma opinião já não mantemos relativamente a Almeida Garrett. No romance *Viagens na Minha Terra*, a motivação para o narrador se fazer acompanhar do leitor ao longo de todo o texto está bastante bem implementada. Sem pretendermos ser exaustivos nesta questão, referiremos apenas que não será por acaso tamanha simpatia de Júlio Dinis por aquela obra de Garrett, porque também não o era por *A Sentimental Journey*, de Laurence Sterne, na qual o mesmo companheirismo está bastante evidenciado. Aliás, tal como também Helena Carvalhão Buescu refere, "não será difícil de encontrar a assimilação e a reescrita" [59] de Sterne, e até de Fielding no trabalho garrettiano. Em *Uma Família Inglesa*, dialogando com Carlos, um jornalista exclama:

> "Xavier de Maistre inspirou-se de Sterne; é evidente; ficou porém a grande distância dele. A *Viagem Sentimental*, sim. Oh! *A Sentimental journey*. É um livro delicadamente temperado de uma certa especiaria filosófica, única que se combina com vantagem à literatura amena. O humor morreu com Sterne."[60].

Ainda na mesma obra dinisiana, desta vez referindo-se explicitamente ao romance *Viagens na Minha Terra*, a mesma personagem pergunta ainda a Carlos:

> "Você já leu Garrett, Carlos? Que me diz daquelas Viagens, hein? Oh! é inquestionavelmente o melhor dos seus livros."[61].

O que haveria de tão comum entre as duas obras, capaz de gerar tanta simpatia de Júlio Dinis? De facto, consideramos haver inúmeros pontos de contacto entre ambas. Tal como na obra inglesa, na portuguesa, para além do carácter temático misto que irrompe na estética epocal das nossas letras, a pretexto de viagens o leitor vai-se encontrar com os mais variados detalhes

[59] BUESCU, Helena Carvalhão, *Grande Angular: Comparatismo e Práticas de Comparação*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 141.

[60] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 38. Quanto a Júlio Dinis referir que "Xavier de Maistre inspirou-se de Sterne", por outro lado, e de novo segundo Helena C. Buescu, em *Viagens na Minha Terra* "O autor parte, como motivação ou pretexto, duma curta deslocação de lisboa a Santarém, evocando, como epígrafe, a obra de Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma Chambre*.", [BUESCU, Helena Carvalhão, *História da Literatura*, 2ª ed., Lisboa, Europália, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994, p. 75]. Mas ainda acerca do autor irlandês, Melvyn New menciona que "(…) the *Journey* has a major influence Tobias Smollett's notably *Travels through France and Italy* (1766), and that in the voice of Yorick, Sterne created a response to the voice of Smollett, whom he had met in Montpellier in 1763 and whose work was being debated in Paris during his May 1766 visit.", [NEW, Melvyn, DAY W. G. (eds., intr. and notes), "Introduction", *in*, STERNE, Laurence, *A Sentimental Journey*, Cambridge, Hackett, 2006 (1768) , p. xiii.]. Deste acrescento, depreende-se que este tipo de narrativa atravessava as atenções do mundo literário, às quais Garrett não escapou, e que mesmo acentua no início da obra: "Estas minhas interessantes viagens hão-de ser uma obra-prima, erudita, brilhante de pensamentos novos, uma coisa digna do século", [GARRETT, Almeida, *Viagens na Minha Terra*, Porto, Porto Editora, s/d [197-] (1846), p. 21.]. Por ironia ou convicção, neste rasgo de Garrett, que adjectivaríamos de premonitório, percebe-se claramente que o escritor estava lúcido acerca do carácter inovador deste romance na órbita literária portuguesa.

[61] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 37.

dos costumes e dos espaços visitados pelo narrador, mas finalmente, é projectada à paisagem humana que o filão romanesco centra o objecto da atenção narrativa[62]. Em *Viagens na Minha Terra*, Garrett, "levando o seu pensamento através da história passada e da realidade contemporânea do País (…) [cria] divagações ou viagens espirituais, no tempo e no espaço."[63]. Ou seja, interceptadas aqui e além pelas mais variadas reflexões de matérias diversas, e tendencialmente de carácter filosófico, em ambas as obras, – a de Garrett[64] e a de Sterne –, acontecem os mais variados cruzamentos temáticos, desde o político ao artístico, do social ao cultural, onde tudo se mistura numa quase inesperada harmonia que se ajusta a um tipo de narrativa ora reflexiva, ora expositiva, ora dialógica, de invulgar efeito estético e inovador na época. E chegados aqui pretendemos mencionar que Almeida Garrett em Portugal, tal como Laurence Sterne em Inglaterra, aposta numa convivialidade narrativa entre narrador e leitor que procura impor-se no romance português. Destaquemos uma única situação narrativa, entre tantas outras possíveis, que ilustra claramente a disposição literária de Garrett nesta matéria. Escreve assim o escritor num esclarecimento que faz ao leitor, deixando nele ainda, para a posteridade, um registo das marcas da cor literária epocal:

> "Sim, leitor benévolo, e por esta razão te vou explicar como nós hoje em dia fazemos a nossa literatura. Já não me importa guardar segredo, depois desta desgraça não me importa já nada. Saberás pois, ó leitor, como nós outros fazemos o que te fazemos ler.
>
> Trata-se de um romance, de um drama – cuidas que vamos estudar a história, a natureza, os monumentos, as pinturas, os sepulcros, os edifícios, as memórias da época? Não seja pateta, senhor leitor, nem cuide que nós o somos. Desenhar caracteres e situações do *vivo* da natureza, colori-los das cores verdadeiras da história… isso é trabalho difícil, longo, delicado, exige um estudo, um talento, e sobretudo tacto!... Não senhor; a coisa faz-se muito mais facilmente. (…)"[65].

[62] Verifica-se que nas *Viagens na Minha Terra*, tal como Manuel Portela refere no Prefácio da obra de L. Sterne *A Sentimental Journey*, "(…) como em *Tristram Shandy*, o centro da acção vai deslocar-se para o interior e para o quotidiano. Não são os belos edifícios e as belas vistas que interessam ao viajante sentimental, mas o acaso dos encontros humanos e os sentimentos que estes despertam.", [PORTELA, M. (trad., pref. e notas), "Yorick, ou o turista sentimental", *in*, STERNE, Laurence, *Uma Viagem Sentimental*, Parte primeira, Lisboa, Antígona, 1999 (1768), p. 15]. Entretanto, no cotejo de ambas as obras, poder-se-á considerar que existe algum afastamento relativamente a esta disposição dos "encontros humanos", porquanto, na medida em que nas viagens inglesas os encontros e a auscultação das personagens são fortuitos e o viajante é sempre representado de passagem por esta ou por aquela terra, nas viagens portuguesas a narrativa assume o palco de Santarém como o espaço de representação, no qual Carlos e Joaninha exibem a vertente sentimental do romance.

[63] BUESCU, H. C., *História da Literatura*, p. 76.

[64] Note-se, com efeito, que Garrett conhecia bem a obra de Sterne – o escritor português chega a traduzi-la, e a citá-la no interior de *Viagens na Minha Terra*, assim: "Estou, com o meu amigo Yorick, o ajuizadíssimo bobo de el-rei de Dinamarca [*Hamlet*], o que alguns anos depois ressuscitou em Sterne com tão elegante pena, estou sim. «Toda a minha vida» diz ele «tenho andado apaixonado já por esta já por aquela princesa, e assim hei-de ir, espero, até morrer, firmemente persuadido que se algum dia fizer uma acção baixa, mesquinha, nunca há-de ser senão no intervalo de uma paixão à outra: nesses interregnos sinto fechar-se-me o coração, esfria-me o sentimento, não acho dez réis que dar a um pobre… por isso fujo às carreiras de semelhante estado; e mal me sinto aceso de novo, sou todo generosidade e benevolência outra vez»." [GARRETT, A., *Viagens na Minha Terra*, p. 73]; No texto de Sterne, no mesmo passo narrativo lê-se assim: "all my life, and I hope I shall go on so, till I die, being firmly persuaded, that if ever I do a mean action, it must be in some interval betwixt one passion and another: whilst this interregnum lasts, I always perceive my heart locked up - I can scarce find in it, to give Misery a six-pence; and therefore I always get out of it as fast as I can, and the moment I am rekindled, I am all generosity and good-will again;", STERNE, L., *A Sentimental Journey*, p. 48.

[65] GARRETT, A., *Viagens na Minha Terra*, p. 36.

Passando a citar, a título de rigor ilustrativo, dois excertos do texto *The Life and Opinions of Tristram Shandy* de Laurence Sterne, repare-se no chamamento do leitor à narrativa no seguinte passo, exemplo que regista ainda a ironia que neste trabalho imana a partir de situações geralmente burlescas:

> "- Fair and softly, gentle reader! – where is thy fancy carrying thee? – If there is truth in man, by my great grandfather's nose, I mean the external organ of smelling, or that part of man which stands prominent in his face, - and which painters say, in good jolly noses and well-proportioned faces, should comprehend a full third, - that is, measuring downwards from the setting on of the hair."[66];

ironia que, impiedosamente, se expande até ao próprio leitor[67], fazendo-lhe mesmo uma severa provocação: "Read, read, read, read, my unlearned reader! Read, – or by the knowledge of the great saint *Paraleipomenon* – I tell you before-hand, you had better throw down the book at once; (…)"[68]. Sobre as estratégias narrativas criadas por Sterne nesta obra em torno da influência dos narizes, Wayne C. Booth considera que este narrador cria um distanciamento intelectual em relação ao autor: "The narrator may be more or less distant from the implied author. (…) The distance may be intellectual (…) Sterne and Tristram Shandy on the influence of noses, (…)"[69] – mais uma circunstância, desta vez de detalhe analítico, que afasta esta obra de Sterne do acervo de Júlio Dinis, pese embora o apreço manifestado por aquele escritor irlandês. Também em *A Sentimental Journey*, narrador e leitor estabelecem concessões mútuas de convivialidade romanesca:

> "As I have told this to please the reader, I beg he will allow me to relate another out of its order, to please myself – the two stories reflect light upon each other, - and 'tis a pity they should be parted."[70],

Após esta (obrigatória) digressão analítica pelos textos cujo apreço foi manifestado por Júlio Dinis, e na qual se pretendeu provar, ainda que muito tangencialmente, acerca dos gestos de camaradagem narrativa entre narrador e leitor que, com forte probabilidade, o influenciaram nas suas opções estéticas, regressemos à obra dinisiana, acentuando-lhe esta

---

[66] STERNE, L., *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, p. 176.
[67] "Let the reader imagine then, that Dr. Slop has told his tale; - and in what words, and with what aggravations his fancy chooses: - Let him suppose that *Obadiah* has told his tale also, and with such rueful looks of affected concern, as he thinks will best contrast the two figures as they stand by each other: Let him imagine that my father has stepp'd up stairs to see my mother: - And, to conclude this work of imagination, - let him imagine the Doctor wash'd, - rubb'd down, - condoled with, - felicitated, - got into a pair of *Obadiah's* pumps, stepping forwards towards the door, upon the very point of entering upon action." – excerto que estabelece, de forma provocatória à inteligência do leitor, uma clara ironia sobre o acto de leitura em geral. STERNE, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Ian Campbell Roos (ed., intr. and notes), Oxford, OUP, 2000 (1759-1769), p. 88.
[68] *Idem*, *ibidem*, p. 180.
[69] BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, 2ª ed., Chicago, University of Chicago, 1983 (1961), p. 156.
[70] STERNE, L., *A Sentimental Journey*, p. 111.

mesma constatação. Não poderá, entretanto, esquecer-se que nesta profunda intimidade com o leitor, o narrador entretece-lhe uma distinção sempre que pretende direccionar a sua mensagem ao público feminino. Informa-se então a leitora de circunstâncias que lhe dizem respeito, mas que ela provavelmente desconhece, por vezes dialogando mesmo com ela: "Fique a leitora sabendo que, muitas vezes, enquanto dorme, se lhe estão fixando nas janelas (…) "[71]; "Para justificar esta contemplação admirativa do major, precisamos nós também de esboçarmos aqui o perfil deste novo personagem da nossa história, minudência cuja falta nenhuma leitora me perdoaria, por certo."[72]; "Jenny estendeu-lhe afectuosamente a mão (…) e «beijaram-se», pensará a leitora. Pois não beijaram, não, minha senhora;"[73]; "A observação parece-me um tanto cruel; mas qual das leitoras jovens seria mais benigna?"[74]; "A beleza e a juventude fazem disto. As que as possuem, orgulhosas dos seus dotes sedutores, invejam-se e odeiam-se mútua e cordialmente; ao mesmo tempo que desprezam e caluniam as desfavorecidas nesse ponto pela nem sempre muito imparcial natureza. Consideração suavemente consoladora para as leitoras feias, que não incorrem pelo menos num destes pecados."[75].

Propomos fazer um ligeiro hiato na análise que vimos tecendo, apenas para melhor se compreenderem algumas observações elaboradas no seio das narrativas, a exemplo desta que acabamos de referir em que o narrador se dirige especificamente às leitoras. Pretendemos simplesmente registar o facto, de resto comummente conhecido pela sua tendência epocal, de os textos de Júlio Dinis, – assim como também os de grande parte dos escritores ingleses em estudo –, terem sido inicialmente publicados em folhetins nos jornais diários[76]. Júlio Dinis publicou essencialmente no *Jornal do Porto*, sendo que em 1860 chegou a publicar na antologia poética *A Grinalda* o texto *As Apreensões de Uma Mãe*.

Regressados ao raciocínio que vínhamos mantendo, refira-se que fica assim o registo de alguns breves testemunhos narrativos que trazem a cada passo da actividade hermenêutica das ficções dinisianas a convicção sobre uma interessante familiaridade entre o narrador e o leitor. Mas há um momento de extraordinária beleza do ponto de vista destes relacionamentos, o qual, em nossa opinião, se destaca dos demais. Júlio Dinis arquitectou-o desta forma: " (…) e encarrega-me [D. Margarida] de dar parte às leitoras do nascimento de um menino, que ela

[71] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p. 277.
[72] DINIS, J., "Justiça de Sua Majestade", *in*, *Serões da Província*, p. 337.
[73] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 132.
[74] DINIS, Júlio, "Uma Flor de Entre o Gelo"*, in, Serões da Província*, p. 234.
[75] DINIS, Júlio, "Os Novelos da Tia Filomela"*, in, Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), pp. 112-3.
[76] Neste âmbito, remetemos para dois trabalhos, sendo que o primeiro é académico: OUTEIRINHO, Maria de Fátima da Costa, *O Folhetim em Portugal no Século XIX: uma nova janela no mundo das letras*, Porto, FLUP, 2003. Tese de Doutoramento; SANTOS, Alfredo Ribeiro, *História Literária do Porto através das suas publicações periódicas*, Fernando Guimarães (pref.), Porto, Edições Afrontamento, 2009.

sustenta ser a cara do pai."[77]. Desta vez, não é o narrador a pretender informar o leitor; é a personagem que pretende que o narrador o informe, pedindo-lhe, para tal, a sua mediação. Porém ainda, esta informação não se dirigia ao leitor comum, mas sim às leitoras, talvez porque lhe terá parecido que o conteúdo da matéria a informar seria apenas, ou sobretudo, do interesse do público feminino. É curiosa esta interposição, pois estabelecem-se laços de proximidade entre as personagens e as narratárias, contribuindo ainda para que se crie no texto, e por parte da personagem, uma explícita consciência da inevitabilidade da presença do narrador, sem o qual aquela comunicação jamais poderia estabelecer-se.

Conforme parece poder afirmar-se, existe, de facto, uma camaradagem entre narrador e leitor muito bem engendrada nestes textos, chegando mesmo a criar-se uma tecedura de inter-relações de geometria triangular: leitor-narrador-personagem. No texto dinisiano, todas as entidades, incluindo o narratário, são profusamente informadas da vida romanesca, facto que poderá repousar, – conforme já referimos –, na assimilação do estilo adoptado por Henry Fielding. Segundo René Wellek, "Fielding (…) [and others] tell us constantly what they think of their figures and what we are to think about them."[78], o que permite que a relação entre todas as partes intervenientes na actividade ficcional transpareça com nitidez. E quando no estudo crítico *Jane Austen, or The Secret of Style*, sobre a leitura dos textos de Jane Austen D. A. Miller refere que "(…) this experience of reading Jane Austen found itself contradicted – felt itself disabled – by the quite different experience of *being read* reading her. If the one moment, private and elective, united us all in common ecstasy, the other, public and compulsory, brought alienation into our midst, the mutual alienation of "girls" and "boys"[79]. Também em Júlio Dinis, se quisermos, poderemos encontrar este mesmo tipo de contradição. O leitor ora se sente unido por um ideário comum de experiência colectiva no qual se reconhece, ora se sente distanciado pelos relatos directamente dirigidos ao elemento do sexo que lhe é oposto, e cuja expressão ganha importância por o leitor se ver incluído no texto.

Ao nível do paratexto das obras, e referindo-nos apenas aos títulos, verifica-se, como regra geral, que os títulos atribuídos por Júlio Dinis às suas obras não defraudam o leitor na correlação que estabelecem com o conteúdo ficcional proposto. Quando John Sutherland sugere que "Titles, it seems, often set out to inaugurate a game between author and reader – a game which, if the novel works, will add immensely to the reader's pleasure. If the novel does not work, it will simply be something else to cheese the reader off."[80], alertou a nossa reflexão para esta matéria, e assim fomos levados a considerar que os títulos dos romances dinisianos

[77] DINIS, J., "As Apreensões de uma Mãe", *in, Serões da Província*, p. 80.
[78] WELLEK, René, *Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1963, p. 250.
[79] MILLER, D. A., *Jane Austen, or The Srecret of Style*, Oxfordshire, Princeton University Press, 2003, p. 2.
[80] SUTHERLAND, John, *How to Read a Novel*, London, Profile Books, 2006, p.93.

são bastante objectivos na sua significação, denotando-se, uma vez mais, um considerável grau de seriedade para com o seu leitor.

Parece não terem ficado dúvidas de que, com frequência, autor e leitor percorrem caminhos narrativos em conjunto e, pese embora o grau de dificuldade com que por vezes o último se depara pelo confronto com que é surpreendido, ainda assim, vai-o superando pela empatia exegética gerada entre ambos. O chamamento do leitor ao texto coloca-lhe frequentemente a resolução de problemáticas narrativas, por vezes exigindo dele uma opinião sobre a estratégia que está a ser representada, o que o obriga a estabelecer analogias com a sua experiência de vida arquivada em processos de memória mais ou menos remota. Esta dimensão vem ainda sublinhar o factor de verosimilhança em que nestes textos se aposta convictamente. Até aqui, tudo parece estar claro do ponto de vista da afinidade dicotómica entre narrador e leitor nas opções romanescas de Júlio Dinis. Todavia, reflictamos acerca de uma nota que nos parece curiosa, e mais concretamente do ponto de vista autoral: pese embora o esforço do escritor pela busca de verosimilhança de forma a manter aceso o *pathos* que se estabelece entre as duas entidades, será contudo interessante conjecturar-se que Júlio Dinis, enquanto leitor de romances, terá mantido sempre viva a tal consciência de que estava perante uma ficção. Ao referir o seu apreço pelos romances "em que o autor nos identifica bem com as personagens entre quem se passa a acção, antes de a travar"[81], de maneira que as possamos acompanhar ao longo das peripécias romanescas com o interesse de quem nelas se vê retratado, permite pensar-se que, enquanto leitor, esta preocupação o colocava atento sobre as maquinações de qualquer fazer narrativo, retirando-lhe o prazer de leitura que, afinal, tanto se esforçava por oferecer ao seu leitor.

I-2.2.3 – O tipo de narrador

O narrador de Júlio Dinis assume diferentes posicionamentos no texto, tanto se oferecendo ao leitor um narrador autodiegético, como homodiegético, como também heterodiegético, ocupando-se algumas vezes com funções extra-narrativas[82] segundo a

[81] DINIS, Júlio, "Ideias que me Ocorrem", *in*, *Inéditos e Esparsos*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 7, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1910), p.9.

[82] Para além das cinco funções atribuidas ao narrador, realizadas no texto sempre com carácter de interdependência, – "*l'histoire*; *le texte*; *situation narrative*; *testimoniale*; *idéologique*", G. Genette refere-se ainda às funções extra-narrativas do

nomenclatura de Gérard Genette. No trabalho literário deste escritor verifica-se que existe uma perfeita e constante identificação entre o narrador e o narratário, reveladora de um profundo entendimento entre crenças e convenção do discurso, que por tal é comummente aceite. Mas esta harmonia não se verifica apenas entre estes dois elementos. Tal como Wayne Booth escreve relativamente ao distanciamento, ou não, criado pelo narrador no texto, "In any reading experience there is an implied dialogue among author, narrator, the other characters, and the reader"[83], actividade inter-relacional que, como é conhecido, encontra-se vigorosamente marcada no trabalho de Júlio Dinis, já que chega a colocar todos os elementos em confronto.

Se pretendermos apontar as ficções dinisianas em que a presença do narrador[84] vibra ao longo de quase todas as páginas, em nossa opinião são os textos *As Apreensões de uma Mãe* e *Os Novelos da Tia Filomela* os que mais exibem essa presença ficcional. Referindo-nos ao primeiro texto, o leitor é colocado perante um narrador-personagem de quem apenas ficamos a conhecer que era médico[85]. Enquanto personagem, este narrador mostra estar bem informado das múltiplas questões que lhe são extrínsecas, colocando-se acima do nível de conhecimento que, à partida, o deveria circunscrever a si próprio e ao círculo das outras personagens com quem se relaciona. Desta forma, este narrador usufrui do quadro diegético que conhece bem para sobre ele tecer os seus próprios comentários, ou mesmo opinar. Não se arroga, contudo, enquanto personagem central de trama – essa representação está a cargo de Tomás de Avelar. Embora a actividade do narrador no texto o coloque, frequentemente, numa área de actuação que é exterior ao enredo, o facto de nele participar dinamicamente, e por vezes até lhe conduzir os destinos, permite que o classifiquemos como um narrador homodiegético. Por exemplo, num determinado momento narrativo em que se relata o debate de ideias entre três personagens, o narrador quase que cai na tentação de nele tomar parte; lê-se assim: " – No nosso país um matemático – dizia o doutor, concordavam o médico e o abade, e eu quase

narrador – "adresses au lecteur, organisation du récit par voie d'annonces et de rappels, indications de source, attestations mémorielles.", *Vide*: GENETTE, G., *Figures III*, p.261-3, *passim*.

[83] BOOTH, W. C., *op. cit.*, p. 155.

[84] É interessante a definição que Jesús G. Jimenez faz do narrador do romance do século XIX, na qual se enquadrariam, com elevado rigor, a maior parte dos narradores dinisianos: "(…) es un demiurgo, un creador mítico del universo, un ser superior que se sustrae libremente a las categorías y escenarios de la acción (espacio y tiempo), un habitante libérrimo del interior de las consciencias, un testigo omnisciente de los pensamientos y deseos de los personages, un viajero omnipresente y ubícuo, la consciencia total del relato, un notario de las palabras no proferidas, un censor irónico y un acompañante invisible, listo siempre para ejercer sus omnímodas funciones paternas o judiciales.", JIMENEZ, J. G., *op. cit.,* p. 66.

[85] "Estes sintomas principiavam a inquietar-me, quando passados dois meses recebi uma pequena carta de D. Margarida, que continha estas palavras apenas: «Meu Caro Sr. D… Olhe que os meus receios principiam a realizar-se. Convido-o a que venha examinar o meu doente [Tomás] e talvez a presenciar a sua cura.», relato que vem informar o leitor sobre a profissão do narrador-personagem, não apenas pelo conteúdo da missiva, mas ainda por alguma indicação de que a inicial D do vocativo possa corresponder a Doutor. Mas reconhecer-se-á ainda uma ironia narrativa de Júlio Dinis neste momento do texto. Calcula-se que D poderá ainda corresponder a uma leitura de atribuição autoral, se por analogia for lido como Dinis, e então o autor deixa o seu leitor nesse jogo tantas vezes apetecido de reconhecer no texto a sua presença. DINIS, J., "As Apreensões de uma Mãe"*, in, Serões da Província*, p. 70.

estive tentado a concordar também – não tem uma posição segura e definida."[86]. Se por um lado, e conforme mencionávamos, a personagem central desta ficção está entregue ao jovem Tomás, a quem o narrador pretende libertar das amarras preconceituosas da mãe e daqueles que a rodeiam numa proximidade de enorme confiança, por outro lado, este à-vontade do narrador para dispor da diegese segundo a sua determinação acaba por, de certa forma, lhe conferir um lugar de primeira importância ao nível da narração, ombreando com a do protagonista ao nível do texto. Se puxada ao limite a análise desta parceria da personagem principal e do narrador, talvez se incline para que possamos reconhecer neste narrador-personagem o foco de maior atenção dos desenvolvimentos da trama, facto que, assim sendo, o fará deslizar para a categoria de narrador autodiegético. Contudo, de um modo geral, o narrador configura-se no texto como homodiegético (já o afirmamos), visto que, maioritariamente, veicula informações que em regra provieram da sua própria experiência representativa. Com isto possibilita-se que o leitor seja informado com regularidade sobre as diversas sinuosidades diegéticas – "Apressei-me pois a esconder o papel, como se partilhasse também dos mesmos terrores, e respondi ao abade, que me havia dirigido não sei que pergunta, que por insignificante me esqueceu já."[87], desabafo confessional revelador de que nem sempre o narrador é omnisciente. Observem-se outros exemplos: "De mim não sei o que disseram, mas é de crer, atendendo a que os propaladores dos boatos eram os três meus afeiçoados, que não fosse muito cristãmente tratado."[88]; ou então: "Esta mulher, quem quer que fosse, ia talvez exercer na imaginação de Tomás uma influência funesta para Paulina. De facto, reparando para ele, ao abrir a porta do salão, vi-o excessivamente agitado."[89]; ou mais ainda: "Eu fiquei imóvel e inquieto por ele e por Paulina, cuja felicidade futura antevia ameaçada."[90].

No outro texto acima referido, *Os Novelos da Tia Filomela*, o narrador é, claramente, homodiegético. Não constituindo a personagem de focalização principal, – essa está entregue à tia Filomela –, o narrador reclama contudo um lugar de vital importância na trama, e na medida em que percorre todas as acções da narrativa. Assim, embora não nos seja revelado o seu nome, o narrador participa activamente no texto como personagem – é ele quem vai deslindar todo o mistério que se estabelece em torno da tia Filomela –, conquistando desta forma a condução da diegese. A sua intervenção na trama tem então, como objectivo fundamental, desmistificar a classificação que na aldeia era atribuída à tia Filomela – feiticeira, ou bruxa, eram os adjectivos que lhe imputavam e que afinal, tal como é referido por

[86] *Idem*, *ibidem*, p. 8.
[87] *Idem*, *ibidem*, p. 34.
[88] *Idem*, *ibidem*, p. 50.
[89] *Idem*, *ibidem*, p. 74.
[90] *Idem*, *ibidem*, p. 75.

Pedro da Silveira, "(…) a feiticeira, com os seus novelos, só tinha disso fama."[91]. O excerto que a seguir se transcreve faz parte de um diálogo entre o narrador-personagem e um amigo, o qual fundamenta o ponto de partida para que o leitor fique inteirado dos propósitos de pesquisa do narrador-personagem:

> "- Quem é a tia Filomela?
> - A bruxa do pinhal.
> - Estás a caçoar?
> - Venho de casa dela, onde ceei.
> - E que diabo foste lá fazer?
> - Estudá-la.

As duas personagens dialogantes são caracterizadas no texto como estudantes e investigadores, figuras dos grupos académicos. Este dado torna-se vantajoso para que o leitor receba sem sobressalto a informação que logo a seguir é avançada pelo narrador-personagem – "Um suposto estudo de caracteres era o que mais tempo absorvia aos rapazes nas universidades e nas academias"[92] –, deixando-se o registo da aspiração intelectual em aprofundar a dinâmica psicológica da personalidade humana. Também nesta ficção, tal como Maria Lívia Marchon considera, sobretudo para os três primeiros romances do escritor, a assiduidade deste narrador em todas as expansões do enredo é uma presença que não se mantém "distante dos factos narrados, mas [que] os acompanha afectivamente, elogiando ou censurando atitudes e situações, apiedando-se de personagens, compreendendo-as, participando, em suma, de seus problemas."[93].

É também curioso notar-se naquele texto dinisiano que o narrador se particulariza ainda por se assumir como cronista: "Punge-me ter de arquivar aqui, forçado como sou pela veracidade de cronista, que (…)"[94], cronista que, colocando-se ao serviço de si próprio, logo a seguir se desdobra em personagem que toma parte na acção: "Pouco conhecedor ainda do terreno, tive de mais a mais a romântica felicidade de me extraviar, e, (…)"[95]. É evidente que quando o narrador assume o papel de relator dos factos, enquanto personagem a sua participação no texto tende a enfraquecer, contribuindo para sobressair a figura do narrador. Interessante é ainda verificar-se que sendo o narrador desta ficção um narrador-cronista, em momentos diversos não é omnisciente: "O que seria e donde viera aquilo? – perguntava eu a

[91] SILVEIRA, P., "A Bruxa (na literatura Romântica)", *in*, *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Helena Carvalhão Buescu (coord.), Lisboa, Caminho, 1997, p. 59.
[92] DINIS, J., "Os Novelos da tia Filomela"*, in, Serões da Província*, p. 149.
[93] MARCHON, Maria Lívia D. A., *A Arte de Contar em Júlio Dinis: alguns aspectos da sua técnica narrativa*, Coimbra, Almedina, 1980, p. 195. Não adequamos o registo linguístico de inflexão brasileira ao registo linguístico do padrão português por respeito ao texto original.
[94] DINIS, J., "Os Novelos da tia Filomela"*, in, Serões da Província*, p. 112.
[95] *Idem*, *ibidem*, p. 131.

mim próprio, sem de mim próprio receber resposta."[96]; "Mas onde estaria a estas horas a tia Filomela?"[97]; "(…) mas em vez da tia Filomela que eu esperava, entrou, juntamente com uma rajada de vento, que avivou a chama do lar, um homem todo embuçado (…)"[98]; "Pus-me a olhar para esta mulher por algum tempo em silêncio. Suspeitava que ela devia ter sofrido no passado, mas havia naqueles lábios uma espécie de enérgica constrição, que me tirava a esperança de poder extrair de lá o menor segredo, se segredo houvesse."[99]; ou ainda, "Na maneira por que pronunciou aquele – *encomendados* – adivinhava-se um pensamento oculto, que não pude porém determinar."[100]. A título de complemento nesta matéria, também em *As Pupilas do Senhor Reitor* nos vamos reencontrar com um narrador que se auto-caracteriza de cronista. Está escrito assim:

> "Vejamos em que se ocupava o nosso herói [Daniel], enquanto, sem o suspeitar, estava sendo objecto do momentoso diálogo, do qual, no capítulo antecedente, nos aventurámos a ser cronista."[101].

Em todas as ficções dinisianas, e com destaque particular para os quatro romances, na medida em que raramente o narrador se integra na acção como personagem, torna-se, regra geral, um narrador heterodiegético. É, contudo, em alguns dos contos, conforme já salientamos, que algumas vezes a presença do narrador se constitui homodiegética, já que toma parte integrante na acção. Embora se possa considerar que há uma grande tendência para que, *grosso modo*, o narrador dinisiano conheça todos os meandros do enredo, contudo, verifiquemos agora alguns exemplos repescados de forma aleatória nos textos em que essa tendência se quebra, porque o narrador não é omnisciente. Num lance narrativo em *As Pupilas do Senhor Reitor*, o narrador acompanha o reitor mas não revela um conhecimento total dos seus trejeitos elocutórios ou acenos de gesticulação: "e foi já com andar firme e decidido que continuou o seu caminho, murmurando consigo mesmo não sei que palavras pouco perceptíveis, acompanhadas às vezes de certa mímica de mãos"[102]. Em *A Morgadinha dos Canaviais*, o conhecimento do narrador limita-se à sua própria observação, nada mais sabendo para além do que as personagens do texto lhe permitiram perceber: "Torcato – chamemos-lhe assim – visto que assim lhe chamaram, apareceu outra vez (…)"[103]. Agora em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, retiremos um exemplo muito curioso neste âmbito: "E de facto Jorge deitou-

[96] *Idem*, *ibidem* p. 136.
[97] *Idem*, *ibidem*, p. 137.
[98] *Idem*, *ibidem*.
[99] *Idem*, *ibidem*, p. 146.
[100] *Idem*, *ibidem*, p. 147.
[101] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p. 188.
[102] *Idem*, *ibidem*, p.90.
[103] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 57.

se, deixando em paz os livros, mais cedo do que costumava. Se dormiu é que não sabemos. (…) Maurício dormiu com certeza melhor do que ele."[104]. Neste exemplo, o narrador declara um total desconhecimento das ocorrência a partir do momento em que Jorge se foi deitar e apenas avança com um pressuposto relativamente a Maurício, adoptando com isto um posicionamento narrativo que quase se identifica com aquele que lhe caberia se, afinal, fosse uma personagem. Esta atitude narrativa introduz ainda no texto uma marca muito agradável, porquanto permite fazer sobressair que, da parte do narrador, existe um enorme respeito pela intimidade das personagens. Repare-se noutro lance ficcional, desta vez em *Uma Flor de Entre o Gelo*, no qual o narrador mostra apenas ter um parcial conhecimento dos desenvolvimentos narrativos. O segundo capítulo inicia-se assim: "Não sei o nome da localidade onde o facto se passou."[105], e numa vontade em fornecer elementos de suporte à informação anterior, o narrador acrescenta: "Lembra-me só que era Outono, nessa quadra de melancolia (…)"[106]. Nesta narrativa, em que o narrador homodiegético vai, uma vez mais, intervir no texto informando, explicando e cogitando com o seu leitor acerca dos diversos aspectos que a trama lhe suscita, naquele excerto confessa a sua debilidade de memória, ou mesmo ignorância, recuperando apenas alguns dados que lhe parecem poderem servir de coadjuvantes à compreensão do leitor. Por outro lado, sendo o narrador uma entidade abstracta e exterior ao texto, o facto de, primeiro revelar a sua ignorância sobre do nome da terra, e logo depois se mostrar informado pela sua memória ("lembra-me só") relativamente às condições atmosféricas que presidiam àquele momento da acção, acaba por o incluir, *in presentia*, no seio da trama. Quando o narrador permeia a narrativa com informações de ordem vária, tal como Helena C. Buescu também o entende, de costume revela-se um "sujeito enunciador que se assume enquanto tal e, por essa mesma razão, pode comentar o mundo narrado, captar-lhe o sentido, através da realização de descrições ou de comentários / digressões."[107]. Esta disposição permite classificar o narrador de omnisciente, conhecimento que muitas vezes se estende ainda ao leitor, tal como acontece em *As Pupilas do Senhor Reitor* quando o narrador suspende a informação, porque "O resto já é sabido."[108]. Neste caso, e porque logo se mudando o curso da narração, pressente-se que o narrador não valoriza tudo quanto a partir daquele momento pretensamente se quisesse acrescentar ao conhecimento do leitor, optando por uma economia narrativa que atalhou os excessos.

Progredindo na análise da figura do narrador, em *O Canto da Sereia* o narrador auto-elege, aqui e além, a competência de tradutor. Criando-se, por vezes, a ilusão no leitor de estar

[104] DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, p. 129.
[105] DINIS, Júlio, "Uma Flor de entre o Gelo"*, in, Serões da Província*, p. 191.
[106] *Idem*, *ibidem*.
[107] BUESCU, H C., *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Caminho, 1990, p. 282.
[108] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p. 289.

perante um texto com marcas transcendentais, a personagem principal – o malfadado Pedro Ramires, que possuía instintos de poeta[109] – sentia-se apaixonada por uma voz encantatória que se ouvia acompanhada por um piano. Desta toada, cantada em italiano, o leitor fica a conhecer os versos em português, precedidos do acrescento: "(…) cuja tradução é, aproximadamente, a seguinte: (…)"[110]. Teremos neste caso a configuração de um narrador-tradutor que vai utilizar a sua competência em língua italiana para que o leitor fique devidamente inteirado, ainda que de pormenores narrativos os quais, à partida, não causariam qualquer perturbação ao entendimento. Entretanto, curioso é notar-se que num momento seguinte do texto, o narrador volta a chamar a si o mesmo exercício de tradução, mas desta vez já não esclarecendo acerca da língua de partida. Neste posicionamento narrativo poderá entender-se que o leitor, por analogia com o momento anteriormente referido, assumirá sem questionação que a língua em que os versos eram audíveis seria igualmente a língua italiana, quando se lê que "(…) a conhecida voz feminina principiou cantando uma evocação à tempestade, que se poderia traduzir assim: (…)"[111].

Às observações que têm vindo a ser feitas neste estudo relativamente à preocupação do autor transportar para as ficções a verdade do real presenciado, esforçando-se por convencer o leitor de que os factos narrados só poderiam ter acontecido assim, juntam-se-lhes dois momentos singulares. Um deles, ao qual já acima aludimos no texto *Os Novelos da Tia Filomela*, em que o narrador ao confessar, conforme se leu, – "forçado como sou pela veracidade de cronista"[112] –, vem promover a figura do narrador-cronista que, enquanto relator de factos, tem o cuidado de se afirmar no texto como alguém a quem a verdade era exigida. O outro momento que pretendemos referir, em *A Morgadinha dos Canaviais*, é quando o narrador confessa ter-se sentido tentado a fantasiar sobre o futuro das personagens, apesar de recear que "a inverosimilhança do facto prejudicasse no espírito dos leitores a dos outros episódios narrados, e lhes entrasse com isto a desconfiança no cronista."[113]. Estes são dois excelentes momentos narrativos que expõem claramente a pretensão diegética de que o leitor fique convencido que apenas a verdade lhe era transmitida, indução que nestes casos sai reforçada por os episódicos estarem a ser descritos por um narrador-cronista.

Entretanto, existem outros lances narrativos em que o narrador confessa a sua incapacidade de poder traduzir o real que tinha diante de si: "Ainda se eu pudesse transmitir aos leitores o tom rouco de voz, a extravagância de gestos, o descomposto dos movimentos

[109] *Vide*: DINIS, Júlio, "O Canto da Sereia"*, in, Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992, p. 246.
[110] *Idem*, *ibidem* p. 261.
[111] *Idem*, *ibidem* pp. 269-70.
[112] DINIS, Júlio, "Os Novelos da tia Filomela"*, in, Serões da Província*, p. 112.
[113] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p 524.

com que o orador acompanhava a recitação (…)"[114]; ou ainda: "E este *em* prolongava-se numa nota indefinida, nasal, monótona, rouca, desafinada e melancólica que nem eu posso descrever o efeito que me produzia."[115]. Das limitações expressas por estes excertos textuais fica-nos o contributo que vai reforçar não só o propósito de rigor narrativo, mas também a consciência autoral da incapacidade de traduzir o real percepcionado. Certifica-se, uma vez mais, um permanente envolvimento e empenho do escritor em fazer passar a mensagem de verdade ao seu leitor. O autor procura que o leitor nunca se sinta traído na veracidade que lhe assegurou e, quando as palavras não bastam para definir o real observado, o leitor beneficia da confissão narrativa de outra verdade – a da limitação do texto. Este compromisso do narrador dinisiano permite oferecer incessantemente ao seu leitor a verdade dos factos, a verdade dos espaços, a verdade das ideias e dos seus debates. Na visão romântica do mundo, e particularizada na verdade das ideias, segundo Alex Thomson "the truth of those ideas cannot be set out in the form of a thesis and must be urged on the reader not merely by persuasion, but by leading them towards poetic insight."[116]. Ora se repararmos, a narrativa dinisiana deixa confirmada no cânone romântico português esta teoria acabada de citar. É que o leitor dinisiano não é compulsivamente obrigado a acreditar na verdade narrativa, – seja ela suportada por factos ou teorias –, segundo uma doutrinação que o narrador procura sistematizar e rigidamente impor. Bem pelo contrário. O narrador convida permanentemente o leitor a reflectir, a recuperar da sua memória, a pôr em tensão as suas experiências pessoais com as experiências narrativas e, se possível, a concluir, ainda que poeticamente.

Procuradas nos textos ingleses em estudo as fontes com as quais Júlio Dinis tivesse eventualmente simpatizado relativamente aos vários tipos de narrador, acreditamos que o narrador do romance *Tom Jones* possa ser uma possibilidade a considerar, dado exibir uma enorme versatilidade de atitude ao longo da narrativa, multiplicando-se e desmultiplicando-se no conhecimento sobre as personagens e das suas inter-relações sociais, reflectindo acerca das atitudes que tomam, sem perder o rumo dos interesses da narração. Também em *The Vicar of Wakefield* o narrador é, e praticamente apenas, narrador-personagem, facto que lhe possibilita estar praticamente inteirado de todos os desenvolvimentos narrativos nos quais também toma parte integrante, posicionamento similar ao de alguns narradores dinisianos, conforme se tem vindo a observar.

Lançado o olhar sobre *Pride and Prejudice* e *Dombey and Son*, os respectivos narradores cumprem os triviais desígnios que são comummente atribuídos ao narrador de

[114] *Idem*, *ibidem*, pp. 311-2.
[115] DINIS, Júlio, "Os Novelos da tia Filomela", *in, Serões da Província*, p. 140.
[116] THOMSON, Alex, "Desconstruction", *in*, *Literary Theory and Criticism*, Patricia Waugh (org..), Oxford, OUP, 2006, p.311.

qualquer ficção, ou seja, informam e descrevem conforme o grau de omnisciência que têm do enredo, ou não. É evidente que *The Life and Opinions of Tristram Shandy* é uma obra que, como se sabe, constitui uma particularidade narrativa na qual não se poderá reconhecer qualquer afinidade com o trabalho dinisiano. René Wellek refere que *Tristram Shandy* é uma originalidade do século XVIII que veio a ter os seus seguidores[117] –, porém, no grupo de simpatizantes não se incluiu, decididamente, o escritor Júlio Dinis. Aquele crítico literário classifica o narrador deste texto de L. Sterne na categoria romântico-irónica que "deliberadamente amplia o papel do narrador, compraz-se em violar qualquer possível alusão de que aquilo é a «vida», e não a «arte», e acentua a particularidade de aquele livro ser uma obra literária escrita."[118]. Observadas as apreciações críticas de Manuel Portela, utilizando-se uma linguagem profundamente irónica, à medida que aquele texto avança "(…) vai-se projectando sobre si mesmo, renovando as expectativas da ironia"[119], e o narrador "(…) vai introduzindo explicações e explicações de explicações num processo de impotência e incompletude *ad infinitum* (…)"[120], conjuntura narrativa que permite ainda reconhecer-se que "Na paródia da linguagem do romance está contida (…) a paródia dos mais diversos discursos – da pintura, da música, da ciência, do direito, do ensino, da crítica literária, da religião, etc."[121]. E assim, a forma do romance irrompe "como *um compêndio adequado para conter e satirizar um conjunto de práticas discursivas modernas* (…)"[122] –, concepção narrativa que nunca se reconhece nos textos dinisianos.

I-2.2.4 – Serpenteados estéticos na narrativa: mas que estética, afinal?

Chegados aqui, damo-nos conta de que este sumário levantamento em torno dos vários constituintes narrativos do *corpus* ficcional dinisiano se encontra, em múltiplos dos princípios que o constituem, em sintonia com os que regulam a escrita dos autores portugueses do

[117] Por exemplo, "(…)foi seguido por Jean Paul Richter e Tieck, na Alemanha; por Veltman e Gogol, na Rússia.", WELLEK, R., WARREN, A., *Teoria da Literatura*, José Palla e Carmo (trad.), 5ª edição, Mem Martins, Europa-América, 198- [?], 1942, p. 277.
[118] *Idem*, *ibidem,* p. 277.
[119] PORTELA, Manuel (trad. pref. e notas), "Prefácio", *in*, STERNE, Laurence, *A Vida e Opiniões de Tristam Shandy*, 1ª Parte, 2ª ed.,Lisboa, Antígona, 1998, p. 27.
[120] *Idem*, *ibidem,* p. 33.
[121] *Idem*, *ibidem,* p. 25.
[122] *Idem*, *ibidem*.

romantismo da segunda geração. Esta conformidade obedece simplesmente ao facto de a obra de Júlio Dinis ter sido maioritariamente escrita na década de 60 do século XIX, período que medeia a produção literária da segunda geração dos românticos portugueses – considerada entre 1840 e 1850 e herdeira, *grosso modo*, do legado estético de Almeida Garrett e Alexandre Herculano – e a terceira leva romântica, agora já com os autores da Geração de 70[123]. A segunda geração romântica foi. Na obra *Do Romantismo ao Realismo*, considera-se que a Almeida Garrett lhe sobreviveram "as imprecações determinadas por um pretenso diabolismo feminino, a teatralização de exacerbados desesperos de amante, a indecisa nostalgia por canduras e ingenuidades de contraponto, em suma, a gama inteira de um subjectivismo veemente e imoderado, roçando o fascínio pela transgressão de todas as normatividades"[124]; e quanto a Herculano assinala-se que "Carrega as tintas do efeito cenográfico, recorrendo frequentemente à desolação de uma Natureza torturada, revolta, em convulsões de apocalipse; amplia a tensão de paradoxos, contrapondo o efémero da vida humana à eternidade do Divino em que crê, ou aproximando, quase por absurdo, a fragilidade do ser vivo ao espectáculo insondável das suas raízes naturais."[125]. O princípio do fenómeno romântico deixado por Herculano, segundo Álvaro Manuel Machado, "submete o fenómeno estético do romantismo ao código ideológico do nacionalismo liberal, baseado na ideia duma regeneração sempre paralela à ideia de decadência."[126]. E é ainda neste reconhecer do romantismo europeu que as referências sobre Herculano apontam responsabilidades para indicadores de proveniência alemã e francesa, simpatias nas quais se repercute a "ideologia nacionalista liberal e as ideias filosóficas"[127]. Agora segundo Isabel Pires de Lima, neste período, "Na área da ficção, o romance histórico, que teve entre nós dezenas de epígonos garrettianos e sobretudo herculanianos e a novela terrífica e passional ou de actualidade, de modelo camiliano, dominam a cena portuguesa (…)"[128] e só um pouco mais tarde, ainda segundo a mesma investigadora, Camilo e Júlio Dinis, de feição transversal, vão contribuir para a alteração das práticas romanescas então vigentes.

Ora, pegadas estas asseverações críticas e tomadas para termo de análise e comparação com o acervo dinisiano, torna-se tarefa fácil deliberar do afastamento do seu fazer romanesco relativamente ao registado pelos seus antecessores. Não encontramos em Júlio Dinis marcas de diabolismo feminino, gestos de desespero de amante e amada, ou fogosas transgressões da

[123] MACHADO, Álvaro Manuel, *Do Romantismo aos Romantismos em Portugal*, Lisboa, Ed. Presença, 1996, p. 9.
[124] HOMEM, Amadeu Carvalho, *Do Romantismo ao Realismo: temas da cultura portuguesa (século XIX)*, Porto, Fundação António José de Almeida, 2005, p. 17.
[125] *Idem*, *ibidem*, pp. 19-20.
[126] MACHADO, A. M., *Do Romantismo aos Romantismos em Portugal*, p. 11.
[127] *Idem*, *ibidem*, p. 29.
[128] LIMA, Isabel Pires, "Júlio Dinis: o «romance rosa» moderno", *in*, *Júlio Dinis: Catálogo da Exposição*, Porto, Biblioteca Pública Municipal do Porto, 1989, p. 11.

norma, como acima se lê relativamente ao postulado narrativo de Almeida Garrett; tão-pouco assistimos a dilacerações da natureza ou a relatos perturbadores da condição humana, como está apontado às narrativas de Alexandre Herculano; ou ainda a desregramentos passionais sem esperança como por vezes ocorre no trabalho de Camilo. Neste âmbito, faça-se uma breve referência a uma marca de excepção no acervo dinisiano deixada pela presença dos primos do Cruzeiro, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Da imagem de decadência pessoal que estas personagens trazem às páginas imerge a imagem do feudalismo arruinado, deixando-se no texto o sinal de resistência de alguns elementos da sociedade epocal à nova ordem emergente:

> "Os fidalgos do Cruzeiro viviam ainda à moda antiga, como senhores feudais da terra, desconhecendo direitos de propriedade, e calcando aos pés dos seus cavalos todos os códigos, com que tentassem conter-lhes os ímpetos nobiliários."[129].

A estas personagens são-lhes apontados os vícios, os sentimentos desprezíveis e, sem que deles se desenhe qualquer sintoma de recobro, as suas representações promovem uma crítica social em torno de comportamentos e leituras retrógrada da sociedade de Oitocentos que, como se tem vindo a referir, o escritor condenava. Por outro lado, enquanto protagonistas de gestos desviantes, pelo choque contrastivo criado com o restante elenco na acção romanesca, esboça-se ao leitor um caminho de esperança na integração de outros sentimentos em tensão na trama. E isto porque o leitor sabe que não há personagens marginais em Júlio Dinis e, se alguns detractores poderão vir a ser considerados, estes nunca vencem nas suas intenções, porque rapidamente se vêem desmascarados pela imposição da justiça.

Retomando a abordagem que defendíamos do enquadramento literário dinisiano no panorama romântico, observada a síntese que acima registamos verifica-se uma fundamental peculiaridade na estética dinisiana, a qual lhe permite a distinção no cânone: não encontramos estratégias narrativas marcadas pela miséria, desesperança, infracções graves, caotismos, vilezas ou quaisquer outras de investimento imoral. Em vez disso, educa-se, apontam-se caminhos iluminados, reconciliam-se vozes e vontades, ergue-se a justiça, dissemina-se a rectidão, formando-se um leque de razões que deixam perceber a aposta de Júlio Dinis num tipo de narrativa em que as acções são lentas para se tornarem facilitadoras a criar espaços de reflexão. E também pela morosidade dessas acções romanescas, este autor inaugurou uma nova literatura em Portugal. Ainda que esteja adaptada à cultura, geografia, sociedade e demais factores do Portugal do seu tempo, ainda assim acreditamos que a escrita dinisiana possa ter fundamentalmente captado o *modus faciendi* narrativo de Henry Fielding, que elogia

[129] DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, p. 142.

em *Uma Família Inglesa*: "Mr Richardson não se cansava também de exaltar aqueles soberbos perfis da pena de Fielding e as judiciosas reflexões que o autor mistura à narrativa."[130]. O enorme apreço por este estilo inglês está afeiçoado em todos os seus textos, procurando-se, tal como H. Fielding, que o leitor se encontre em plena sintonia com as personagens e os factos narrados. Este propósito ficou testemunhado por Júlio Dinis:

> "(…) 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."[131].

Questionados acerca do porquê deste gesto literário, encontramos rápida a resposta de Júlio Dinis quando, ao reflectir sobre o romance de imaginação, e aludindo às simpatias então verificadas por produções em jeito de Ponson du Terrail, o autor comenta o facto de os romancistas "não pretenderem prender o leitor senão pela sucessão rápida das peripécias e dos lances imprevistos"[132], não se verificando assim, "Nem uma análise de caracteres, nem um curto olhar lançado ao íntimo coração humano a devassar o que lá é de costume encontrar-se"[133], condenando mesmo as "monstruosidades, que poderiam ter existido num ou noutro coração, mas por excepção, e que o leitor não tem decerto no seu."[134]. Júlio Dinis condenou desta forma o gosto literário vigente[135], afirmando-se numa contra-opinião que lhe proporcionou uma descolagem do fazer literário que então normatizava a escrita romântica. Acrescente-se que, nesse deliberado retardamento nos desenvolvimentos da trama se percebe ainda outro propósito que se colocará para além da oferta ao leitor. Na aplicação desse sistema de trabalho textual o autor reconheceria que, também ele, se poderia melhor debruçar, penetrar, percorrer e tentar compreender, reflectidamente, percursos que a natureza humana contém guardados no mais íntimo a que a existência se permitiu retê-los. Usufruindo, dessa maneira, de maior capacidade para versar sobre pormenores que exigem tempo para ponderação, afastou os princípios antagónicos, e por tal opostos e inconciliáveis, que o Romantismo explorou e aproximou-se da leitura do universo psicológico do Homem, num propósito algo demiúrgico de o encaminhar para a perfeição.

---

[130] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 186.
[131] DINIS, Júlio, "Ideias que me Ocorrem", *in*, *Inéditos e Esparsos*, p. 9.
[132] *Idem*, *ibidem*, p. 8.
[133] *Idem*, *ibidem*.
[134] *Idem*, *ibidem*.
[135] Neste âmbito, é opinião de Jacinto do Prado Coelho que "é a concepção camiliana do romance que ele [J. Dinis] implicitamente condena. O romance de imaginação estaria em decadência por pretender interessar o leitor tão-só pela «sucessão rápida das peripécias e dos lances imprevistos», descurando «a análise dos caracteres».", COELHO, Jacinto do Prado, *O Monólogo interior em Júlio Dinis*, *in*, *A Letra e o Leitor*, Colecção Problemas nº 27, Lisboa, Portugália Editora, 1969, 172.

Sendo reconhecido pelo coro da crítica literária portuguesa que Júlio Dinis foi um escritor que deu os primeiros passos na estética realista do nosso panorama literário[136], tal facto torna-se facilmente acessível à compreensão se for considerado que "(…) o Realismo, nos seus primórdios, era fundamentalmente subjectivo. (…) resultava em parte de percepções, de carácter individualizante, da realidade e do meio circundante (…)"[137], sendo este, afinal, um posicionamento literário que este escritor sempre abraçou, já que a análise psicológica das personagens é perpassada por uma forte componente que se submete às peculiaridades da apreciação do sujeito. E a adicionar a estas razões, considerando-se agora, segundo Ofélia Paiva Monteiro, que "o Romantismo não deixa também de incrementar, com efeito, uma notória orientação «realista», indagadora da psicologia humana e dos «meios», cultora do pitoresco e do característico e muitas vezes emprenhada na regeneração da sociedade"[138], a bússola realista de Júlio Dinis leva-o, inevitavelmente, a tender para os propósitos do romantismo que, conforme Álvaro Manuel Machado, não exclui o pendor para "um certo «realismo»"[139] que se conjuga cronologicamente nos «ultra-românticos»[140].

Não subscrevendo inteiramente os pressupostos da tendência literária então dominante – a romântica; bem pelo contrário, reconhecendo-se uma escrita com traços diversos na caracterização do seu processo literário, não admira pois que a sua catalogação no patamar das classificações estético-literárias do século XIX português tenha vindo a resistir à pergunta: afinal, onde incluir Júlio Dinis? E passados os anos, e após tantas análises de especialistas do maior mérito científico parece, de facto, teimar em manter-se a indeterminação nesta matéria. Poder-se-á mesmo dizer, sem grande risco de erro ou inverdade, que as ficções de Júlio Dinis dão delas relato nos anais da História da Literatura Portuguesa do século XIX como um género híbrido[141], uma estética criada a seu modo, um todo literário que se conjuga numa peculiar vontade autoral, razões de excepcionalidade estética que talvez tenham levado António José Saraiva a referir que "O seu próprio estilo apagado não deixa um travo reconhecível na

[136] Buscando um exemplo no panorama literário nacional para, por contraposição, defender o romance policial, João Maia refere-se a "(…) autores como Júlio Dinis, que não deixam adivinhar nada, que fazem um estendedouro das psicologias (…) [MAIA, João, "Dois Livros de Ficção", *in*, *Brotéria*, nº 6, vol. 96, Lisboa, Junho de 1973, p. 672.], o que permite perceber que a falta de "suspense" denotado decorre do realismo literário que o(s) escritor(es) abrigaram, ou seja, do facto de que as personagens destes romances "eram já de há muito conhecidas" do leitor, conforme o próprio Júlio Dinis refere em relação às personagens de *The Vicar of Wakefield*.

[137] NAVARRO, Ana Rita Soveral Padeira., *Da Personagem Romanesca à Personagem Fílmica:* As Pupilas do Senhor Reitor, Lisboa, Universidade Aberta, 1999, p. 81. Tese de Doutoramento orientada pelo Prof. Doutor Carlos Reis.

[138] MONTEIRO, Ofélia Paiva, "O Período literário romântico: unidade e diversidade", *in*, *História da Literatura Portuguesa: O Romantismo*, vol. 4, Lisboa, Alfa, p. 22.

[139] MACHADO, Álvaro Manuel, "Orientações da produção poética: Do sentimentalismo «ultra-romântico» à exaltação humanitária", *in*, *História da Literatura Portuguesa: O Romantismo*, vol. 4, Lisboa, Alfa, 2003, p. 265.

[140] MACHADO, Álvaro Manuel, "As «Primaveras Românticas» da Geração de 70: Antero de Quental", *in*, *História da Literatura Portuguesa: O Romantismo*, vol. 4, Lisboa, Alfa, 2003, p. 451

[141] Quando assim apelidamos o carácter estético das ficções de Júlio Dinis, para além do que já foi referido baseamo-nos também no facto de se reconhecer no Romantismo, tal como é referido por Ofélia Paiva Monteiro, pressupomos que "puderam conviver com ele outros padrões literários [Realismo e Naturalismo]", resultando assim uma escrita configurada por um conjunto de traços e não de elementos isolados. *Vide*: MONTEIRO, O. P., *op. cit.*, p. 19.

literatura."[142]. Este "estilo apagado" (e as aspas estão colocadas ponderadamente, pois acreditamos que se pretenda significar estilo original, sem lugar no cânone, ou até cordato), terá, de facto, vindo a oferecer à normatividade dificuldades no enquadramento literário que lhe é próprio. O facto de estarmos perante um estilo inovador; ainda de uma prosa que emerge suportada por temáticas do panorama literário nacional, – "graças à descoberta [de Camilo e Júlio Dinis] de interesse ficcionista para a realidade nacional"[143], e sendo que o primeiro na novela e o segundo no romance inauguram o "realismo de costumes"[144]; também pelo facto de nas ficções dinisianas lhes serem reconhecidas tendências estéticas de influência estrangeira, tudo são factores que contribuem para que o escritor não tenha encontrado o lugar certo na taxionomia literária portuguesa.

Sendo os seus romances alimentados por factores de seriação reconhecidamente românticos, particularizados por tensões em que a claridade da razão e a fragilidade do sentimento jogam entre si, – embora em permanente desequilíbrio, já que o sentimento assume nelas o código orientador do pensamento humano –, são também francamente realistas pelo esforço de mimetismo do real que denotam. Mas a verosimilhança buscada por Júlio Dinis é, fundamentalmente, a que ele recolhe do ser ontológico no palco da vida: uma totalidade formada por pensamento e jogos comportamentais que se albergam num real situado para lá daquele que os nossos olhos podem observar, o que se esconde no intangível da matéria.

Se colocarmos simplesmente a questão: Júlio Dinis, romantismo e/ou realismo?, a resposta tornar-se-á complexa pela dificuldade que reconhecemos de dissociar os marcadores de ambas as estéticas no interior dos seus textos. E ainda que optássemos por apontar aquela à qual lhe possamos reconhecer uma maior presença, parecer-nos-ia uma questão de resposta sempre muito discutível. Do romantismo dinisiano, poder-se-á dizer que assenta em coerências e incoerências relativamente aos pressupostos que definem o género romântico nacional, maioritariamente regido pelo movimento romântico francês, cujos textos os intelectuais da época avidamente sorviam. Porém, lançado o olhar sobre a ficção do romantismo inglês, entramos numa área onde o trabalho literário de Júlio Dinis deixa reconhecer intensa conformidade – de enredos frequentemente optimistas em que o desalento raramente invade as personagens, é sobretudo no desenlace que a justiça é feita aos sentimentos dando-se ênfase ao amor incondicional, sendo ainda que os justos são geralmente compensados num quadro de tensão maniqueísta que premeia o vício e castiga as virtudes, de resto, ainda denotador da

[142] SARAIVA, A. J., LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed., Porto, Porto Editora, p. 773. Na crítica literária atribuída a Júlio Dinis por estes historiadores pressente-se o cotejo com os estilos (preferenciais?) de Camilo e de Eça. *Vide*: SARAIVA, A. José, "A obra de Júlio Diniz e a sua época", *in*, *Vértice*, nº 67, vol. VII, Coimbra, Março 1949, pp. 137-138.
[143] SARAIVA, A. J., LOPES, O., *História da Literatura Portuguesa*, p. 1023.
[144] *Vide*: *Idem*, *ibidem*, p. 761.

herança dramática shakespeariana. Quanto ao enquadramento na estética literária realista, é também evidente que nos deixou dela uma presença fortemente assinalada. Concordando-se que, no séc. XIX, os desenvolvimentos científicos contagiaram o campo literário, Alexandre Pinheiro Torres explica-o dizendo que "a ciência se tornou cada vez mais ambiciosa no estabelecimento de quadros interpretativos dos fenómenos, na elaboração de *teorias*, ou de chaves de explicação do universo sem as quais não seria possível progredir."[145]. Desta constatação recupera-se uma natural correspondência com o realismo dinisiano, pois também o autor não se limitou à simples reprodução mimética, passiva, obediente à severidade do real que se expõe, em que o resultado apenas projectaria a inventariação aprazível do mundo, do qual lhe buscaria agradavelmente o colorido das formas. Estas obras vão bem mais longe. Penetrando no fenómeno humano, invadem-lhe os interstícios e tentam explicá-los, proporcionando uma leitura apaixonada, aprazível, arejada, um espaço onde todos encontram uma atmosfera que reconhecem, porque a cada passo somos levados a encontramo-nos com nós próprios. Apesar deste realismo do fenómeno literário, é evidente que o leitor (de resto, o de qualquer ficção …) nunca deverá perder a lucidez de que "Dans la fiction, nous avons affaire non à des énoncés de réalité, mais à des énoncés fictionnels dont le véritable «*je*-origine» n'est pas l'auteur, mais les personnages fictifs (…)"[146], e ainda que o texto de ficção não traduz uma realidade extratextual, mas que "(…) chaque emprunt qu'il fait (constamment) à la réalité (…) se transforme en élément de fiction (…)"[147], utilizando as palavras de Gérard Genette. O empréstimo que o real presenciado faz a Júlio Dinis, assim que o escritor o esboça nos textos assume de imediato o carácter ficcional explicado por G. Genette donde, e pese embora toda ou qualquer analogia que o leitor neles possa encontrar com a sua experiência humana, estará sempre a ser confrontado com pedaços de vida que são a obra de um criador literário. Todavia, estes lances de teorização sobre disposições literárias confundir-se-ão, e com toda a legitimidade, sobretudo quando o leitor não tem deles uma consciência aguçada e é levado a interrogar-se, como o próprio Jacinto do Prado Coelho tão claramente o faz relativamente ao narrador de *Amor de Perdição* e das "subtis relações existentes no discurso narrativo entre a vida e a ficção, ou se vida e ficção não são até a mesma coisa, numa espécie de baile de máscaras"[148], permitindo aludir-se a uma possível simbiose do «texto» da vida vivida e do texto da obra.

Contrapondo um tipo de literatura que classificava de artificial, e referindo-se elogiosamente a *As Pupilas do Senhor Reitor*, Eça de Queirós considerou este romance como

[145] TORRES, Alexandre Pinheiro, *O Neo-Realismo Literário Português*, Lisboa, Moraes Editores, 1977, p. 28.
[146] GENETTE, G., *Fiction et diction*, Paris, p. 22.
[147] *Idem*, *ibidem*, p. 37.
[148] COELHO, Jacinto do Prado, "Introdução ao Estudo da Novela Camiliana", 2ª ed., 1ºvol., Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982 [1946 – Prefácio 1ª ed.], pp. 27-8.

um lugar de refúgio, de libertação, onde nos encontraríamos numa esfera desafectada. Eça escreveu assim:

> "(…) aquele livro fresco, idílico, todo cortado de largos fundos de paisagem, habitado por criações delicadas, vivas, originais – surpreendeu. Era um livro real. Aparecia no meio de uma literatura artificial, dificultosamente feita, retórica – com uma simplicidade verdadeira, como uma paisagem de Cláudio Loreno entre grandes telas mitológicas e enfáticas. Ia-se ali respirar!"[149].

Esta declaração de manifesta transparência poderá ainda ser reforçada com outra alusão de Eça do mesmo teor: "Júlio Dinis amava a realidade: é a feição viril, digna, valiosa do seu espírito. Copiava finamente, com um cuidado de miniaturista, as suas figuras, ternas ou joviais, e os planos esbatidos das suas paisagens."[150]. E é nessas mesmas paisagens onde, lê-se mais abaixo no mesmo texto, "(…) se move com um rumor brando o povo romântico dos seus livros."[151]. E assim para Júlio Dinis não interessava o artificial; dava preferência ao autêntico, ao romance que ocupava cada um de nós[152].

José Augusto França, colocando a questão: "Mas que ficará do Romantismo se lhe retirarmos esta acção no domínio psicológico e no domínio moral (…) ?"[153], vem aqui reforçar uma razoável fatia do enquadramento romântico onde Júlio Dinis se entalha. E dizemos uma fatia porquanto, do seu todo ficcional, ressaltam marcadores de estéticas distintas, os quais se reconhecem combinados entre si: os do pensamento romântico, os do pensamento realista, uma percentagem (mínima) do naturalista e, iríamos um pouco mais longe ao reconhecer-lhe ainda sinais de uma estética literária cronologicamente bem mais tardia, a *behaviorista.* Dos dois primeiros quadros de organização romanesca, já lhes temos vindo a denunciar amplamente a presença nas ficções em estudo. Quanto à proposta naturalista[154], encarados os detalhes de alguns dos espaços onde as acções decorrem[155], esses relatos, conforme já foi defendido neste estudo, vão em geral preparar o leitor para que lhes sejam apresentados os

[149] QUEIROZ, Eça de, ORTIGÃO, Ramalho, *As Farpas: Crónica mensal da política, das letras e dos costumes*, M. F. Mónica (coord. e intr.), 3ª ed., Cascais, Principia, Publicações Universitárias e Científicas, 2004 (2004), p. 182.
[150] *Idem*, *ibidem*, p. 182.
[151] *Idem*, *ibidem*.
[152] "Ampliemos a memória dos leitores. Pode fazê-lo, porque este capítulo é comum aos romances de toda a gente.", DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 250.
[153] FRANÇA, José-Augusto, *O Romantismo em Portugal*, 3ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1999 (1974), p. 94.
[154] A adjectivação de naturalista atribuída a Júlio Diniz pelo pensamento crítico poder-se-á, com significativa pertinência, resumir no seguinte excerto de um Prólogo escrito por Kol d'Alvarenga: "(…) enquadrou os seus personagens em horizontes e paisagens que todos conhecemos, ou idealizamos, apresentados com muita simplicidade e realismo, com grande naturalidade e precisão, com muita verdade. (…) Foi, por isso, com toda a razão, considerado o introdutor, em Portugal, do romance naturalista, que depois formou escola e foi continuada por outros, com maior ou menor projecção e brilhantismo, em que sobressai a figura máxima e aliciante de Eça de Queirós, com os seus romances de crítica, mordaz e irónica, a certos meios lisboetas e provincianos.", [KOL D'ALVARENGA, "Prólogo", *in*, *Obras de Júlio Dinis*, vol. 1, Porto, Lello & Irmãos, 1975, pp. v-vi.]. Perante este exemplo, poder-se-á assegurar que a caracterização de naturalista atribuída aos textos dinisianos se sente claramente absorvida pelos pressupostos que balizam o naturalismo e o realismo literários.
[155] De todas as obras dinisianas, é de *Uma Família Inglesa* que Isabel Pires de Lima releva alguns extractos narrativos nos quais lhes reconhece determinado tratamento naturalista. *Vide*: LIMA, Isabel Pires de, (selecção e pref.), *Trajectos: O Porto na Memória Naturalista*, Lisboa, Guimarães Editores, 1989, pp. 35-39.

desempenhos humanos nesse contexto determinado. Ora assim sendo, as descrições dos espaços dos textos dinisianos, acabando por nunca se constituírem de forma gratuita[156], não deixam neles as marcas do interesse inerente aos escritores da estética naturalista do final do século. Atendendo a que no traçado teórico feito por Émile Zola ao romance naturalista, e apesar de lhe reconhecer ser permitida uma abordagem de todos os temas, o facto de o escritor francês considerar que este romance deva ser impessoal, interdito a emoções, interdito ainda à participação do autor – ora julgando, ora concluindo – no discurso, tão-pouco ainda a nele poder idealizar ou moralizar, verifica-se que, de facto, Júlio Dinis em quase nada se enquadra neste propósito descritivo[157]. É nosso entendimento que se nos quisermos referir ao naturalismo de Júlio Dinis teremos que buscá-lo na análise rasgada que é feita aos sentimentos humanos, e para o escritor os examinar teve que colocar as personagens num cenário narrativo[158]. E partindo dessa determinação, nas páginas dos romances o autor verbalizou, sonhou, avaliou, equiparou, moralizou, enfim, serviu-se de todo um leque de ferramentas para desbravar a análise da psicologia humana, não raras vezes pedindo opinião ao leitor para estabelecer o debate à reflexão partilhada. Nesta matéria, Isabel Pires de Lima é perfeitamente clara quando refere que sem que Júlio Dinis tenha conhecido Zola ou Eça de Queirós, já "(...) concebia uma arte do romance antecipadora, no essencial, da daqueles."[159], acrescentando que, "Não queremos com isto afirmar que Júlio Dinis foi um naturalista, nem sequer um realista em plena acepção do termo (...) apenas pretendemos reconhecer um mérito que nem sempre lhe tem sido reconhecido: a sua concepção do romance é inquestionavelmente moderna e avança já alguns dos pressupostos do romance realista."[160]. Relativamente à última atribuição que acima lhe concedemos, a presença *avant-la-lettre* da estética *behaviorista* nos seus textos, fizemo-lo apenas pelo facto de ressaltar claro que, de entre todas as temáticas dos quadros ficcionais que nos ofertou, há um reiterado destaque para o enfoque nos enredos dos comportamentos humanos nas inter-relações sociais. Deles saem abrilhantados os mais subtis meandros da vida, quer na sua complexidade, quer na espontaneidade de todas as intransigências, ainda nas perplexidades que se colocam. É evidente que esta atribuição é uma pura extravagância

[156] Acerca da descrição literária, Philippe Hamon refere que a partir de Boileau, deve, "d'une part, se mettre impérativement au service du récit et de ses personnages, et doit, d'autre part, ne jamais être «gratuite»: elle doit instruire autant que plaire, faire savoir autant que faire montre d'un savoir-faire, et proposer un texte toujours lisible.", HAMON, Philippe, *La Description Littéraire*, Paris, Macula, 1991, pp. 6-7. Esta problemática encontra algum desenvolvimento na secção I-2.1.5 deste estudo.
[157] *Vide*: ZOLA, *Le Roman naturaliste*, Henri Mitterand (notes et présent.), Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 74. Anthologie.
[158] "Quaes são as grandes molas que o sr. Julio Diniz poz em movimento para nos inspirar o supremo interesse que nos captiva da primeira á ultima pagina do seu livro [*As Pupilas do Senhor Reitor*]? Oh! Duas apenas, e bem triviaes: a natureza e o coração humano. É tão pouco... pois é tudo.", CHAGAS, M. Pinheiro, *Novos Ensaios Críticos*, Porto, Casa da Viúva Moré, 1868, p. 229.
[159] LIMA, I. P., "Júlio Dinis: o «romance rosa» moderno", *in*, *Júlio Dinis: Catálogo da Exposição*, p. 15.
[160] *Idem*, *ibidem*.

diegética, e na medida em que se a estética naturalista se projecta nos finais do séc. XIX, a *behaviorista* faz já parte do séc. XX.

Classificar Júlio Dinis de um romântico geneticamente puro seria um erro gravíssimo. De um escritor de narrativas de estrutura realista, em que o rigor do que é observado se sobrepõe no texto ao derrame de alguns lances da imaginação, seria outra enorme falha classificativa. Como um escritor que registou nas páginas a vida despida de artifícios, a vida alheada de fingimentos sociais, com a verdade que o ambiente rústico (sabidamente o espaço que recebeu o privilégio narrativo) sempre empresta às acções nele contidas, ainda com o registo das demandas existenciais por todos sonhadas, delas se recolhendo as belezas, as perplexidades, os encantos, as amarguras, as surpresas, os castigos e os prémios, então teremos que qualificar Júlio Dinis como um escritor pertencente à estética realista, ainda que atravessada, passo-a-passo, pela trajectória da estética romântica. Mas é importante notar-se que os textos dinisianos não se ficam pela gratuidade dos seus enredos. Quando Linda Hutcheon, citando Geral Graff, refere que "The romantic and modernist heritage of non-engagement insists that the art is art (…)"[161], sentimos alguma dificuldade em reter esta afirmação aplicada à obra dinisiana na medida em que, a ser considerada a estética romântica nos seus textos terá sempre que ser observada a partir de um filão intervencionista. Júlio Dinis sonha nas páginas com a utopia a que já nos referimos. Querendo mudar o mundo que observa, Júlio Dinis serve-se do texto para nele intervir chamando a atenção das mentalidades. De forma alguma reconhecemos na obra dinisiana um gesto literário da arte pela arte, aspecto ao qual mais adiante neste estudo daremos algum desenvolvimento. Entretanto, considerando que o romantismo traz "à literatura um forte sentimento de humanidade, que se transforma, pela análise, numa compreensão mais ampla do humano"[162], determinação que Jacinto do Prado Coelho classifica como o grande mérito do romantismo, então o realismo de Júlio Dinis que mais não pretende do que realçar essa mesma "compreensão ampla do humano" convergirá, de novo, nos convencionalismos da estética romântica.

Tal como Henry Fielding no séc. XVIII inglês, também Júlio Dinis no século XIX português foi reconhecido como "o primeiro romancista da literatura portuguesa"[163], porque foi também o fundador de uma nova província da nossa literatura – a romântico-realista. E acerca do escritor inglês, René Wellek é muito claro na sua classificação: "There is, no doubt, a direct continuity, both in ideology and artistic method, between the English novel of the eighteenth-century, Fielding (…) in particular, and the nineteenth-century novel, which is

[161] HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London, Routeledge, 1988, 179.
[162] COELHO, Jacinto do Prado (sel., intr. e notas), *Poetas do Romantismo*, Clássicos Portugueses, 1º vol., Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1965, p. 6.
[163] SARAIVA, A. J., LOPES, O., *História da Literatura Portuguesa*, p. 770.

usually called «realistic»"[164]. Também Jane Austen, na apreciação crítica de Virgínia Woolf, "(…) is especially interesting as it reveals how important to her was the novelist's vision of reality."[165]. E tal como estes escritores ingleses, Júlio Dinis, presenciando os quadros da natureza onde sempre incluía a humana, espiava o homem nas suas acções e sentimentos e extraía-lhe os temas que o colocam diante das ambiguidades morais, criando projectos narrativos de regeneração e integração na harmonia, e dissertando ainda sobre estas tensões que se abrigam na experiência humana. E assim, liberto de categorias literárias, foi fiel a um estilo que defendeu, romanceou, romantizou, e sonhou, mas partindo sempre do real, do qual a seguinte confissão narrativa poderá deixar um empático testemunho:

> "Eu tinha então vinte anos, e nesta idade, não há imaginação tão de gelo que não medite o seu romance. Todos nós pagamos esse tributo à violência de nossos sentimentos, à facilidade de nossas impressões e tendências que então sentimos para uma vida mais ideal, menos comprimida nos moldes estreitos da realidade.
>
> Nem sempre esses romances se transportam aos livros, nem sempre se desenvolvem em capítulos, ou revestem de uma forma literária qualquer; muitos são os que abortam, os que não recebem a encarnação da escrita; tanto pior para a literatura, que fica assim privada talvez de seus mais perfeitos primores de arte."[166].

E chegados aqui, recuperamos a pergunta: Júlio Dinis, que estética, afinal? Qual será a melhor definição literária que poderá ser atribuída aos textos de Júlio Dinis? Para que enquadramento estético remetem as suas obras? Já vimos que Júlio Dinis recolheu simpatias dos textos dos séculos XVIII e XIX inglês, sabemos ter apreciado os textos da literatura francesa, ter elogiado outras literaturas europeias, observamos o seu interesse pela literatura clássica em geral, e chegados aos inícios do século XXI os estudos literários continuam a esforçar-se por lhe atribuir uma correcta divisa de catalogação.

Esquema montado, entre ziguezagueados críticos e analíticos, também eles com avanços e recuos entre as estéticas romântica e realista[167], – chegando a existir quem considerasse Júlio Dinis como o poeta do romance[168] –, reconheceram-se especificidades que, irrefutavelmente, remetem as ficções dinisianas para ambas. Resultantes da distinta sensibilidade autoral capaz de chamar o leitor aos textos de forma quase apaixonada, realismo e romantismo acham-se fundidos numa coabitação diegética em que se tornam inseparáveis. E

[164] WELLEK, R., *Concepts of Criticism*, p. 253.
[165] BOOTH, W. C., *op. cit.*, p. 53.
[166] DINIS, J., "Os Novelos da tia Filomela", in, *Serões da Província*, pp. 128-9.
[167] Aliás, quando Gérard Genette taxionomiza "fictions invraisemblables, ou fantastiques, et fictions vraisemblables, ou realistes", [GENETTE, G., *Fiction et diction*, p. 57], na medida em que os textos dinisianos são verosímeis, ou pelo menos procuram sê-lo, logo assim estarão incluídos na categoria da estética realista.
[168] No artigo "Ainda Júlio Dinis" publicado em *O Comércio do Porto*, Hernâni Silva escreve assim: "No primeiro artigo desta série referi-me a um autor alemão que tratou Júlio Dinis como poeta do romance, (…) trata-se do professor Hanns Woischnik, cuja tese é «Júlio Dinis Als Romandichter und Liebespychologe» – Júlio Dinis como poeta-romancista e psicólogo do amor.", SILVA, Hernâni Dias, "Ainda Júlio Dinis", *in*, *O Comércio do Porto*, 21 de Dezembro de 1971.

assim, porque o curso das acções é constantemente travado cedendo-se lugar à surpresa, ao enigma, à dúvida, ao mistério, à incerteza, ao sacrifico, à renúncia, estes factores asseguram claramente um lugar na estética romântica. Porém, quando logo a seguir se pressente que o escritor procura que a narrativa recupere um caminho mais desnudado de fantasia, mais adaptado à realidade, essa inflexão para o verosímil vai de novo ajustar o texto à estética realista. Mas seguidamente, quando se percebe que o autor pretende libertar-se um pouco de responder tão coerentemente à promessa de verdade que efectuou ao seu leitor, autonomizando-se na sua liberdade criadora e conduzindo a vida diegética ao sabor da imaginação, volta a inscrever-se na estética romântica. E assim por diante. E ainda porque a obra dinisiana foi escrita nos meados do século XIX português, no contexto do ideário que regia o segundo romantismo nacional, ainda porque demonstrava novos e acentuados rasgos narrativos em que sobressaía um especial cuidado sobre as tensões psicológicas que uniam o individual ao colectivo, ora buscando-lhe umas razões, ora aproveitando-lhe outras, organiza-se um quadro perante o qual se continuam a desenvolver esforços de análise que culminam no que parece ser já amplamente sabido, ou que pelo menos é maioritariamente aceite: Júlio Dinis deverá ser considerado um escritor romântico-realista. De facto, quando Helena C. Buescu se refere à obra de Júlio Dinis como constituindo o "marco determinante para a diluição do cânone narrativo romântico até então preponderante e para a evolução do género romanesco em direcção às linhas fundamentais que Eça de Queirós depois sabiamente aproveitará e transformará."[169], ou ainda, quando João Gaspar Simões simplesmente define "Júlio Dinis [como] um romântico de estofo realista"[170], encontra-se epitomizado, *avant-la-lettre*, o nosso pensamento crítico nesta matéria.

[169] BUESCU, H. C., "Dinis, Júlio", *in*, *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Helena Carvalhão Buescu (coord.), Lisboa, Caminho, 1997, p. 136.
[170] SIMÕES, João Gaspar, *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa: das origens ao século XX*, Lisboa, Dom Quixote, 1987, p. 425.

PARTE II

Afinidades literárias

Capítulo 1

No quadro da literatura portuguesa

Ligações dinisianas à literatura portuguesa; alguns reflexos críticos

II-1.1 – Acerca das fontes portuguesas

Considerando os textos de literatura portuguesa dos autores coevos de Júlio Dinis, ou mesmo os dos autores que lhe foram cronologicamente anteriores, qualquer que seja o tipo de simpatias literárias que deles se possa reconhecer nas ficções dinisianas resultará num esforço de alguma fragilidade, isto por falta de reconhecimento de uma única obra na qual apontemos orientações estético-literárias que se identifiquem, de facto, nos textos epígonos em estudo. Já se abordou a questão da autonomia da escrita de Júlio Dinis, e muito particularmente em relação aos pressupostos literários que regiam as estéticas dominantes do pensamento intelectual da época – Romantismo e Realismo. Poder-se-á, de igual forma, reclamar para este escritor o mesmo grau de liberdade adoptado nos seus actos de escrita, mas agora relativamente às convenções tácitas do fazer literário que as letras portuguesas registariam em meados do século XIX. Aliás, também já se referiu que, se de transportes narrativos – estéticos ou estilísticos – se poderá falar em Júlio Dinis, o discurso remeter-nos-á essencialmente para a literatura inglesa, demarcando-se energicamente das demais.

Não obstante, existem várias referências em estudos críticos que apontam para o entusiasmo deste autor por algumas obras portuguesas. *Os Contos do Tio Joaquim* de Rodrigo Paganino[1] e *O Pároco de Aldeia* de Alexandre Herculano[2] são os textos classicamente

[1] Refiram-se alguns exemplos:"Entre os que saudaram o seu aparecimento e se declararam por ele influenciados conta-se Júlio Dinis", [SARAIVA, A. J., LOPES, O., *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed., Porto, Porto Editora, p. 768]; "O prodigioso sucesso do livro [*As Pupilas do Senhor Reitor*], bem como dos *Contos do Tio Joaquim* de Paganino, que muito o influenciou, (…)", [*Idem*, *ibidem*, p. 771]; "O primeiro [*As Pupilas do Senhor Reitor*], naquele tom idílico e bucólico, em boa parte bebido nos *Contos do Tio Joaquim* de Paganino (…)", [LIMA, Isabel Pires de, *Júlio Dinis: no Limiar do Romance Moderno*, Porto, «Biblioteca Portucalensis», 2ª Série nº 4, 1989, p. 80. Separata.]; "Em relação a Júlio Dinis, os passos que o antecedem esgotam-se com duas referências: Herculano (*O Pároco de Aldeia*, 1ª publicação, 1843) e Rodrigo Paganino (*Os Contos do Tio Joaquim*, 1861).", BUESCU, Helena Carvalhão, *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Caminho, 1990, p. 49.

[2] Notem-se alguns exemplos:"Júlio Dinis inspirar-se-á, confessadamente, nele [*O Pároco de Aldeia*] para *As Pupilas do Senhor Reitor*.", SARAIVA, A. J., LOPES, O., *op. cit.,* p. 714; "em *As Pupilas do Senhor Reitor*, (…) parece haver o propósito de gravar uma moralização de costumes pela vida rural e pela influência de um clero convertido ao liberalismo, ideia sugerida pelo *Vigário de Wakefield* de Goldsmith e, reconhecidamente, pelo *Pároco na Aldeia* [*sic*] de Herculano.", [*Idem*, *ibidem*, p.770]; "Pela matéria moderna e também pelo êxito na captação de tipos, costumes e linguagem populares adentro da exaltação romântica do «povo» e da «nação», esta novela de Herculano [*O Pároco de Aldeia*] ocupa um lugar pioneiro e produtivo na nossa literatura: muito lhe devem Júlio Dinis ou Camilo.", CARDOSO, Margarida, "Alexandre Herculano", *in*, *História da Literatura Portuguesa: O Romantismo*, vol. 4, Mem Martins, Alfa, 2003, p. 196. No primeiro destes dois romances, aquela moralização faz-se, em grande medida, sob a influência de um clero convertido ao liberalismo, ideia bebida claramente em *O Pároco de Aldeia*, de Herculano, e em *O Vigário de Wakefield*, de Goldsmith.", LIMA, Isabel Pires de, "Uma nova arte de contar: Júlio Dinis"*, in, História da Literatura Portuguesa: O Romantismo*, vol. 4, Lisboa, Alfa, 2003, p. 419.

listados. De resto, e neste âmbito, não existem comummente quaisquer outras referências a autores e/ou a obras portuguesas, as quais Júlio Dinis pudesse ter adoptado como fontes de inspiração romanesca. Cá por nós, nem estas referiríamos, e vejamos porquê.

O facto de ambas estas ficções de Rodrigo Paganino e Alexandre Herculano estarem resolvidas num *locus* narrativo rural, e sendo que os textos dinisianos, conforme se tem vindo a referir, estão também maioritariamente remetidos para os lugares bucólicos, e com algumas naturais coincidências das estratégias narrativas, já que decorrem do tipo de vivência e relações sociais próprias do meio geográfico representado, entendemos que por si só não nos parece fazer o necessário sentido para que reconheçamos um carácter de influência. E, para tal, considere-se que nesse período, a preferência narrativa pelo espaço bucólico inseria-se numa tradição literária que chegou a atravessar todo o séc. XIX, tal como João Barreira refere a partir de referências acerca de Trindade Coelho: a "longa tradição oitocentista de ficção ruralista e, em especial, de conto rústico, (…) atravessa Romantismo, Realismo e Naturalismo."[3]. Ou seja, porque no cômputo geral os cenários das narrativas do séc. XIX eram preferencialmente rústicos, mais do que dos espaços, a comparação faria sentido a partir do perfil psicológico das personagens neles colocados, mas não exactamente das estratégias narrativas adoptadas. E então, as actividades campesinas, a descrição dos espaços naturais, as figuras-tipo de que o pároco serve de exemplo, a moralização de costumes num quadro da vida rural ou a linguagem popular, eram afinal lugares comuns (quase obrigatórios) de referência narrativa.

Não se podendo chegar a dizer que nos nossos dias a aldeia e a cidade têm configurações que as confundem entre si, poder-se-á contudo dizer que, apesar das óbvias diferenças, estas se reconciliam nos comportamentos e atitudes sociais, e até culturais, dos seus habitantes. Porém, se hoje em dia não faz assim tanto sentido essa distinção espacial, sobretudo enquanto *loci* motivadores de determinadas atitudes e comportamentos humanos, sabe-se que no século XIX assim não acontecia. Daí que a aldeia portuguesa de Oitocentos, o lugar onde não se esboçavam quaisquer marcas de traçado urbano, era então um espaço uterino onde a representação das acções narrativas se poderia desenvolver com a naturalidade primordial necessária a reflexões de vária ordem, já que esses espaços praticamente só conheciam as bucólicas interferências do cantar dos pássaros, do borbulhar das água, do vento, do sol ou da chuva como pano de fundo a interagir com os sentidos. Esse colo materno da própria natureza promovia uma despoluição cénica que se tornava apelativa a qualquer escritor para nele fazer representar as suas peripécias romanescas, ainda mesmo que esse escritor fosse

[3] BARREIRA, João, "A Evolução da Narrativa Finissecular", *in*, *História da Literatura Portuguesa*, vol. 6, Mem Martins, Alfa, 2003, p. 180.

citadino, como era o caso de Júlio Dinis, Rodrigo Paganino e Alexandre Herculano. E talvez possamos até admitir que terá sido exactamente pelo facto de estes escritores pertencerem às áreas urbanas que, após reconhecerem as vertiginosas diferenças na mundivisão dos habitantes de ambos os espaços, optaram pelo cenário rural que talvez fosse aquele que mais conviria aos seus projectos ficcionais. Em tais narrativas, circunscritas à rusticidade das aldeias, os escritores puderam mais coerentemente clamar a virtude, porquanto é um valor mais próximo das franquezas campesinas, sendo o vício geralmente relegado para a representação nos palcos citadinos onde à multidão, refugiada na máscara individual, são facilitadas estas práticas sob a forma do anonimato. Preservando-se imaculada a imagem do "eu" perante o "outro", era no habitante do campo que se escudava o bom exemplo a transmitir, também à micro-sociedade em que estava inserido. E adoptando este filão narrativo, os escritores difundiram o desejável quadro de valores morais que apostaram defender, vigorosamente, na literatura.

E assim se poderá facilmente reconhecer que, sobretudo a partir de meados do século XIX, a preocupação primeira do pensamento intelectual era a de exibir e promover um quadro estabelecedor da ordem no mundo. Imitando a realidade, no caso dinisiano impunha-se uma realidade que se queria do homem desnudado de disfarces e artifícios – retratava-se o homem nas suas inter-relações e, a partir destas, estudavam-se os gestos psicológicos por ele utilizados. A partir de exemplos balzaquianos, na obra *Mimesis: Culture, Art, Society*, reconhecendo-se que "The external appearance of the individual betrays imagines of his or her real circumstances, which do not exist on their own but stand for something else, for something internal."[4], o texto ficcional vai-se assim desenvolver sobre a nova forma de olhar a realidade que as ficções do século XIX trouxeram a público. A partir de então, o homem enquanto Ser individual e enquanto membro de um colectivo, ou se passou a representar com a naturalidade que cabe ao plano ontológico ou, se por outro lado era ainda representado com a capa do artifício, logo dela era despido para se converter no Ser autêntico, através de um incontornável processo de metamorfose.

Na Europa, atravessava-se um momento do calendário em que se respirava esperança e crença numa ordem que quase parecia querer-se aproximar da edénica, contrariada embora por convulsões sócio-políticas que cada país ia gerindo com contenção. Em Portugal, construindo-se estradas e caminhos-de-ferro a rasgar a geografia do país, acreditava-se nos efeitos da industrialização que já dava bonitos frutos; acreditava-se ainda na mutabilidade social que já se ia verificando com razoável aceitação e eficácia; na dissolução dos potentados terreais de carácter feudal remanescente e na atribuição do trabalho agrícola às camadas da população

[4] GABAUER, Gunter, WULF, Christoph, *Mimesis: Culture, Art, Society,* Don Reneau (transl.), California, University of California Press, 1995, p. 222.

que, iniciadas na ajuda da maquinaria, passaram a retirar rendimento integral do seu trabalho. Emergiam também apoios e créditos bancários à iniciativa individual, os quais surgiam como mola propulsora aos novos investimentos e, também por esta razão, o até então confortável, acomodado, e mal visto, ócio aristocrático lá se ia vendo sobrelevado pela dinâmica conjuntural que a burguesia em expansão promovia, naturalmente aliada ao trabalho do povo. Entrava-se num processo de socialização escudado numa organicidade alimentada pelo contributo colectivo, para o qual todos concorriam com o trabalho individual[5], e assim o momento despertava para uma modernidade social até então desconhecida. Tal como nota António José Saraiva, surgia uma nova "fauna humana" que vinha povoar a paisagem do Portugal de meados de Oitocentos: eram os novos detentores da riqueza provinda da compra de bens da igreja ao Estado; eram os brasileiros que continuavam a lutar pelo seu lugar de proeminência; eram os professores primários ainda dependentes de influências que lhes reconhecessem o esforço, e os promovessem; eram os médicos que continuavam a lutar pelo afastamento dos serviços dos barbeiros; eram os padres liberais que apostavam na renovação, recebendo embora os olhares incrédulos das velhas beatas; eram os velhos donatários que viam ameaçada a sua vida a partir dos tributos que lançavam ao camponês que lhes trabalhava a terra; eram, finalmente, os engenheiros, os portadores do "símbolo do mundo novo"[6]. E de todos estes fenómenos, Júlio Dinis e os escritores que lhe eram coevos, nos fazem relato nos seus trabalhos literários. Mudando os expedientes, era necessário mudar as mentalidades, – e para estas a palavra escrita ocupava um papel importante na transmissão e implementação de novas linhas de pensamento sobre a nova fórmula de encarar o homem e a sociedade. E os autores em geral tinham plena consciência dessa força da palavra escrita: "Sacrossanta missão da imprensa, como é admirável e veneranda, quando evangeliza as turbas, dando consolação ao desgraçado e conforto ao que desanima! Como nos sentimos enlevar de respeito perante essa instituição maravilhosa, quando vemos os seus frutos sem vício e sem defeito, (…)[7], escreve R. Paganino no decurso da apresentação que faz da personagem Tio Joaquim, na obra em cotejo. Chegados aqui, interessa-nos frisar que os temas sociais tratados por estes escritores lhes eram comuns segundo a conjuntura que o cenário do país lhes sugeria. Ainda assim, e não obstante, de alguma forma Júlio Dinis conseguiu distanciar-se do grupo: nos seus

[5] Notemos que, a partir de França, este ideário social era teoricamente defendido pelo grande sociólogo E. Durkheim, numa linha de novos métodos de sociabilização. Acreditava-se na ordem que o mundo ia prometendo até finais do século e que, entretanto, o início do século XX viria a abalar: internacionalmente pelo derrube da autocracia governativa na Rússia e o avizinhamento das guerras mundiais; em termos nacionais, e pese embora a aposta política de Regeneração, a instabilidade que a monarquia vinha demonstrando face à crescente simpatia pelo núcleo republicano viu a sua posição governativa substituída a partir de Outubro de 1910.

[6] SARAIVA, António José, "Júlio Dinis e a sua época", *in*, *Para a História da Cultura de Portugal*, Mem-Martins, Europa-América, pp. 73-4, *passim*.

[7] PAGANINO, Rodrigo, *Os Contos do tio Joaquim*, Lisboa, Planeta Editora, 2003, p. 17.

textos passou a revelar-se, com carácter até então inédito, a preocupação romanesca em penetrar na leitura e análise psicológica das personagens.

Este breve olhar panorâmico que estabelecemos sobre a conjuntura social que se oferecia aos escritores da época pretende contribuir para o nosso entendimento de algumas estratégias narrativas que assumem um perfil semelhante, e que naturalmente os aproximaram. Interrogados sobre a disposição crítica que motivou a referência a *Os Contos do tio Joaquim* e *O Pároco de Aldeia* como sendo as obras que incentivaram a escrita dinisiana, por vezes mesmo consideradas como as que estiveram na base das propostas ficcionais de Júlio Dinis, reconhecemos, entretanto, outra razão tentadora para tentar aclarar este entendimento. Apesar do labor ficcional de Paganino e Herculano atravessarem um período em que o romantismo ainda se impunha com veemência na estética literária romântica, de facto, quer os contos de Paganino, quer a novela de Herculano, expunham peripécias ficcionais que já se poderiam, na sua época, identificar com o mimetismo do real presenciado a que os escritores que lhes sucederam deram forma. Começando pelo trabalho literário de R. Paganino, reparemos num pormenor narrativo que merece cuidado analítico. Em *Os Contos do Tio Joaquim* o texto assume a narração a partir de contos que circulavam por tradição oral[8] – cumprindo-se, afinal, um dos desígnios do conto, sem prejuízo para o título. Ou seja, o facto de ficar claro no interior do próprio texto que os contos coligidos na obra tinham sido narrados oralmente ao longo de algumas gerações, e que naturalmente se reportavam a factualidades que tinham ocorrido em tempo indeterminado, tais declarações acabam por demarcar o carácter ficcional do conteúdo narrativo, o qual se converte assim num quadro de realismo que terá concorrido, muito favoravelmente, para o agrado com que os contos foram recebidos pelos leitores da época. Mas não só. O romantismo começava a ser interrogado por aqueles que davam mostras de empatizar com as novas fórmulas de escrita de trato psicológico incluídas na estética do realismo literário que dava os primeiros passos. E assim estes novos modelos acentuavam a necessidade de convencer o leitor acerca da verdade dos factos narrados, aspecto que também em *Os Contos do tio Joaquim* o escritor tece inteligentemente, salvaguardando-se, por outro lado, da possível acusação de plágio literário ao declarar que a originalidade não cabe à obra. Lê-se assim:

> "Os contos do Tio Joaquim pertencem ao género das obras de Emile Souvestre e deveriam tomar lugar, pela natureza e não pelo mérito, próximo daquela mimosa colecção, que ele intitula – *Au Coin du feu*. Dir-se-ia mesmo, que inspirado por este belo livro, se não

[8] Comprometido em narrar os contos que ouvira do tio Joaquim, no caso do trabalho ficcional de Rodrigo Paganino, o escritor descarta-se entretanto da sua originalidade e atribui-a ao tio Joaquim: "(…) começámos esta recolha de que somos meros reprodutores, cabendo toda a glória, se a houver, ao Tio Joaquim (…)", PAGANINO, Rodrigo, "O tio Joaquim", *in*, *Os Contos do tio Joaquim*, Lisboa, Planeta Editora, 2003, p. 16.

> cometia um plágio, ressentia-se muito da leitura do autor francês; porém o Tio Joaquim nunca soube ler e por isso nem de longe pôde cair em tão feio pecado.
>
> Não é a primeira vez que a ignorância se apresenta como pretexto para a originalidade de muito escritor público. Não é para admirar, que este nosso que se estreia, comece no mesmo ponto de onde muitos, que já são veteranos, não têm podido passar."[9].

Fiel à convenção apresentada, pela recuperação de memória o narrador dos contos escreve assim as estórias que escutava contadas pelo tio Joaquim ao serão, e cujas "narrações [eram] cheias de verdade e de moral."[10], acrescenta. E quanto aos desígnios de moralidade comprovam-no a leitura desta colectânea de contos, já que é o decoro que sai sempre vencedor de todos os constrangimentos de que as personagens são acometidas, embaraços que são ainda uniformemente evidenciados através de enredos singelos, e na representação do povo[11]. Trabalhados com enorme simplicidade e clareza narrativa, na trivialidade temática pressente-se, contudo, pulsar o desejo interventor em revolucionar o futuro pela reconversão das mentalidades. Prestemos atenção a um momento de grande evidência a este nível, e no conto *O Sexto Mandamento*, no qual o narrador faz a leitura dos comportamentos de duas gerações que lutavam com o estigma da mudança de paradigma social:

> "A revolução social estabeleceu entre a geração, que findava, e a que ia aparecendo um largo espaço que não soube ou não pôde fazer desaparecer.
>
> Uma ficou, símbolo do passado; outra caminhou, anúncio do futuro. A primeira, estacionando, conservou os abusos, os erros do seu tempo; mas também a poesia, a fé sincera, o culto das suas tradições, o respeito pelas suas crenças; a outra caminhou sobre ruínas, e caminha ainda, sorrindo, lutando, descrendo, esperando, progredindo sempre, conquistando por fim, mas deixando, quantas vezes, a fé pelo caminho, a esperança na estrada!"[12].

Calculamos que não seja minimamente questionável que este tipo de discurso tenha recebido total agrado de Júlio Dinis, por nele reconhecer uma dinâmica de reforma de pensamento voltada para o progresso social.

Referido agora o realismo que a novela de Herculano *O Pároco de Aldeia* denota, refira-se, antes de mais, que a disposição narrativa é razoavelmente diferente da do texto de Paganino. Enquanto novela, a intriga é simples: confina-se ao relato das bem-intencionadas maquinações tecidas pelo pároco da aldeia para que o casamento de Manuel da Ventosa com a

[9] *Idem*, *ibidem*, p. 17.
[10] *Idem*, *ibidem*, p. 14. Segundo o narrador, estas terão sido as principais motivações que o entusiasmaram à escrita dos contos: "A ideia moral, que deles se depreendia facilmente, a simplicidade dos episódios, e as curtas dimensões que ele lhe dava faziam com que fossem por mais de um motivo dignos de publicidade. Confiados nisto mesmo também é que começámos esta recolha de que somos meros reprodutores, cabendo toda a glória, se a houver, ao Tio Joaquim, (…)", *Idem*, *Ibidem*, p. 16.
[11] Exemplificando, referiríamos sumariamente as grandes questões representadas nestes contos: o arrependimento à hora da morte, em "O Romance de um Céptico de Aldeia"; a mentira, em "A Propósito da Missa do Dia"; o prémio do trabalho e o castigo do ócio, em "Os Domingos de Fora da Terra"; os amores frustrados, em "O Fruto Proibido"; a reconciliação familiar, em "Como se ganha uma demanda"; o clero, em "O Sexto Mandamento"; etc.
[12] PAGANINO, Rodrigo, "O Sexto Mandamento", *in*, *Os Contos do tio Joaquim*, Lisboa, Planeta Editora, 2003, p. 149.

jovem Bernardina recebesse o consentimento de Bartolomeu – o pai do herói e avaro inveterado. Mas os intentos caridosos do pároco, acompanhados pela peculiar e inata psicologia que sabia aplicar ao trato social, conseguiram, finalmente, unir as vidas dos dois jovens, deixando-se no texto uma lição de perseverança e justiça aos sentimentos, no respeito pela vontade e pela liberdade de opção no percurso de vida individual. A novela é de textura simples, sem peripécias extravagantes e, não sendo um conto, dada a economia narrativa e a simplicidade do enredo bem o poderia ser, acaso não estivesse auxiliado por inúmeras interrupções nas quais o narrador tece reflexões em torno das matérias mais diversas. Aliás, o autor oferece-nos a possibilidade de ler dois capítulos inteiros surgidos no seio da narrativa sem que neles encontremos qualquer ligação que se estabeleça com as personagens, ou mais concretamente, com as acções romanescas em curso. Um deles, sem trair o conteúdo, intitula-se "Alhos e Bugalhos", e o outro "Excurso patriótico" e, sobretudo neste último, Herculano justifica o subtítulo exaltando o seu patriotismo que contrapõe com um discurso ferido e pungente das mágoas que alimenta relativamente a determinados posicionamentos do povo inglês. Ou seja, nesta arquitectura ficcional, o realismo, em *O Pároco da Aldeia*, coloca-se fundamentalmente ao nível das acções psicológicas desenvolvidas pelas personagens, gravitando todas em torno das astúcias e audácias do dito pároco. E assim de novo não admirará, pois, o interesse de Júlio Dinis por este trabalho literário.

Já parecem estar realçados alguns aspectos que, sem dúvida, são apelativos ao cotejo com os textos dinisianos. Ambos os textos, o de Rodrigo Paganino publicado pela primeira vez em 1861, e o de Alexandre Herculano em 1844, trazem à luz realidades do mundo rural de início e meados do século XIX português, facto que, por si só, receberia naturalmente a atenção de um escritor contemporâneo. Ambos apontam ainda os bons costumes e contém resoluções narrativas em que a exemplaridade moral se assume com destaque. Mas acrescente-se que Paganino, igualmente médico de profissão e também vitimado aos vinte e oito anos pela indomável doença do século, na sua luta certamente que ganharia o olhar de particular afeição de Júlio Dinis, já que percorria os mesmos caminhos da sorte. Aliás, sem se perder a noção da (in)verosimilhança que a narrativa contém, refira-se entretanto que foi ao abandonar Lisboa, e nas suas excursões para o campo em busca de ares restabelecedores[13], que o escritor refere ter começado a escrever algumas ficções[14], tal como afinal sucedera ao seu colega do Porto. Daí que, naturalmente, quando Rodrigo Paganino sucumbiu, Júlio Dinis lhe tenha

[13] A apresentação de *O Tio Joaquim*, lê-se assim: "Irá fazer em breve dez anos, fui passar o inverno a uma quinta, pouco distante de Lisboa; porque, segundo diziam, corria perigo de vida, se não mudasse de ares quanto antes.", PAGANINO, R., "O tio Joaquim", *in*, *Os Contos do tio Joaquim*, p. 13.

[14] O pouco tempo de vida deste escritor não lhe permitiu deixar-nos um legado além de *Os Contos do tio Joaquim* e um texto dramático, *Os Dois Irmãos*, o qual chegou a subir ao palco em 1862. *Vide*: *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, vol. II, Instituto Português do Livro e da Leitura (org.), Mem-Martins, Europa-América, 1990, p. 182.

dirigido algumas palavras póstumas de grande apreço e gratidão[15] numa carta que publicou no *Jornal do Porto* – as quais, talvez para desviar sentimentos de compaixão análogos ou consternações antecipadas, foram assinadas com o heterónimo Diana de Aveleda. Ou seja, quanto a Rodrigo Paganino, Júlio Dinis tê-lo-á admirado, ter-se-á identificado com as suas fórmulas narrativas, com o seu propósito catequizante que distribui nas páginas, com o rigor de maneiras e salutar conduta moral demonstrados, mas, daí a reconhecer-se nas obras de Júlio Dinis uma assimilação estética, ou mesmo estilística da escrita de Paganino, não estamos convencidos dessa posição. Pelo contrário, se forem cotejados os contos de Paganino com os de Júlio Dinis, – excluindo-se deste comentário, naturalmente, os romances –, reconhecer-se-á sem esforço uma enorme clivagem de atitudes narrativas: os textos dinisianos são bastante mais elaborados na sua textura diegética, a relativa simplicidade com que as acções se desenvolvem tem como suporte um perfil intelectual, e as temáticas retratadas são bastante mais associadas à análise cuidada da psicologia das personagens. Quanto ao apreço dinisiano pelo romance de Herculano, neste caso reunir-se-ão outras condicionantes, agora de carácter inerente à figura do próprio autor. Alexandre Herculano gozava de bom-nome na praça das letras, era um intelectual afirmado nos circuitos eruditos e, bem mais velho do que Júlio Dinis, merecia-lhe por tal todo o apreço e admiração intelectuais. Herculano vai sendo referido na troca de correspondência de Júlio Dinis com vários amigos, facto que comprova o respeito que tinha pelo escritor de Lisboa. De resto, sendo Herculano um homem também familiarizado com a cultura inglesa, – recorde-se a sua passagem pela Ilha enquanto exilado ao evadir-se às suspeitas de conspiração contra o regime miguelista em 1831 –, é um facto por si só gerador de alguma empatia em Júlio Dinis. Todavia, e sabidamente, o contacto de Herculano com a sociedade inglesa teve um carácter absolutamente diferente do de Júlio Dinis: além de ter sido efémero, – entre 1831 e 1832 esteve em Plymouth, atravessou a Mancha para Rennes, logo se transferindo para a Ilha Terceira nos Açores –, este carácter de expatriado não lhe permitiu aculturar-se na sociedade inglesa e, pelo contrário, parece mesmo ter-lhe provocado um olhar de desconfiança que, de resto, os dois capítulos acima destacados de *O Pároco de Aldeia* dão severa conta. Todavia, Júlio Dinis, sempre grande defensor das normas e costumes da sociedade britânica, nunca se refere a este avinagrado de A. Herculano, facto que nos leva a inferir que compreendera perfeitamente a carga emocional carregada pelo estatuto de exilado assim desabafada pelo seu colega-escritor.

Gostaríamos de referir que numa carta escrita a Oliveira Martins, Herculano defende "o estudo da sociedade, dos costumes, das instituições e das ideias como o único processo válido,

[15] Neste estudo já nos referimos a esta questão na secção I-1.1.1., pelo que não avançaremos com outros detalhes para não se tornar redundante.

capaz de captar a realidade viva do passado"[16], demonstrando-se um tipo de interesse que justifica a sua motivação pelo registo de tonalidades históricas o qual, acrescentado pelo contributo ficcional, encontramos nalguns dos seus romances[17]. Sendo *O Pároco de A*ldeia uma obra que, entre muitos comentários críticos, coloca no primeiro plano o papel do clero num momento histórico em que a sociedade se abria ao pensamento liberal, este seria outro facto que, seguramente, cooperou para que recebesse a atenção dinisiana[18]. Aliás, interesse este que se confirma na carta que Júlio Dinis dirige a Alexandre Herculano em 1867, e após ter recebido de A. Soromenho a opinião de Herculano sobre *As Pupilas do Senhor Reitor*. Agradecendo um elogio que, "vindo da origem de quem vem, é além duma grande recompensa a um pequeno trabalho, um grande estímulo para trabalhos novos"[19], Júlio Dinis deixa bem exaltada a sua satisfação pela distinção que recebeu de um letrado de quem uma única palavra seria uma mais valia, também junto da opinião pública. Lisonjeado e agradecido, Júlio Dinis acrescenta assim nessa carta:

> "Nisto há uma espécie de restituição também. Este romance das Pupilas é a realização dum pensamento filho das impressões que, desde a idade de doze anos, tenho recebido das sucessivas leituras d' *O Pároco de Aldeia*. O meu reitor não fez mais do que seguir, a passo incerto, as fundas pisadas que o inimitável tipo criado por V. Exª. Deixou à sua passagem."[20].

Mais velho quase trinta anos do que Júlio Dinis, quando este começou a escrever a imagem de Alexandre Herculano no Capitólio literário português já o tinha sentado no cadeirão dos ilustres. Ora assim sendo, fácil se inferirá na análise para a possibilidade de se reconhecer naquele excerto o tom das boas normas sociais a que Júlio Dinis estava habituado, mas também o respeito e até veneração prestados a A. Herculano que, tendo proferido palavras de apreço pela sua obra, foram recebidas como uma enorme honra. Aliás, a comprovar a preponderância de Herculano e a concomitante emergência de Júlio Dinis nos circuitos da intelectualidade, ainda na mesma carta onde a assinatura é antecedido da expressão "o mais

[16] *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, p. 66.
[17] Relembre-se: *Eurico O Presbítero*, *O Monge de Cister ou a Época de D. João I* e *O Bobo*. *Vide*: *Idem*, p. 67.
[18] O reitor dinisiano foi assim caracterizado por M. Pinheiro Chagas no ano imediatamente a seguir ao da publicação de *As Pupilas do Senhor Reitor*: "O reitor... Quem suppõem que é o reitor? Um d'estes padres evangelicos que fazem discursos por ahi além, e que andam sempre graves e prégadores? A quem a gente da terra dá o nome de santo, e que teve lá na sua vida passada um drama tenebroso, de que se dá conta junto do leito de um moribundo recalcitante? Nada; é um bom padre, sem preconceitos, conversando em linguagem chã com os seus freguezes, dando-lhes conselhos quando elles lh'os pedem, e socorrendo-os mesmo sem elles lh'o pedirem, rindo-se das pilerias do medico, praticando actos de cuprema caridade, e protegendo sem phraseado os que precisam de amparo", [CHAGAS, M. Pinheiro, *Novos Ensaios Críticos*, Porto, Casa da Viuva de Moré, 1868.], relevando-se deste discurso que o reitor dinisiano introduzia na cena literária portuguesa um novo perfil desta personagem-tipo.
[19] DINIS, Júlio, "Cartas Particulares", *in*, *Inéditos e Esparsos*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 7, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 [1910), p. 316.
[20] *Idem*, *ibidem*.

obrigado discípulo", Júlio Dinis pede autorização a Herculano para lhe dedicar a futura publicação do romance, conforme se pode ler:

> "É que me seja permitido, quando publique em volume o meu romance, fazê-lo aparecer, dedicando-o a V. Exª, sob a égide de um nome tão justa e unanimemente respeitado."[21].

Este pedido de apadrinhamento para o romance *As Pupilas do Senhor Reitor* resultaria, naturalmente, no necessário toque de garantia de qualidade que qualquer referência deste tipo, em idênticas circunstâncias, sempre confere à obra que está a ser publicamente lançada.

Conforme já referimos, a alusão a Alexandre Herculano na obra dinisiana vai-se semeando aqui e além. Repare-se, por exemplo, numa referência ao texto *Viagem de Jersey a Granville*, em *Uma Família Inglesa*:

> "O mercado do Porto a custo pode satisfazer as exigências dos numerosos malacozoófagos da colónia inglesa, entre os quais Mr Whitestone ocupava lugar eminente. O *roast-beef* à inglesa, ou o fiambre, a mostarda, as batatas, a bolacha, a cerveja, o queijo de consistência pastosa forneciam também estes *lunchs*, acomodados à robustez daquele estômago saxónico, descendente dos que ainda no quinto século da era cristã eram antropófagos."[22].

Afirmado o paladar de Mr Whitestone e dos seus compatriotas por uma enumeração de produtos alimentares, Júlio Dinis submete-lhe uma ponta de ironia quando refere o texto de A. Herculano sem que, contudo, aborde detalhes do mesmo. Refira-se, brevemente, que *De Jersey a Granville* se inicia pela descrição do momento em que, numa travessia marítima entre Jersey e Saint-Malo, um grupo de seis portugueses abandona o solo de Inglaterra. Mencione-se, por mera curiosidade, que também Alexandre Herculano tinha estado exilado em Inglaterra, transferindo-se de seguida para França, donde o percurso ficcional daquele texto poderá ter sido recolhido, – e porque não? –, de uma experiência do próprio escritor. Se quisermos reforçar esta conjectura, é ainda de referir que tendo esta obra sido escrita em 1831, de facto, foi justamente nesta data que Herculano se movimentou por aqueles países. Em *De Jersey a Granville*, o narrador conta as peripécias da odisseia marítima através das "impressões de viagem em que define contrastivamente o perfil psicológico de ingleses e franceses"[23], e sobretudo no que se refere aos primeiros, a crítica que lhes dirige não é suave.

[21] DINIS, Júlio, "Ideias que me Ocorrem", *in*, *Inéditos e Esparsos*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 7, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1910), p. 316.
[22] DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), p. 64.
[23] BUESCU, Maria Leonor C., *História da Literatura*, colecção Sínteses da Cultura Portuguesa, 2ª ed., Europália, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994 (s/d 1ª ed.), p. 78.

A partir de três companheiros ingleses incluídos na travessia, o narrador de Herculano caracteriza o tipo saxónico fazendo-lhe o seguinte traçado fisionómico:

> "(…) rosto largo e achatado, olhos azuis, guedelhas louras, boca profundamente vincada nas extremidades do beiço inferior, de aspecto aborrido e orgulhoso, como se todo o fumo de carvão de pedra britânico o cercasse com a sua auréola de glória nacional."[24].

Respira-se de imediato neste excerto a pouca, ou nenhuma, simpatia de Alexandre Herculano pelo povo inglês. Todavia, o narrador acaba num esforço de adoçamento do seu discurso ao referir, com ironia ou sem ela, que "A Inglaterra, como todos sabem, é o país da franca e sincera hospitalidade"[25]. Continuando na caracterização britânica, e para estabelecermos a ligação ao comentário de Júlio Dinis em *Uma Família Inglesa* que acima ficou em suspenso, o narrador de Herculano refere-se ainda às refeições que eram servidas por Miss Parker na albergaria de Plymouth, e então acrescenta que:

> "A princípio, havia-se encarregado de nos preparar a comida; mas poucos dias pudemos resistir aos abomináveis temperos do país. É precisa uma raça de estômagos que ainda fosse antropófaga no meado do quinto século da era cristã para lutar vantajosamente com a cozinha de Inglaterra, e estes estômagos só os Ingleses os possuem, segundo o testemunho do seu historiador Gibbon. Os nossos cederam a tão dura prova, e vimo-nos obrigados a dispensar Miss Parker do mister de nos envenenar."[26].

Estimulados pela referência dinisiana desta obra de Alexandre Herculano, com a tangente analítica que aqui deixamos a *De Jersey a Granville* mais não pretendemos do que ilustrar o facto de que Júlio Dinis conheceria, se não em profundidade, pelo menos razoavelmente, a obra de A. Herculano. Partindo-se desse conhecimento, torna-se claro conceber a simpatia que o autor do Porto terá alimentado por *O Pároco de Aldeia*, onde ressalta um realismo social rústico que ele apreciava, com certeza. Entretanto, não cremos que o mesmo apreço se estendesse ao olhar enviesado que A. Herculano lançava ao povo inglês. Em momento algum das suas ficções, Júlio Dinis se referiu com deslustre ao povo da Grã-Bretanha que, mesmo sem que algum dia lhe tivesse experimentado o contacto directo em solo inglês, a alma britânica circulava-lhe, claramente, na sua identidade como uma segunda pátria[27].

---

[24] HERCULANO, Alexandre, *De Jersey a Granville*, António C. Lucas (verificação de texto), Lisboa, Parque Expo 98, 1996, p. 13.
[25] *Idem*, *ibidem*, p. 14.
[26] *Idem*, *ibidem*, p. 17.
[27] Ousamos repetir parte de uma citação que já fizemos neste trabalho, exactamente no capítulo I.1.1: "Mudei de residência. Deixei o centro do Funchal, procurei um quarto em um hotel inglês nos subúrbios desta cidade (…)", [DINIS, J., "Cartas Particulares", *in*, *Inéditos e Esparsos*, pp. 420-1.]. Tendo esta frase sido escrita cerca de meio antes da sua morte, em Abril de 1871, e ainda após referir que "O meu estado de saúde ia cada vez pior", a escolha de um hotel inglês era uma busca quase desesperada de algum conforto para a alma, já que o corpo ia cedendo, e o qual, nesse preciso momento quase limite da sua vida, só no aconchego do toque britânico o poderia reencontrar.

Entretanto, e não obstante os nexos que a figura do reitor dinisiano, – e estamo-nos a referir, obviamente, ao romance *As Pupilas do Senhor Reitor* –, estabelece com a do padre da aldeia romanesca de Herculano, quer pelo ambiente rústico de ambas as ficções, quer pelo proteccionismo dos párocos para com os jovens protagonistas, quer ainda pela confissão de Júlio Dinis ao delicadamente referir que a sua obra é a "realização dum pensamento filho das impressões que, desde a idade de doze anos, tenho recebido das sucessivas leituras d' *O Páraco de Aldeia"*, como se leu acima, parece-nos, contudo, imprudente referir-se que o texto epigonal foi essencialmente motivado pela obra de Herculano[28]. Em *As Pupilas do Senhor Reitor,* obra escrita em Ovar, reconhece-se um entretecido narrativo muito mais diversificado e completo do ponto de vista das acções que simultaneamente se retratam no enredo, bem como da sua crescente evolução, factos que a própria extensão do romance ajuda a comprovar. Por outro lado, é ainda opinião de vários estudiosos que se dedicaram a levantamentos sociais e etnográficos na localidade ovarense de que há uma forte e reconhecida ligação das personagens-tipo criadas por Júlio Dinis a "tipos rústicos verídicos"[29] que na época povoavam aquele espaço geográfico, estudos que se encontram encimados pelo levantamento demonstrado por Egas Moniz em *Júlio Denis e a sua Obra*, texto que aqui já temos vindo a referir noutros contextos analíticos. Entretanto, em 1910 publica-se *Inéditos e Esparsos,* onde o editor colige ainda alguns manuscritos deixados por Júlio Dinis. E num deles lê-se assim:

> "Principiei a escrever as Pupillas em Ovar (1863) durante os mezes de Julho e agosto. Terminei-as no Porto em setembro ou outubro. Ficaram-me na gaveta até ao anno de 1866 em que resolvi publical-as. Alterei bastante o romance e ampliei-o introduzindo-lhe personagens e capitulos novos. Publicou-se em 1866 de março a julho. Publicou-se em volume em outubro de 1867. O primeiro exemplar brochado em 20 de outubro."[30].

Pondo de lado as questões editoriais, o interesse desta citação resulta apenas na possibilidade de se verificar que aquele romance dinisiano foi sendo ampliado sucessivamente. Poder-se-á então mesmo dizer que o texto foi sendo gradualmente enriquecido por novas propostas trazidas com o acrescento de outras personagens. Esta dinâmica autoral de renovação e actualização vem, finalmente, concorrer para a problematização das possíveis ligações das personagens fictícias dinisianas às personagens reais abordadas por Egas Moniz, mesmo

[28] Entretanto, e contrariamente à opinião generalizada, logo após *As Pupilas do Senhor Reitor* terem dado à estampa, M .Pinheiro Chagas não compara a obra de A. Herculano à epigonal de Júlio Dinis; apenas reconhece entre ambas uma análoga atitude estética narrativa: "(…) olvidando as affectações escholasticas de uma litteratura senil, (…) é n'uma d'essas horas de revelação, para assim dizermos, que se escreve o *Parocho de Aldeia*, quando se é Herculano; que se escrevem *As Pupilas do senhor reitor*, quando se possue o talento que Julio Diniz revela.", CHAGAS, M. P., *op. cit.,* p. 234.

[29] E cremos ser neste sentido que Isabel Pires de Lima se refere ao "(…) embelezado quadro da vida rural, onde não faltam tipos rústicos verídicos (…)", quando compara *As Pupilas do Senhor Reitor* a *Os Contos do Tio Joaquim*. LIMA, I. P., "Júlio Dinis: no Limiar do Romance Moderno", p. 80.

[30] DINIS, Júlio, *Inéditos e Esparsos*, Sousa Viterbo (pref.), 3ª ed., Lisboa, A Editora, 1910, p. 7.

quando se lê, escrito por Júlio Dinis, que "Ovar tem efectivamente mais que notar em quanto a homens do que enquanto a coisas. Há mais biografias excelentes e aproveitáveis do que pontos de vista."[31]. Ou seja, e sem pretendermos entrar demasiadamente nesse tipo de análise, verifica-se que há toda uma atribuição de nexos da escrita dinisiana a fontes de vária ordem que, francamente, nos sugerem maior prudência por nos parecerem susceptíveis de enorme interrogação.

Mas pretenderíamos ainda levantar a questão inerente ao facto de serem aquelas duas obras portuguesas as que comummente são apontadas como promotoras do entusiasmo literário de Júlio Dinis, e não outras. E para tal perguntamos: porque não são referidas as obras de Almeida Garrett? Conforme já referimos, e os textos dinisianos demonstram, afinal Júlio Dinis conhecia bem a obra de Almeida Garrett, de resto, um autor lido atentamente pelos diferentes estratos de intelectuais nacionais e estrangeiros da sua época. Nas divagações mais diversas que se incluem nas páginas dinisianas, partindo-se de apreciações várias, Garrett é chamado ao discurso com relativa frequência, e é geralmente seguido de elogiosos acrescentos. Torna-se assim um facto curioso que o trabalho de Garrett nunca tenha sido apontado como uma muito forte possibilidade das preferências literárias dinisianas, ainda como uma fonte sempre motivadora para o seu trabalho ficcional. É que neste âmbito, encontramos um único esboço a esta ligação, e pelas palavras de Isabel Pires de Lima, quando refere que "Júlio Dinis era provavelmente o único escritor português, depois de Garrett, que tinha compreendido que o diálogo devia recorrer à linguagem oral e simples e não escrita e retórica."[32]. Talvez possamos acreditar que o facto de Almeida Garrett ser um escritor fortemente imbuído no romantismo literário português, tacitamente afastou-o de qualquer tentativa de ligação a Júlio Dinis, cujo trabalho literário lhe sucede já com um relativo distanciamento estético. E, até certo ponto, o facto de Júlio Dinis iniciar nas nossas letras um tipo de romance em que saem privilegiados os comportamentos humanos, em que se procura manchar as páginas com o realismo que vai substituir a fantasia romântica, acaba por justificar, *a priori*, a exclusão em se arquitectar qualquer analogia com Garrett. Mas por outro lado, quando se repara no tipo de escrita garrettiana, na qual encontramos uma panóplia de referências a outros textos, na qual existem vários palcos de representação romanesca, na qual se promove um sucessivo cruzamento das acções ao longo da página, e até ainda, o facto de se reconhecer, aqui e além, um perfil narrativo ou comentários de pendor britânico[33] – tal como

[31] DINIS, J., "Cartas Particulares", *in*, *Inéditos e Esparsos*, p. 344.
[32] LIMA, I. P., "Júlio Dinis: no Limiar do Romance Moderno", p. 71.
[33] Ofélia Paiva Monteiro refere que: "São todavia predominantemente inglesas as referências literárias novas que acompanham de modo explícito as obras mais importantes que Garrett produziu na sua viragem romântica: Shakespeare, Byron, Walter Scott, etc.", chamando a atenção, em nota de rodapé, para o estudo de Lia Noémia Correia, [RAITT, Lia N. C., *Garret and the English Muse*, London, Tamesis Books Limited, 1983], no qual se analisa o papel das leituras inglesas na obra

já referimos na secção I-1.1. deste estudo acerca da obra *Viagens na Minha Terra* onde Laurence Sterne é incluído no texto –, toda esta organização se torna francamente apelativa a que se possam reconhecer algumas consideráveis similitudes com as opções estéticas dinisianas.

E quando assim nos referimos a Garrett, não estaremos, obviamente, a apontar para determinada obra garrettiana onde lhe reconheçamos uma evidente correlação no trabalho de Júlio Dinis. Entendemos simplesmente que o facto de este escritor se referir reiteradamente ao trabalho de Garrett, e de revelar que tem sobre ele um aprofundado conhecimento – cita versos do poema *Camões* em correspondência particular, alude a pormenores de *Viagens na Minha Terra*, refere às cartas garrettianas que gostaria de ver estudadas, refere o poema D. Branca, entre demais[34] – torna-se razão talvez suficiente para que a leitura das obras de Almeida Garrett possa ter influído no entusiasmo e labor ficcional dos textos de Júlio Dinis.

Recuperando *Os Contos do Tio Joaquim* e *O Pároco de Aldeia*, – ainda consideradas as obras tutelares do trabalho dinisiano, pelo menos até este momento – , diremos ainda que o facto de os textos terem por pano de fundo a pintura campestre e de terem personagens do clero como uma presença narrativa constante, e apesar das elogiosas referências dinisianas a ambas, cujas presumíveis razões já aqui foram analisadas, ainda assim, tudo somado, é para nós uma argumentação muito frágil para que possamos interpretar, com convicção crítica, que estes textos da literatura portuguesa foram o ponto de partida do estímulo e da inspiração romanescas de Júlio Dinis. Após examinadas algumas problematizações que tentamos levantar e analisar ao longo das páginas anteriores, da simpatia de Júlio Dinis pelo texto *O Pároco de Aldeia*, de Alexandre Herculano, toda a conjuntura que foi verificada parece permitir-nos poder afirmá-lo com alguma segurança[35]; após procedimento análogo relativamente ao texto

---

de Garrett. MONTEIRO, Ofélia Paiva, "Aspectos da Recepção de Victor Hugo no Romantismo Português: o caso de Garrett", *in*, *Victor Hugo e Portugal, Actas do Colóquio (no Centenário da sua Morte), 7-10 Maio de 1985*, Ferreira de Brito (org.), Porto, Humbertipo, 1987, p. 30.

[34] Alguns exemplos: "«(…) longe, por esse azul dos vastos mares, na solidão melancólica das águas»", [DINIS, J., "Cartas Particulares", *in*, *Inéditos e Esparsos*, pp. 381-2.]; "Mas a indolência lisbonense manietava-o [Henrique de Souselas] ali. A poucos ia tão direita a apóstrofe de Garrett aos «seus queridos alfacinhas», a qual se pode ler no livro sétimo das *Viagens*.", [DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 9.]; "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 história da literatura moderna em Portugal, de que ele foi o principal instituidor?", [DINIS, J., ″Ideias que me Ocorrem", *in*, *Inéditos e Esparsos*, p. 17]; "Garrett, por duas vezes que eu saiba, deixou entrever tentação de encerrar a alma inteira dentro do coração. Foi na *D. Branca*.", [DINIS, J., "Cartas Literárias", *in*, *Inéditos e Esparsos*, p. 167]; "Oh! as inglesas! A desassombrada candura do seu suavíssimo *to flirting!* – daquele flartar, como, com tanta razão, traduz Garrett, à falta de melhor vocábulo.", [DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 37.]; ou ainda, "Dos imitadores de Píndaro, dizia Horácio, segundo eu vejo numa tradução de Garrett – não vão agora julgar que eu sei latim - «que se fiavam em asas que tinham pegado com cera e que, novos Ícaros, viriam a ter a sorte deste.»", AVELEDA, Diana, "Cartas Literárias", *in*, *Inéditos e Esparsos*, *Obras Completas de Júlio Dinis*, vol. 7, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1910), p. 193.

[35] A admiração de um escritor pela obra de outros escritores é, afinal, um dado esperado. Por exemplo, referindo-se ao trabalho literário de Júlio Brandão, José Augusto Seabra escreve assim acerca das leituras e afinidades deste escritor: "Quanto a leituras, foram trechos de Garrett e Júlio Dinis que primeiro o impressionaram; o autor dos *Serões da Província* ter-lhe-ia mesmo inspirado as primícias na arte do conto. Nada disto é discipiendo, (…) para a compreensão da forma por que aderirá às correntes esteticistas finisseculares e do modo por que depois evoluirá para o Neo-Romantismo lusitanista.", SEABRA, José

Os Contos do Tio Joaquim, de Rodrigo Paganino, permite-nos também que estejamos perfeitamente de acordo. Mas daí até se reconhecer que a obra de A. Herculano, ou a de R. Paganino, foram as pedras angulares do trabalho literário dinisiano, consideramos francamente forçado e não lhes reconhecemos fundamento para que tal possamos aceitar. Consideramos, isso sim, que Júlio Dinis apreciou naqueles textos a atenção concedida aos valores humanos, à análise psicológica das personagens, ao esforço de harmonizar as inter-relações sociais, ao registo dos sentimentos autênticos, e ainda ao carácter verosímil e moralizante em que os textos se empenham.

Torne-se entretanto claro que esta nossa opinião não se prende minimamente com factores da ordem do processo de imitação literária! Pelo contrário. Sabe-se que essa realidade de troca de ideias entre textos e autores era uma circunstância intelectual que, ainda naquela época, não deslustraria qualquer fazer narrativo[36]. Consideramos antes é que, relativamente à literatura portuguesa, se poderá referir o autotelismo[37] literário de Júlio Dinis, já que, de um modo geral, a sua obra ficcional evidencia o necessário distanciamento dessas fontes. Verifica-se que a mimese dinisiana se baseia essencialmente no princípio aristotélico de imitação das pessoas em acção[38], e sendo os comportamentos humanos o material que mais interessou ao labor dinisiano, era a partir do real presenciado que o escritor o buscava, e não a partir das personagens representadas noutras obras por outros escritores. Destas, poderá haver uma enorme simpatia pelo tratamento ficcional que receberam, poderão sugerir alguns trejeitos de comportamentos narrativos que se assemelhem, mas tudo isto porque, afinal, a literatura imita a Vida – e dela faz parte o Homem nos seus diversos comportamentos de compromisso político, económico, social, cultural, afectivo, ou outros. E entretanto, sobre as marcas de cunho moralizador nos seus textos, e na medida em que "(…) whether or not mimesis is ethical depends on what is being imitated."[39], reconhece-se que a imitação desenvolvida por Júlio Dinis configura-se numa ética de respeito e equilíbrio entre as partes envolvidas no

---

Augusto, "A Evolução da Narrativa Finissecular", *in*, *História da Literatura Portuguesa*, vol. 6, Mem Martins, Alfa, 2003, p. 114.

[36] Neste âmbito, registe-se uma opinião crítica que ilustra esta questão, mas desta vez pela emergência de outros textos a partir da obra dinisiana: "elles [références étrangères à l'intérieur de l'oeuvre] seront, pour la plupart, d'une importance capitale pour les auteurs de la génération suivante, tel Eça de Queiroz, qui par ailleurs s'inspirera de *A Morgadinha dos Canaviais* pour son roman *202 Champs Elysées*.", TITO-LÍVIO, Santos-Mota, *A Morgadinha dos Canaviais de Júlio Dinis, un roman initiatique*, Maria-Hélène Piwnik (directrice de recherche), Paris, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), U.F.R. d'Etudes Ibériques & Latino-Américaines, Session de Juin, 1999, p.7. Dissertação de Mestrado.

[37] "*Não imitou ninguem; não teve ainda imitadores*.", lê-se numa Carta ao Editor assinada por A. Soromenho, a qual prefacia uma edição de *As Pupilas do Senhor Reitor* publicada em 1913. [SOROMENHO, A., "Carta ao Editor", *in*, *As Pupilas do Senhor Reitor*, 15ª ed., Lisboa, Typographia A Editora Limitada, 1913, p. v.]. Sendo esta carta escrita em 1874, três anos após a morte do escritor, reconhece-se entretanto que não haveria o necessário distanciamento temporal para que surgissem outras leituras analíticas acerca do processo de escrita de Júlio Dinis. Todavia, de facto até hoje, para além das atribuições a Paganino e Herculano que já referimos neste texto, nunca lhe foi feita qualquer outra apreciação deste carácter, e referimo-nos, naturalmente, à literatura portuguesa.

[38] *Vide*: ARISTÓTELES, *Poética*, Eudoro de Sousa (trad., pref., introd. e notas, 6ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2000, p.105.

[39] HOLMES, Jonathan, STREET, Adrian (eds.), *Refiguring Mimesis: representation in early modern literature*, Hertfordshire, University of Hertfordshire Press, 2005, p. 5.

processo romanesco, já que é sempre suportada pelos bons exemplos a dela reter. Poder-se-á dizer que as personagens dinisianas imitam incessantemente os bons costumes e, se alguma delas representa algum desvio às boas normas, essa encontra-se nas páginas para, por contraposição, fazer realçar a dignidade moral estabelecida pela restante galeria dos representados, – pois esta é, afinal, uma das grandes preocupações dos textos desta época. Referindo-se ao romance de Camilo, Carlos Reis escreve, por exemplo, que "as reflexões camilianas ocorrem num tempo cultural propício a uma espécie de pedagogia do gosto e de doutrinação do leitor"[40], aclarando que esse tempo cultural é, afinal, o do Romantismo, época "indissociável de uma concepção da literatura como instrumento de refinamento cultural, com indisfarçável propensão ideológico-moral."[41].

Vejamos, finalmente, o seguinte: que Júlio Dinis observava as acções no contexto real e que, decantando-as segundo os interesses do trabalho narrativo, as adaptava às páginas – isso já foi amplamente referido; que Júlio Dinis era um leitor atento e eclético nas escolhas literárias, desde as científicas inerentes à sua profissão, às de lazer onde se incluíam os textos ficcionais provindos de várias nacionalidades – é uma questão que também já foi mencionada; que Júlio Dinis dedicava uma particular atenção às atitudes e comportamentos humanos, também aos que se configuram nas inter-relações pessoais, – levando Jacinto do Prado Coelho a caracterizá-lo de "romancista-psicólogo"[42] –, é também um dado já aqui assegurado. Daí que, para além do real que auscultava aqui e além, a possibilidade de os textos deste escritor irem recebendo assimilações de outros pensamentos que recolheria através de leituras que fazia com permanência – um gesto, afinal, tão comum a qualquer escritor – em nada poderá admirar o seu analista quando, afinal, "todo o texto *pressupõe* outros textos."[43]. Assim sendo, como qualquer outro trabalho literário, também o dinisiano não se omite ao processo de transtextualidade ou transcendência textual do próprio texto, agora segundo G. Genette, fenómeno que este teórico define ainda por " tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes"[44].

E porque "Fiction is more in the nature of a great web, echo chamber or cultural ensemble, in which novel, however faintly, reverberates with every other novel."[45], também as ficções de Júlio Dinis não se excluem desta regra generalista. Todas estas relações de

[40] REIS, Carlos, "Narrativa e metanarrativa: Camilo e a poética do romance", *in*, *História Crítica da Literatura Portuguesa: O Romantismo*, Carlos Reis, Maria Natividade Pires (org.), vol. V, Lisboa, Verbo, 1999 (1993), p. 247.
[41] *Idem*, *ibidem*.
[42] Esta adjectivação não surge como uma mera atribuição crítica, já que este crítico literário refere que a vocação dinisiana de psicólogo está documentada pelo conteúdo das suas obras. *Vide*, COELHO, Jacinto do Prado, "O Monólogo interior em Júlio Dinis", *in*, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Carlos Reis (coord.), VI vol., 2ª ed., Lisboa, Verbo, 2000, p. 170.
[43] "O tecido/tecelagem de intertextualidade mostra que os textos se cruzam, se entrecruzam, num perpétuo movimento de entretecer. Sabendo-o ou não aquele que o lê e/ou escreve.", MOURÃO, José Augusto, "Da Intratextualidade (Citação e o comentário nas Viagens de A. Garrett)", *in*, *Revista de Comunicação e Linguagens*, Porto, nº 3, 1986, pp. 99-100.
[44] GENETTE, Gérard, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.
[45] SUTHERLAND, John, *How to Read a Novel*, London, Profile Books, 2006, p. 123.

familiaridade, quer elas sejam inter, intra ou transtextuais, expõem-se muito mais do que se escondem na obra dinisiana – só que pela aproximação a outras fontes narrativas que não propriamente as portuguesas.

II-1.2 – Dois apontamentos acerca de dois escritores:

Após termos defendido a nossa opinião crítica sobre as relações de influência (ou não) do trabalho literário de Júlio Dinis com a literatura portuguesa, consideramos de alguma importância que se façam dois breves apontamentos sobre outro tipo de relações – sociais e de carácter profissional – com o escritor coevo Camilo Castelo Branco, bem como sobre as relações de Eça de Queirós com os textos de Júlio Dinis a partir das apreciações críticas que lhes teceu. Poderá parecer, à partida, que esta brevíssima abordagem que propomos desenvolver se possa revelar algo descontextualizada ou, eufemizando, talvez menos a propósito no contexto que o momento deste estudo propõe. Porém, assim não o cremos, e explicamos a razão. Em todo o aparato crítico em torno de Júlio Dinis, quando a atenção se desvia para as relações pessoais do escritor com Camilo Castelo Branco, e as de Eça de Queirós com os textos do escritor, sobrevive uma imagem razoavelmente instalada de mal-estar com o primeiro e ironia do segundo, com a qual não estamos de acordo. E este parece-nos, enfim, o momento apropriado para podermos registar a nossa opinião nesta matéria – desviando-nos embora da análise do corpo psicológico e social romanesco da obra dinisiana, aproximamo-nos dos juízos residentes no corpo psicológico e social dos leitores (críticos, ou não) da vida e obra de Júlio Dinis, num esforço de depurar uma teia de conceitos que, mal a imaginava Júlio Dinis quando, *hélas!*, o narrador de uma das ficções escreveu:

> "Desde que uma crença consegue radicar-se verdadeiramente na imaginação do povo, difícil é ao poder dos séculos ou à evidência dos factos desarreigá-la."[46].

O nosso propósito é de a desinstalar, resistindo menos "ao poder dos séculos" e cedendo mais " à evidência dos factos".

[46] DINIS, Júlio, "O Espólio do Senhor Cipriano"*, in, Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 83.

a) Das relações com Camilo Castelo Branco

Sabe-se que quando em 1869 Júlio Dinis passa uma temporada em Lisboa, antes de embarcar para a Ilha da Madeira se encontra, acidentalmente no Chiado, com Camilo Castelo Branco. Numa carta escrita a Soares de Passos em 1869, aquela ocorrência é assim referida por Júlio Dinis:

> "Ontem, descendo o Chiado, esbarrei cara a cara com não menor personagem [tinha acabado de se referir a Coutinho de Madureira] do que Camilo Castelo Branco. Se fosse no Porto, saudar-nos-íamos muito cerimoniaticamente e passaríamos. Aqui foi outra coisa. O *amável* romancista dirigiu-se-me com maneiras tão afáveis, que dir-se-ia sentir um real prazer em me encontrar. (…) informou-se dos meus padecimentos, deu-me conselhos, sentiu do *coração* que a minha doença me não deixasse escrever; e terminou oferecendo-me a sua casa. Separámo-nos como grandes amigos, depois de um *tête-à-tête* de um quarto de hora."[47].

Neste relato deixa-se perceber que, por um lado, se tratou de um momento de apreciável cordialidade; por outro lado, a presença dos itálicos que Júlio Dinis teve o cuidado de evidenciar transmite a ideia de que a afabilidade não teria, talvez, passado de um gesto de boas normas, e de circunstância. A propósito das relações entre ambos, na opinião de Egas Moniz,

> "O feitio mordaz do brilhante escritor [Camilo] talvez se tivesse exteriorizado no Pôrto contra êle em crítica menos lisonjeira, em conversas de livraria (…) [ou talvez ainda] desse guarida, na *Gazeta Literário do Pôrto*, que dirigia, à crítica áspera e injusta de Andrade Ferreira."[48].

O artigo de Andrade Ferreira a que Egas Moniz alude, publicado na edição nº 8 do *Jornal do Porto*, e a partir de comentários que vai tecendo de *As Pupilas do Senhor Reitor*, resultam tão sarcásticos quanto até insultuosos a Júlio Dinis[49]. Calculamos que o facto de ambos os escritores terem um estatuto social diferente, ainda o facto de naturalmente frequentarem núcleos sociais com certeza diferentes, são factores que, admitimos, possam ter contribuído para que tivessem uma mundivisão literária que não se compatibilizava. No Prefácio de *Júlio Denis e a sua Obra*, de Egas Moniz, Ricardo Jorge relata que lhe contava o seu "velho

[47] DINIS, J., "Cartas Particulares", *in*, *Inéditos e Esparsos*, pp. 379-380.
[48] MONIZ, Egas, *Júlio Denis e a sua Obra*, Ricardo Jorge (pref.), 2º vol., Lisboa, Casa Ventura Abrantes, 1924, p. 39. Aliás, incluída no circuito obrigatório de visitas a livrarias estava a Casa Moré (actual Livraria Lello), que Júlio Dinis também chegou a frequentar: "Tenho pena de não ouvir no Moré os comentários do B. a respeito dos últimos acontecimentos. A república salvará a França? (…)", lê-se numa carta do escritor dirigida a Custódio Passos, e escrita em Vila Nova de Famalicão em Setembro de 1870. DINIS, J., "Cartas Particulares", *in*, *Inéditos e Esparsos*, p. 413.
[49] Este artigo poder-se-á ler na íntegra na obra: SIMÕES, João Gaspar, *Júlio Dinis*, colecção "A Obra e o Homem", vol. 12, Lisboa, Editora Arcádia, 1962.

professor Pedro Dias, que Camilo (…) se lastimara de se ver excedido e incapacitado de ombrear com o rival [Júlio Dinis]"[50]. Ainda neste Prefácio, Ricardo Jorge, notavelmente admirador da obra camiliana, acrescenta não ter conhecimento de quaisquer referências a Júlio Dinis na obra de Camilo, concluindo que "A repulsa viria sim de uma antítese social e moral – porque Júlio Diniz era de gema um burguês do Porto"[51]. Entretanto, e de novo segundo Egas Moniz, em nota de rodapé do seu trabalho *Júlio Denis e a sua Obra*, refere que num volume de *Uma Família Inglesa* que lhe pertencia se lê a seguinte inscrição de Camilo Castelo Branco, feita em nota, e à margem:

> "«No entanto, Gomes Coelho foi um notabilíssimo romancista e transluziu nos livros o adorável espírito que tão cedo se foi a melhor vida.»"[52],

acrescentando o Professor que "Esta frase mostra como Camilo penetrou a obra de Júlio Denis dando, num relance, dois dos seus mais interessantes aspectos."[53].

Incluída na nossa investigação, fomos averiguar esta obra. De facto, não apenas esta referência está registada pelo punho do escritor, como ainda outras tantas anotações que consideramos bastante interessantes para a (re)leitura que se possa fazer de Camilo acerca de Júlio Dinis, e com as quais avançamos aqui em primeira mão.

De facto, a obra é *Uma Família Inglesa*, publicada em 1870 pela Tipografia do *Jornal do Porto*[54]. Fica-se a saber que era pertença de Camilo e que, supostamente em Maio de 1924, foi vendida em leilão[55] pela livraria Matos Ferreira (extinta, lê-se), no Rocio [*sic*] aos antiquários Romão & Compª, de Lisboa. Colocada à venda por 200 réis[56], talvez possa ter sido Egas Moniz o seu comprador directo – mas do facto não se pôde averiguar.

Na página que antecede o texto dinisiano, para além do comentário citado por Egas Moniz, existem outros dados muito curiosos, e de grande interesse para se poder aferir da relação literária de Camilo com o trabalho de Júlio Dinis. No topo superior direito daquela obra pode ler-se, escrito por Camilo: "Relido em 1875". Este dado anuncia claramente o interesse que Camilo tinha pelo trabalho de Júlio Dinis, reforçando ainda a noção proposta por Egas Moniz de "(…) como Camilo penetrou a obra de Júlio Denis (…)" – leu-se acima. Pois o certo é que se fica a saber que Camilo não apenas leu a obra, como mesmo a releu,

[50] MONIZ, Egas, *Júlio Denis e a sua Obra*, Ricardo Jorge (pref.), 1º vol., Lisboa, Casa Ventura Abrantes, 1924, p. viii.
[51] *Idem*, *ibidem*, p. xi.
[52] MONIZ, E., *op. cit.,* 2º vol., nº 1.
[53] *Idem*, *ibidem*.
[54] Anexo nº 4.
[55] Este leilão, segundo registo da firma antiquária, teve lugar para "pagamento d'um débito que Camilo Castelo Branco lá tinha.". Anexo nº. 5.
[56] Anexo nº. 6.

permitindo-lhe ficar com um conhecimento profundo da mesma, e daí que tenha antecedido o comentário acima citado da seguinte frase:

> "Como romance, este livro, se não tivesse os cap. XXIX e XXX, seria perfeito. Como linguagem, é mto defeituosa."[57].

Observados os capítulos postos em questão, admitir-se-á, na verdade, algum simplismo no mecanismo que movimenta a acção que os compõe. Quer no cap. XXIX, em que os amigos de Carlos lhe assaltam casa, querendo-o surpreender na companhia de Cecília, quer no cap. XXX, em que a ingenuidade de Manuel Quintino a observar Cecília requer a despropositada intervenção da criada Antónia para lhe iluminar a razão, configuram-se, de facto, duas estratégias narrativas de alguma candura. Calculamos que, no cômputo geral, tenha sido esta razão que levou Camilo a colocar aquela anotação, o que entretanto nos poderia levar a tecer algumas razoáveis considerações analíticas, mas que evitamos de forma a possibilitar que nos debrucemos um pouco mais sobre outros comentários, ainda que abreviando-os[58], que se encontram na obra.

Em pequenas folhas soltas, manuscritas, e todas cuidadosamente identificadas com as iniciais C.C.B. (e leia-se Camilo Castelo Branco), indicando ainda no canto superior esquerdo o número da página de *Uma Família Inglesa*[59] a que cada pequena folha se refere, e introduzidas ainda no respectivo local a que correspondem, encontramos pequenas anotações de cariz diverso. E tal bastou-nos para que tivéssemos ficado com uma enorme certeza: de facto, Camilo leu e releu a obra, fê-lo com muita atenção, recuperou pequenos detalhes com os quais não estava de acordo, e anotou-os ainda com observações de conteúdo sintáxico, morfológico, ou mesmo epistemológico. Embora com a referida brevidade, mas que entendemos minimamente necessária, anotemos esses apontamentos de forma a podermos afirmar o nosso argumento final.

Na página 6[60], pretende Camilo corrigir o latinismo "*Audaces fortuna*" pois, segundo ele, "Devia ser *audentes*. Virgílio assim escreveu e não *audaces*. É expressão que não se encontra em verso de Virgílio.". Transpondo-nos para a pág. 86, todo o parágrafo em que Manuel Quintino se dirige em discurso directo à pena com que trabalha é reprovado por Camilo. O parágrafo é o seguinte:

[57] Anexo nº. 7.
[58] Porém, no Anexo nº 13 encontraremos todos os restantes comentários de Camilo que, por economia de espaço, optámos por omitir neste estudo.
[59] Ao referirmo-nos a estes comentários de Camilo, atribuiremos o número de página de *Uma Família Inglesa* que serviu de leitura e estudo ao escritor de Seide, [DINIZ, Júlio, *Uma Família Ingleza: Scenas da Vida do Porto*, segunda edição revista pelo author, Porto, Typographia do Jornal do Porto, 1870], tal como as citações que faremos serão a partir da mesma obra, pois entendemos que assim nos aproximará melhor dos raciocínios de Camilo. *Vide*: Anexo 4.
[60] Anexo: 8.

> "- Anda, anda – dizia elle; - que ronceira 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! Isso não esperava eu de ti!... Adeus! Agora mais este cabello!... E sujas-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… Continúa, mas com tento… Então! Não querem vêr que páras outra vez? Ora isto é demais!... Deixa estar que… oh!"[61].

E a propósito Camilo comenta à margem: "Tolice inverosímel". De facto, parece compreender-se que o escritor Camilo pudesse não empatizar com aquele tipo de discurso em jeito de monólogo de alguma insipiência, que embora admitamos que Júlio Dinis o tivesse incluído numa estratégia que pretendia evidenciar a rotina de uma figura-tipo da época, – o guarda-livros –, conclui-se que não foi bem aceite na compreensão crítica do colega escritor, considerando-a inverosímil. Mas repare-se que naquela nota de Camilo parece existir alguma contradição. Se o pedaço de texto dinisiano é considerado inverosímil, então, afinal, a obra romanesca estaria a ser lida na base da verosimilhança; e se a leitura estava a ser assim sustentada, mais do que nunca aquele monólogo de Manuel Quintino se enquadraria no carácter verosímil da obra. A menos que Camilo entendesse que a inverosimilhança resultasse do facto de a personagem estar a falar para a pena com que escrevia, o que não entendia ser provável.

Na página 94 do referido romance, a personagem Mr. Richard Whitestone dirige-se a Carlos e, no seu enunciado, refere "(…) cuidei que nem estavas ao facto!", expressão que Camilo reprova, reescrevendo à margem "….*estavas ao facto*. Não se pode dizer em português."[62]. Torna-se claro que bem melhor talvez pudesse ter sido escrito "cuidei que nem estavas ao corrente do facto" mas, calculamos que talvez aqui se possa reconhecer alguma influência do contacto do escritor com a língua inglesa, assim traído pela expressão "to be at de fact".

Avançando para a pág. 113, deparamo-nos com uma rectificação à redacção. Quando Júlio Dinis escreve as seguintes palavras proferidas por Cecília: "- Deixe-me; sabe como eu lhe quero, sabe a confiança que tenho em si, Jenny, pois não sabe? (…)", Camilo regista que "…em si, Jenny… Não se escreve". Naquele discurso, poder-se-á efectivamente reconhecer o transporte de um registo oral para o escrito, acentuado por um vocativo no seio da frase que, à partida, causa algum impacto ao leitor. Todavia, esse choque é suavizado pela continuação do texto, que vai permitir perceber-se que pretende, afinal, registar o diálogo a que o narrador

[61] Anexo 9.
[62] Anexo 10.

assistiu. Admite-se outra questão no estranhamento, ou melhor, na reprovação de Camilo: será que Camilo entendeu que o facto de Cecília tratar Jenny por você deveria fazer acompanhar o nome próprio precedido do pronome de tratamento Menina? É outra hipótese. Fica a ambiguidade.

Na pág. 184 encontramo-nos com uma explícita ironia camiliana, num claro rasgo de impaciência perante a exibição das competências psicológicas de Jenny. Conversando com Carlos, quando este se procurava enganar a si próprio do sentimento que albergava por Cecília, a irmã refere-lhe:

> "- Depois a imaginação, a imaginação, essa travêssa imaginão [*sic*], que nós ambos conhecemos, pôz-se a trabalhar. Ella não podia resignar-se a vêr terminar tão depressa o romance, que phantasiara tão longo, e lidou, e lidou, e apesar de te recolheres hontem mais cedo, não durou a tua vigília menos do que a d'aquella celebre noite de Carnaval; não é verdade? Confessa.".

Neste episódio em que a irmã de Carlos lhe desvenda os segredos ocultos no coração, embora por vezes através de leituras impressionistas, – "Olha que eu tenho a vaidade, e o orgulho tambem, de saber lêr nos teus pensamentos", lê-se na mesma página –, Jenny revela um expediente com o qual Camilo não concordou, escrevendo à margem: "É saber de mais, sendo tão inocente a inglesinha educada.". De facto, Jenny representa, neste romance, a convergência de todas as aptidões, desde a candura à experiência, o que, à partida, se torna de facto excessivo para que se possa aceitar com verosimilhança. Todavia, já nos referimos ao facto de na obra dinisiana a representação da mulher ser colocada numa latitude de aptidões extraordinária, – o que também a personagem Jenny, deste romance, pragmatiza.

Na pág. 294 termina o cap. XXX, o qual motivou o comentário de Camilo que já citamos a partir da obra de Egas Moniz, encontrando-se ainda reforçado pelo comentário do escritor de Seide: "Todo o cap. XXX é péssimo e disaira todo o livro, apesar de excelente capítulos, que tem.".

Referido a questões de cortesia no trato encontra-se um "N" sublinhado na pág. 328, a propósito da fala dirigida por Mr Richard Whitestone a Carlos: "(…) Tenho sido em excesso benevolente consigo, (…)". Segundo o apontamento de Camilo, é o lexema "consigo" que recebe a reprovação, pois talvez o escritor entendesse que como o diálogo progredia entre pai e filho, o pai não deveria tratar o filho por "você", mas sim por "tu", e então a palavra certa seria "contigo". Sabe-se que este tipo de tratamento familiar é mais frequente nas classes de estratificação social mais elevada, como afinal seria o caso da família narrativa Whitestone,

talvez mais próxima do modelo familiar de Júlio Dinis do que do de Camilo, e daí o choque do confronto.

Traindo alguma ordem (numérica) que fomos respeitando, reservamos deliberadamente para o fim desta súmula a crítica de Camilo à pág. 284. Passando-se a cena no quarto de Carlos, onde este recebe a visita de um grupo de amigos, estes acabam por lhe assaltar a privacidade, chegando a pretender violar uma carta que Carlos tinha escrito a Cecília. Lutando no meio da desordem, Carlos consegue arrancar-lhes a carta das mãos, chama o criado e, dando-lhe ordens para que fizesse seguir a dita carta, logo uma voz, que não se identifica no texto, exclama:

> "- Bonito final d'acto! O criado sahe, Carlos senta-se sorumbatico, e os outros actores contemplam-n'o attonitos e… aparvalhados – *Tableau*."
> A estas palavras [continua o narrador], todos se entre-olharam e, como se se achassem uns aos outros ridículos, soltaram unisona gargalhada.".

Acerca deste passo do texto dinisiano, Camilo anota:

> "Porcaria.
> O autor desconhece a sociedade dos rapazes bem educados. Estas e as seguintes tolices nunca se praticaram na sociedade alta nem na média. É escusado recorrer à última."[63].

É evidente o despeito de Camilo neste apontamento. Sendo que a questão da boa educação parece servir de aferidor de pertença a uma classe social determinada, quando Camilo refere que "É escusado recorrer à última", a classe média, conforme o manuscrito refere, o escritor salienta o facto de a boa ou a má educação não serem exclusivos de determinadas classes sociais, ainda com a probabilidade de se estar a referir ao povo. De qualquer forma, a expressão do orgulho ferido é clara no manuscrito, calculando-se que a dita "sociedade alta" insinue a classe à qual o escritor da obra em análise pertencia, não porque fosse exactamente nessa classe de topo social onde a família Gomes Coelho se encaixasse, mas, estar-lhe-ia muito próximo. E quanto a essa, – ou à classe média, afinal –, se nelas nunca se praticaram as tolices do género que a obra aponta, o certo é que no parecer de Camilo "o autor desconhece os rapazes bem educados", – numa inequívoca expressão de tom perfeitamente condenatório. Balanço final, temos de um lado Camilo Castelo Branco que se sente ofendido na sua dignidade e na da classe social em que se integra, temos do outro lado Júlio Dinis que, pertencendo a um patamar social algo mais confortável, finalmente semeia no texto a má educação. Se quisermos penetrar um pouco mais na análise, não deixará mesmo de se sentir

[63] Anexo 11.

nas achegas de Camilo um certo carácter insultuoso ao autor da obra. Mas convenhamos que esses remoques se compreenderão sem ofensa, se tivermos em consideração que estamos, de facto, perante dois escritores de proveniências sociais algo distintas, idades até um pouco distanciadas (Camilo era mais velho cerca de quinze anos), e experiências de vida bastante diferentes. Bastarão este conjunto de factos, cremo-lo bem, para criar algum distanciamento que naturalmente se impôs entre ambos, e também uma razoável diferença entre os tipos de escrita dos dois autores – "Aos conflitos de Camilo sucede a paz de Júlio Dinis: a uma realidade exacerbada uma realidade idealizada."[64], refere José-Augusto França. Se o berço de Camilo foi algo atribulado, mais tarde, para construir a sua afirmação literária, – que é aqui o que nos ocupa –, terá naturalmente tido razoáveis dificuldades, pois não teve o contributo do colchão cultural que acolheu Júlio Dinis à nascença. Será ainda de considerar outro dado de capital importância: o posicionamento de ambos os escritores na sua relação com a produção literária – Camilo escrevia por profissão, Júlio Dinis escrevia por distracção.

Apesar das diferenças, não pretendemos com isto dizer que Camilo não conhecesse todos estes matizes, e até os mais refinados artifícios sociais. Claro que conheceria, e muito bem. Só que o estigma da sua origem não lhe permitia comparar-se a Júlio Dinis enquanto berço-de-nascença, e logo este factor de herança social acabaria por se reflectir – talvez assim o entendesse – enquanto escritor. Sendo que o sucesso público de Júlio Dinis foi quase imediato, já que o reconhecimento do seu talento se ergueu espontaneamente na praça das letras, tal súbita ascensão assustou Camilo, certamente. E daí que compreendamos ainda que aqueles investimentos de minúcia exegética não passam de um amargo reconhecimento de todas estas diferenças, as de carácter pessoal e literário. É nossa plena convicção que Camilo apreciava, e mesmo muito, Júlio Dinis, e a confirmá-lo apontar-se-á o facto de Camilo ter lido todas as suas obras[65]. Aliás, aqueles desabafos interpretativos, por muito azedos que alguns deles num primeiro momento se possam revelar, não deixam de ser uma enorme expressão de apreço pelo escritor. Se repararmos, o espírito perscrutador de Camilo ao ler *Uma Família Inglesa* deixa perceber uma enorme vontade de apanhar o seu escritor em falta e, o facto de lhe apontar erros, automaticamente reclama para si a voz da autoridade e da competência na matéria. Mas tudo isso não passam de gestos de apreço e, convenhamos, até de algum despeite, pois se assim o não fosse, calcula-se que não teria tido o cuidado de apontar alguns detalhes que não farão grande sentido se atendermos à liberdade da escrita romanesca. O

[64] FRANÇA, José-Augusto, *O Romantismo em Portugal*, 3ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1999 (1974), p. 429.
[65] No texto *Camilo e Júlio Dinis: Relações Meta-Literárias*, Irwin Stern refere em nota-de-rodapé que "Camilo possuía todos os romances de Dinis. Ver: *Catálogo da preciosa livraria do eminente escritor Camilo Castelo Branco* (Leiloada em 1883). Lisboa: Casa Ed. Moreira e Cardoso, 1883. Item número 1440.", STERN, Irwin, "Camilo e Júlio Dinis: Relações Meta-Literárias, in, Camilo Castelo Branco: no centenário da sua morte", João Camilo dos Santos (ed.), tradução [?], Santa Barbara, University of California, 1995 (1991), nota-de-rodapé nº 12, p. 42

romance, com toda a legitimidade que o género lhe confere, acolhendo no seio das suas narrativas os rigores do registo escrito, a exactidão ou os descuidos do registo oral, a poesia com todas as tendências rimáticas, lances narrativos com ligação ao texto dramático, exaltações de pendores epopeicos, e etc., – e Camilo talvez o soubesse melhor do que ninguém –, permitia à-vontades narrativos que noutro género literário não caberiam. E acrescente-se ao argumento que Júlio Dinis está longe de ser o escritor que fez uso de uma linguagem descuidada nos seus textos; bem pelo contrário: é sintacticamente rigoroso e os recursos lexicais tanto são recorrentes quando são colocados na voz narrativa do povo, como são elegantes e eruditos quando são colocados na voz narrativa de personagens que revelam suporte cultural. Por todas estas razões, se aqueles apontamentos autógrafos de Camilo parecem uma reprovação à escrita de Júlio Dinis, não o são, assim o cremos. E não nos parece esvaziada de sentido a simpática recepção que Camilo fez a Júlio Dinis no Chiado no acidental encontro relatado na carta dinisiana, e que acima citámos: "O *amável* romancista dirigiu-se-me com maneiras tão afáveis, que dir-se-ia sentir um real prazer em me encontrar". Poderá mesmo admitir-se que Camilo sentiu gosto em cruzar-se com Júlio Dinis, talvez mesmo em estreitecer laços de futura amizade, e isto se repararmos que ainda no mesmo excerto se lê que Camilo "terminou oferecendo-me a sua casa. Separámo-nos como grandes amigos, depois de um *tête-à-tête* de um quarto de hora.". Mas a cordialidade de Camilo foi mais longe, assumindo o carácter de confiança que talvez até àquele momento nunca tivesse ocorrido: "informou-se dos meus padecimentos, deu-me conselhos, sentiu do *coração* que a minha doença me não deixasse escrever" – lê-se na mesma carta.

É curioso notar-se que esta carta de Júlio Dinis à qual temos vindo a aludir foi escrita em 18 de Fevereiro de 1869, e o facto de na obra *Uma Família Inglesa* pertencente a Camilo estar escrito, pelo seu punho, "Relido em 1875"[66], conforme já se referiu, permite observar-se que tal releitura ocorreu quando Júlio Dinis já tinha falecido havia três anos. Ou seja, ficamos sem saber se aqueles apontamentos autógrafos foram escritos no momento em que a obra foi relida (os apontamentos não estão datados), ou se ocorreram durante a primeira leitura, talvez quando a obra foi publicada em 1870. Somos levados a inferir que tenha sido lida quando o livro saiu a público, ou seja, dois anos antes de Júlio Dinis falecer – conjectura que apenas tem por suporte o esperado respeito que, naturalmente, Camilo teria pelo seu colega já extinto. Se assim não fosse, não seria de imaginar que Camilo se desse ao cuidado de ser tão detalhado no levantamento de minudências em relação ao saber de alguém que, afinal, já não poderia responder por si, e que tão-pouco já constituía para ele qualquer ameaça. E o facto é que Camilo foi um grande escritor do séc. XIX português, e se lhe for atribuída a paternidade do

[66] *Vide*: Anexo nº 7.

romance lusitano, calculamos que nenhum dos seus homólogos se ofenderá. Em síntese, entendemos que a admiração de Camilo por Júlio Dinis foi inegável, facto sobre o qual, aliás, o excerto seguinte retirado de uma carta escrita por Camilo Castelo Branco a António Feliciano de Castilho em Novembro de 1867 não deixa que fiquem dúvidas:

> "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 entroixar eu a minha papelada e desempeçar a estrada à nova geração."[67].

Analisada a relação inversamente, talvez da parte de Júlio Dinis a recepção fosse realmente diferente. Não pela falta de valor que reconhecesse a Camilo, não pela falta de gosto em acamaradar, mas talvez por razões diversas. Quando são analisadas as atitudes que Júlio Dinis tomou ao longo da vida, para além das (óbvias) marcas de carácter, a falta de saúde tem que ser sempre considerada em primeiro lugar na grelha de análise, pois tão impiedosa se constituiu que cedo lhe começou a retirar a vontade de viver. Nem por isso, sublinhe-se, Júlio Dinis deixou de ser um enorme batalhador – lutou contra a doença e esforçou-se pelo trabalho, deixando deste um salutar legado à Humanidade. Porém, participar em convívios para além dos do círculo de amigos que conhecia desde cedo, e que manteve até ao final de tão curta vida, ou em festas que exigissem dele o vigor físico que não tinha, eram propostas que, entre outras razões, a fragilidade física o obrigaria a recusar. E assim a vertente mundana também não era conhecida por Júlio Dinis – quando muito, ser-lhe-ia narrada por alguns dos seus amigos. E talvez seja uma das razões pela qual as suas narrativas espelhem uma espécie de sonho e candura que, à partida, não se encontram noutros textos cujos escritores tiveram um percurso de vida salutar e dito normal. Para pontualmente justificar o nosso raciocínio, atente-se na citação seguinte, a partir de outra carta escrita em Ovar em 3 de Julho de 1863, dirigida ao amigo Custódio Passos, – tinha então Júlio Dinis 24 anos:

> "Sempre me lembro daquela noite de S. João, do ano passado em que eu, tu e o Azevedo estivemos sentados num banco da Praça da Farinha, qual de nós mais aborrecido e morto por se deitar. Recordo-me ainda que se falou na *cholera-morbus* e no *vómito negro*, assunto que mostrava bem as disposições lúgubres do nosso espírito naquela noite.
>
> Este ano estive aqui também num arraial. Calcula como me havia de divertir. As orvalhadas eram boas de mais. O santo excedeu-se. Por pouco me ia constipando, por ter caído na patetice de esperar pelo fogo preso que um curioso da vila fez para delícias dos devotos do santo."[68].

[67] CABRAL, Alexandre (recolha, pref., coment.), *Correspondência de Camilo Castelo Branco com António Feliciano Castilho*, vol. III, Lisboa, Horizonte, 1985, p. 166.
[68] DINIS, J., "Cartas Particulares", *in*, *Inéditos e Esparsos*, pp. 351-2.

Assim se confirma pelas próprias palavras do escritor que não conviveu nas noitadas, nas farras ou na boémia. Não conheceu o mundo de Camilo. Eram contemporâneos, mas viviam em órbitas diferentes – "Camilo e Eça de Queiroz correspondem a outras zonas, exprimem outros ideais."[69]. E isto explica por si a diferença dos temas tratados. Ao sumariar as temáticas do trabalho camiliano, António José Saraiva escreveu: "Nas suas páginas passa um estropear de cavalos em noites de aventura, cortado por tiros ou lutas corpo a corpo. Há raptos, meninas que os pais encerram nos conventos, quadrilhas de salteadores armados, ódios de famílias rivais que muitas vezes desfecham em cenas de tiros."[70], e Cruz Malpique considerou que "Camilo foi homem de ideias bicudas, Júlio Denis homem de ideias redondas."[71], interrogando "Como poderia, pois, conciliar o esférico das suas ideias com o agressivo das ideias de Camilo?"[72]. Ora, decididamente, não é o mundo literário de Júlio Dinis o de Camilo. Mas repare-se que Júlio Dinis nunca se manifestou nem a favor, nem a desfavor do trabalho de Camilo. Para Júlio Dinis, Camilo seria um escritor com tintas diferentes das suas, e, se as apreciava ou não, disso não deixou qualquer registo. Duas ou três breves referências que lhe faz são realmente demasiado sintéticas e não permitem descobrir-se quaisquer laivos de (des)interesse. Entretanto, esta conclusão, – de resto, razoavelmente generalizada pelo coro da crítica literária –, poderá ver-se comprometida e, porventura, ser até negada. Vejamos como.

Numa revista de *O Tripeiro*, de 1955, encontramos um artigo da autoria de Alberto Moreira intitulado "Júlio Dinis, Vieira de Castro e Camilo". A encerrar o artigo, e após se ter referido ao episódio marcado pelo encontro entre Júlio Dinis e Camilo no Chiado em 1869, Alberto Moreira escreve assim:

> "O genial romancista [Camilo] reconhecia o invulgar talento de Júlio Dinis – e devia-lhe gratidão, porque, embora embuçado, teve-o a seu lado num dos mais graves momentos de infortúnio, quando velhos amigos o abandonaram!..."[73].

Ao longo da nossa investigação reparamos que este registo, já com mais de meio século de publicação, parece não ter sido retomado pela crítica literária no âmbito do estudo das relações entre ambos os escritores. Esta opinião de Alberto Moreira decorre de uma recensão crítica feita por Júlio Dinis a um livro de José Cardoso Vieira de Castro (que, ao que parece, Júlio

[69] SARAIVA, A. José, "A obra de Júlio Diniz e a sua época", *in*, *Vértice*, nº 67, vol. VII, Coimbra, Março 1949, p. 137.
[70] *Idem, ibidem.*
[71] MALPIQUE, Cruz, "Alguns aspectos do Perfil de Júlio Denis", *in*, *O Tripeiro*, Porto, VI série, ano XI, nº 10, Outubro 1971, p. 296.
[72] *Idem*, *ibidem*.
[73] MOREIRA, Alberto, "Júlio Dinis, Vieira de Castro e Camilo: (Uma página esquecida do autor de «A Morgadinha dos Canaviais»)", *in*, *O Tripeiro*, nº 8, V Série, Ano XI, Dezembro 1955, p. 240, nota de rodapé.

Dinis tão-pouco conhecia[74]), intitulado *Camilo Castelo Branco*, e publicada no periódico portuense *O Nacional* em 25 de Setembro de 1861[75]. Na opinião de Alberto Moreira, – com a qual concordamos perfeitamente –, este texto crítico de Júlio Dinis, publicado cerca de um mês antes de Camilo ser julgado, surge assim junto da opinião pública com o propósito de suavizar a acusação, e a consequente condenação jurídica, que Camilo aguardava no cárcere a propósito do seu romance pessoal com Ana Plácido. Leia-se como escreveu Alberto Moreira:

> "Em fins de Agosto de 1861, José Cardoso Vieira de Castro publicou o seu famoso livro Camilo Castelo Branco – notícia da vida e obras do gigante da prosa. Este valioso trabalho, escrito em estilo muito elevado, ressente-se, por vezes, do ardor excessivo com que Vieira de Castro defende Camilo e, impiedosamente, fustiga os adversários que o Romancista insensatamente criara. Porém, tal parcialidade é, de certo modo, desculpável – e até meritória – se repararmos que Vieira de Castro teve por objecto salvar a reputação de Camilo, então mal visto pela burguesia sensata, e desde 1 de Outubro de 1860 expiando na Cadeia da Relação do Porto o «crime» dos seus ilícitos amores com Ana Plácido. Camilo veio a ser julgado em 15 de Outubro de 1861, e o livro de Vieira de Castro algo contribuiu para a absolvição do apaixonado Romancista e sua adulterina enamorada. Cremos que Júlio Dinis assim o compreendeu, e, em 15 de Setembro de 1861, no periódico portuense *O Nacional*, fez ao livro de Vieira de Castro a seguinte apreciação:"[76].

Observado o elogioso texto de Júlio Dinis, conforme se poderá ler em Anexo[77], percebe-se que todo o encómio é directamente dirigido ao autor da obra e não ao escritor que a mesma retrata. Porém, não deixando de se referir a Camilo como "grande romancista" e, sendo que a obra é altamente laudatória do trabalho de Camilo Castelo Branco, o elogio da mesma dirige-se, implícita e inegavelmente, ao escritor de Seide. E sendo que a última frase do texto crítico de Júlio Dinis refere que "O livro precisa ser lido para se ver depois quão pouco eu disse dele.", a tal "burguesia sensata" fica convidada a ler a obra e, se até então Camilo estava "mal visto", esperava-se que o parecer mudasse consideravelmente. Consultamos o jornal em questão[78] e verificamos um dado interessante: o artigo é inteiramente publicado na primeira página, oferecendo uma probabilidade de leitura quase garantida, o que, sem dúvida, contribuiu para (re)formatar a opinião colectiva do incidente de Camilo. Não duvidamos que Júlio Dinis

[74] "Estamos convencidos que Gomes Coelho nunca manteve relações de amizade com o autor de *Uma Página da Universidade* e de *A República*.", [*Idem*, *ibidem*, p. 240.]. De facto, Júlio Dinis apenas se refere uma única vez a Vieira de Castro numa carta escrita no Funchal ao seu amigo Custódio Passos, e num tom geral de pouco apreço: "Aí já o povo soberano elegeu os seus representantes. O padre Aires não foi feliz no Porto; em compensação, os povos de Tondela simpatizaram com ele. Gostei que ele saísse… A comédia principia agora. No Porto, o Sousa a pedir constituintes, de companhia com o Rocha Pinto; o Guilherme Braga, a dirigir o movimento republicano; o Vieira de Castro a pregar aos peixinhos, fornecem assuntos para óperas cómicas, que é pena perderem-se. Isto tudo causa nojo.", DINIS, Júlio, "Cartas Particulares", *in*, *Inéditos e Esparsos*, p. 406.

[75] Nº 218, ano XV.

[76] MOREIRA, Alberto, "Júlio Dinis, Vieira de Castro e Camilo (uma página esquecida do autor de «A Morgadinha dos Canaviais»)", *in*, *O Tripeiro*, Porto, V série, ano XI, nº 8, Dezembro de 1955, p. 238.

[77] Anexo 12.

[78] A nossa consulta foi feita na Biblioteca Municipal do Porto em 17.06.2010. O tomo em que o referido jornal está coligido, com a cota PD196, encontra-se em significativo estado de degradação, sobretudo o canto inferior direito de todas as páginas, embora, 90% do artigo possibilite uma leitura normal.

pudesse ter sido sensível à pontual situação de Camilo Castelo Branco, e que com este subtil gesto o procurou ajudar publicamente. Camilo foi absolvido, também graças a outras felizes circunstâncias. E agora, já por mera curiosidade pontual, acrescente-se que, segundo Carlos Reis,

> "(…) o pai de Eça, amigo de Camilo e magistrado a quem coube o julgamento, absolve o escritor em primeira instância, insistindo depois em dar-se como incapaz de levar até às últimas consequências um processo extremamente delicado para o juiz, ainda por outras razões. Não esqueçamos que José Maria de Almeida Teixeira de Queirós era, também ele, protagonista de uma relação não propriamente regular: essa mesma de que nascera o jovem Eça, então com quinze anos."[79].

Se nos perguntassem, finalmente, qual seria a provável impressão de Júlio Dinis em relação a Camilo Castelo Branco, por resposta diríamos que se circunscrevia à de um colega-escritor que lhe merecia o seu respeito profissional e, como pessoa, o seu respeito pela identidade[80], claramente manifestado na prestação do necessário auxílio, conforme acabamos de referir. Certamente que reconheceria as extraordinárias capacidades literárias de Camilo, pese embora este ter uma mundivisão literária[81] que se afastava da sua. E porque eram diferentes, e porque o estilo de vida de ambos era diferente, simplesmente tomaram diferentes rumos. Nada mais além disso. Observada a relação das simpatias literárias por parte de Camilo, parece que os testemunhos que deixou manuscritos não negam a admiração e respeito intelectual que tinha por Júlio Dinis. Mas se dúvidas puderem subsistir, o parágrafo seguinte encarrega-se de as aclarar com a necessária nitidez.

No decorrer deste estudo tomamos contacto com a obra *A Formosa Lusitânia* de Lady Jackson, traduzida (de inglês para português), prefaciada e anotada por Camilo Castelo Branco em 1877 (note-se que já Júlio Dinis tinha falecido havia cinco anos), na qual, para além de na pág. 10, em nota de rodapé, encontrarmos uma referência de Camilo ao romance *Uma Família Inglesa*, adjectivando-o de "formoso romance"[82], é entretanto nas páginas 105 e 106 que, também em nota de rodapé, onde se acrescentam ainda comentários do escritor francês Philatère Chasles, Camilo tece um rasgado e honroso elogio a Júlio Dinis, estendendo o seu comentário contra apreciações menos favoráveis que foram feitas por Ramalho Ortigão ao

[79] REIS, Carlos, "Estudos Queirosianos: Ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra", Lisboa, Presença., 1999, p. 58.
[80] A opinião de Irwin Stern difere da nossa. Considera que "É provável que Dinis tivesse uma opinião negativa sobre a vida e obra de Camilo (sobre esta não encontramos outros comentários) ou por não a ter lido ou por detestá-la.", STERN, I., *op. cit.,* p. 42.
[81] Segundo Isabel Pires de Lima, "(…) a novela camiliana, mais pícara que realista, assente em intrigas complicadas, num ritmo narrativo aceleradíssimo, em finais inesperados, nunca conseguirá resolver a oposição entre o idealismo passional e a crítica de costumes ao materialismo primário, imperante na prosaica sociedade portuguesa, e continua a destinar-se a um público romântico e burguês ávido de histórias misteriosas e aventurosas.", LIMA, I. P., "Uma nova arte de contar: Júlio Dinis", *in, História da Literatura Portuguesa: O Romantismo*, p. 412.
[82] LADY JACKSON, Catharina Charlota, *A Formosa Lusitânia*, Camilo Castelo Branco (trad., pref. e notas), Porto, Livraria Portuense Editora, 1877, p. 10, nota de rodapé.

escritor-médico. E não restam dúvidas que, de facto, Camilo Castelo Branco conhecida em profundidade a obra literária de Júlio Dinis:

> "Um dos melhores cryticos da Europa, Philatère Chasles, fallecido ha trez annos, escreveu um livro – o ultimo –, posthumamente publicado com o titulo: *La Psychologie sociale des nouveaus peuples*. Aqui se nos depara uma apreciação de Gomes Coelho (Júlio Diniz) muitíssimo honrosa para a memoria do amoravel romancista, e para nós todos os que o admiramos por que escrevia formosos livros portuguezes sem os grafar de costumeiras estranhas. Eis-aqui a pagina de Philarète Chasles que não expurgamos de umas preocupações insensatamente políticas e humilhantes para a nossa independencia … «Portugal, há coisa de meio século, a fallar verdade, não passa de colonia ingleza [83]. D'esta situação analoga, sem ser identica, á vassalagem hindustanica sob a pressão ingleza, resulta que muitos dos pontos da vida intellectual se modificam entre os homens mais esclarecidos de Portugal.
>
> A historia, como depois mostrarei, anda em averiguações de documentos authenticos, recolhe cartas e dyplomas ; e esse pequeno paiz, que já foi tão opulento de heroes e poetas, gloria-se de ter visto nascer um dos primeiros romancistas do nosso tempo, muitíssimo da escola de Dickens, de Foë e Fielding, – alma terna, eroticamente sentimental algum tanto, espirito brando e delicado, de melindres um pouco subtis, mas muito dado a extremar e *nuancer* ocolorido e as maneiras dos caracteres. Júlio Diniz (*Dinir*) faz lembrar, posto que mais ameno e gracioso, o auctor genebrez do *Presbytere* e dos *Menus Propos*. O calido raio do sol africano e as suaves auras que, desde o mar, vem a desdourar nas florestas que envolvem o mosteiro da Batalha, collaboram no encanto d'essas creações mixtas, septentrionaes pela paciencia do estudo, orientaes pelo movimento : os *Saroens de Província*, *Uma família ingleza*, *As pupillas do senhor reitor* (Seigneur Recteur!) Marco este phenomeno, symptoma e pressagio de uma literatura europea e universal, gerada por todas as influencias, bafejada por todas as brisas, filha de todos os raios, echo de todas as modalidades do pensamento : aquillo, em fim, que o grande philosopho Goethe esperava e presidia.»
>
> Depois d'esta apreciação tão larga, tão farta de horisontes e prevista de destinos, faz pena que um mestre da critica portugueza, o snr. Ramalho Ortigão, escreva assim de um romancista que F. Chasles reputou um dos primeiros da Europa: «A obra de Júlio Diniz pertence á litteratura de *tricot* cultivada com ardor na Inglaterra pelas velhas *miss*. Apezar das suas qualidades paisagísticas, do seu mimo descriptivo, da sua feminilidade ingenua e pittoresca, as novellas de Júlio Diniz não tem alcance social, são meras narrativas de salão. (*Farpas*, T. III da *Nova serie*, pag. 85).
>
> Sem leve offensa á opinião do elegante escriptor, não vacillo em affirmar que o romance de mais alcance social que se tem escripto em portuguez é o intitulado *Os fidalgos da casa mourisca*."[84]

Esperamos, seriamente, ter lançado sobre o tabuleiro do xadrez crítico literário, se não todos os dados necessários, pelo menos os suficientes, para que a imagem que até este momento se defendia do relacionamento pouco amistoso entre estes dois grandes escritores do século de ouro da literatura portuguesa, possa ser substituída por outra de cordialidade e respeito mútuo, – pois cremos, plenamente, que é a imagem que lhes é devida.

---

[83] Consultada a obra *La Psychologie sociale des nouveau peuples*, a anteceder esta afirmação Philarète Chasles propõe as causas: "L'affaiblissement de la monarchie espagnole, provoqué et déterminé précisément par la prépondérance de l'élément absolutiste, pendant que l'élément contraire se développait en Angleterre et portait aui trône Gullaume III, auparavant Stadhouder hollandais, cette épouvantable et croissante décadence, gouvernée par des rois fous, par des reines absurdes e par des intrigantes aidées de confesseurs, ont fini par livrer la dernière extrémité de la péninsule ibérique à l'influence anglaise.", CHASLES, Philarète, *La Psychologie sociale des nouveaux peuples*, Paris, Charpentier, 1875, p. 171.

[84] LADY JACKSON, Catharina Charlota, *A Formosa Lusitânia*, Camilo Castelo Branco (trad., pref. e notas), Porto, Livraria Portuense Editora, 1877, pp. 105-106, nota de rodapé.

b) – O que Eça de Queirós afinal escreveu…

E é chegado outro preciso momento em que pretendemos desmistificar uma incorrecta atribuição crítica que, em nossa opinião, ao longo dos tempos tem vindo a ser feita a Júlio Dinis. Partindo-se da frase lapidar que entretanto se aproximou do estatuto de notoriedade nas hostes literárias, incluindo nos próprios estudos deste escritor, dizíamos, partindo-se da frase "Júlio Dinis viveu de leve, escreveu de leve, morreu de leve", – referência feita por Eça de Queirós –, tem-se vindo a configurar o sentido de simpleza e apagamento em torno do homem e do escritor Júlio Dinis, o que consideramos uma análise francamente distorcida em relação à adjectivação original. Permita-se-nos a liberalidade do nosso pensamento crítico, pois somos levados a considerar que, e acreditando no carácter perfeitamente involuntário com que acontece, a referida leveza parece ter-se vindo a colocar do lado da análise. É que pelo carácter reiterado com que a frase vai atravessando as gerações, não duvidamos que tenha existido algum relaxe em relação a um merecido aprofundamento desta ideia, sem o qual se foi desacertadamente edificando uma noção através de crenças analíticas que, passo a passo, a cimentaram.

Pese embora a vertente irónica, imanada em todas as direcções, que atravessa todos os belíssimos textos de Eça de Queirós, existirá alguma distorção interpretativa em não reconhecer neste escritor uma enorme admiração e respeito intelectual por Júlio Dinis. E referir-se a reverência queirosiana nesta matéria, não é da nossa responsabilidade, porque o que Eça de Queirós afinal escreveu, está lá, está no texto do próprio escritor. Está publicado n' *As Farpas*, e datado de Setembro de 1871. Propomos a seguir uma (re)leitura atenta desse texto, que nunca será demais e, pelo contrário, neste momento torna-se mesmo obrigatório:

> "Tréguas por um instante nesta áspera fuzilaria irónica! Esta página é um parêntese tranquilo e meigo, onde pomos a lembrança de Júlio Dinis. Que as pessoas delicadas se lembrem dele, e se recolham um momento: recordá-lo é aprender a amá-lo: e nós, ainda não soubemos recordá-lo bastante. Tanto é o nosso mal, que este espírito excelente não ficou popular: a nossa memória, fugitiva como a água, só retém aqueles que vivem ruidosamente, com um relevo forte: Júlio Dinis viveu de leve, escreveu de leve, morreu de leve!
>
> Um só momento seu, um romance, – fez palpitar fortemente as curiosidades simpáticas: foram *As Pupilas do Senhor Reitor*: aquele livro fresco, idílico, todo cortado de largos fundos de paisagem, habitado por criações delicadas, vivas, originais – surpreendeu. Era um livro real. Aparecia no meio de uma literatura artificial, dificultosamente feita, retórica – com uma simplicidade verdadeira, como uma paisagem de Cláudio Loreno entre grandes telas mitológicas e enfáticas. Ia-se ali respirar!

> Júlio Dinis amava a realidade: é a feição viril digna, valiosa do seu espírito. Copiava finamente, com um cuidado de miniaturista, as suas figuras, ternas ou joviais, e os planos esbatidos das suas paisagens.
>
> O seu espírito porém nunca se desprendeu de uma certa contemplação sentimental, idealista: não se atrevia a pôr, nas páginas gentis, os severos, os crus aspectos da realidade: de modo que, copiava de longe, com receio, retocando os contornos duros, dando o pálido desbotado do sentimento sobre as cores fortes e salientes. As suas aldeias são verdadeiras mas são poéticas: parece que ele as vê e as desenha, quando a névoa outonal idealiza, azula, esfuma as perspectivas. Parece que nunca um sol sincero e largo lhe descobriu a forte realidade: todavia ele estuda-a, ele persegue-a, ele ama-a: somente quando a desenha é com a pena toda molhada no ideal.
>
> Além disso os seus livros são páginas de memórias; ele faz a aquarela suave das paisagens em que viveu; personaliza em criações finamente tocadas, os sentimentos com que palpitou; daí a realidade que os seus livros têm; somente recordava-se, não fazia obras de arte; fixava as suas lembranças, não dramatizava as suas ideias; depois parece que não fora feliz e que ao compassar dos soluços é que o coração lhe aprendera a bater: daí pois, aquelas meias tintas veladas, em que se move com um rumor brando o povo romântico dos seus livros.
>
> Era sobretudo um paisagista: as figuras estavam ali para dar expressão, vitalidade à paisagem: os seus campos de searas, os montes, as claras águas, os céus profundos, não são nos seus livros uma decoração à vida fortemente sentida: as suas mulheres romanescas, os seus galãs violentos e ternos, as meigas figuras de velhos, até as suas caricaturas – é que foram colocadas assim para povoar, dar eco sonoro, movimento, calor, à paisagem e fazer destacar e recuar os fundos murmurosos das aldeias. Há nos seus livros tal descampado, tal eira branca batida do sol, tal parreira onde os gatos se espreguiçam, que tem mais drama, mais ideia, mais acção que o romance das figuras vivas.
>
> Depois das *Pupilas do Sr. Reitor*, os livros de *Júlio Dinis* passaram de leve, entre as atenções transviadas. Terão o seu dia de justiça e de amor: como aquelas aldeias que ele mesmo desenha, escondidas no fundo dos vales sob o ramalhar dos castanheiros; os seus livros serão procurados como lugares repousados, de largos ares – onde os nervos se equilibram e se pacifica a paixão.
>
> Foi simples, foi inteligente, foi puro. Trabalhou, criou, morreu: mais feliz que nós, tem o seu destino afirmado e para ele resolveu-se a *questão*. A terra transformadora tem o seu corpo extinto; e o seu espírito, vive, ensina, cria ainda, é imortal na memória dos homens: *suum cuique* – a cada um o que é seu! A morte assim não tem terrores: compreende-se e ama-se: ela de resto só assusta aqueles que não tendo colocado a sua alma na alma dos outros, – morrem com o seu corpo.
>
> Enquanto ele habita, vivo, pura essência, no fundo suave dos seus livros, nós que amamos o seu espírito, continuamos este rude caminho, nas palpitações da luta, vivendo a rude vida dos tempos. Ai! Muitas vezes pousaríamos a pena, porque os tempos são desconsoladores; mas a Justiça, Beatriz imortal, ou pelo menos uma figura luminosa que nos parece tal, retempera-nos e dá-nos a mão.
>
> Vamos, vamos! Fechemos este parêntese repousado e sereno: já do outro lado vemos inumeráveis, como abelhas vingadoras, as ironias aladas, leves, que com um rumor impaciente zumbem no ar tranquilo!"[85].

Será possível reconhecer neste texto outra coisa que não uma profunda e sentida homenagem de admiração e gratidão ao escritor Júlio Dinis? Será possível reconhecer sarcasmo nestas palavras de Eça de Queirós? A ser assim entendido, a invectiva não se coloca em relação a Júlio Dinis, mas ao próprio Eça de Queirós, e também este não a merece.

[85] QUEIROZ, Eça de, ORTIGÃO, Ramalho, *As Farpas: Crónica mensal da política, das letras e dos costumes*, M. F. Mónica (coord. e intr.), 3ª ed., Cascais, Principia, Publicações Universitárias e Científicas, 2004 (2004), pp. 181-3; *http://purl.pt/256/3/pp-7311-p_1871/pp-7311-p_1871_item3/pp-7311-p_1871_PDF/pp-7311-p_1871_PDF_24-C-R0096/pp-7311-p_0000_capa-98_t24-C-R0096.pdf*, em 26.06.2008 às 11:35H.

É nossa opinião (e não a cremos demasiado optimista) que este texto não poderia enaltecer mais o seu colega portuense. Para muitas sensibilidades, aquelas onde se enquadrem as "pessoas delicadas" a que Eça faz apelo, este elogio póstumo chegará mesmo a tornar-se comovente. Em todo o texto se respira um sentimento de gratidão, calculamos que impossível de ser melhor traduzido por palavras. E repare-se que o texto começa exactamente com a imperatividade desta frase: "Tréguas por um instante nesta áspera fuzilaria irónica!". Será assim possível que não acreditemos na sinceridade do pedido de Eça de Queirós? Será que após aquela ordem onde quase nos soa aos ouvidos a força da autoridade de quem tinha algo de muito sério para dizer, não tenha conseguido penetrar nos raciocínios, – já não digo nos corações, para não puxar ao romantismo –, ao ponto de os mesmos continuarem indiferentes ao pedido imperioso que no início do texto lhes foi feito?

Retomemos, brevemente, pequenas frases deste texto queirosiano para delas se extraírem alguns sentidos, que neste momento consideramos de toda a importância. Impõe-se que a primeira seja a frase rotular, a que nos moveu para esta abordagem: " Júlio Dinis viveu de leve, escreveu de leve, morreu de leve!". Não conseguimos, com toda a honestidade científica, encontrar nesta frase uma intenção detractora do seu autor. Bem pelo contrário. Apenas lhe conseguimos reconhecer um elevado elogio póstumo. No parágrafo em que ela se insere, Eça de Queirós faz um apelo colectivo à perpetuação da memória de Júlio Dinis, convidando a recordá-lo e amá-lo, proposta que parte do seu reconhecimento de mérito. Por tanto o considerar, foi mais longe Eça de Queirós quando ele próprio assim se penalizou, revelando "alguma incapacidade para captar a real dimensão inovadora da ficção dinisiana"[86], na apreciação de Isabel Pires de Lima. Mas Eça dirige-se a todos, também a todos aqueles do seu tempo que, afinal, se revelavam de memória tão efémera quanto um instante da passagem de um curso de água. E porquê esta comparação? Foi claro Eça de Queirós. Porque apenas na memória colectiva se retinham aqueles que se faziam notar, salientando desta forma, o inequívoco reconhecimento da magnitude de Júlio Dinis, não só pela herança cultural deixada enquanto homem de letras, como pelo seu carácter inteligente e humilde. E porque da modéstia só são capazes os que em si detêm os valores autênticos, também Júlio Dinis revela, segundo Eça de Queirós, um conjunto de marcas de carácter que promoveram e cimentaram a sua discreta presença no mundo. Assim sendo, que melhor expressão poderia ter Eça de Queirós proferido, ou ditado à sua pena, senão o reconhecimento de que a vida de Júlio Dinis, a sua escrita, a sua morte, tudo foi a expressão máxima da leveza, porque foram tão breves? Estamos certos de que a ironia queirosiana não conseguiria ir além dos limites impostos por

[86] LIMA, Isabel Pires de, "Júlio Dinis e Antecipação do Romance Realista", *in*, *História da Literatura Portuguesa: o Realismo e o Naturalismo*, Carlos Reis (dir.), vol. 5, Lisboa, Alfa, 2001, p. 126.

um homem de carácter, como o seu. Eça era sarcástico, por vezes mesmo corrosivo, mas também era elegante, e extremamente sensível. À morte de Júlio Dinis, em Setembro de 1871, que razões teria Eça para ultrajar uma reputação impoluta, ridicularizando-a e adjectivando-a de aligeirada? Entendemos que esta compreensão não é justa para ambos os escritores, e sugerimos que se dê maior ênfase a outras frases do mesmo texto, por exemplo: "Trabalhou, criou, morreu" e "habita, vivo, pura essência, no fundo suave dos seus livros".

Diríamos mesmo que neste texto Eça de Queirós quase pretende ressuscitar Júlio Dinis quando refere que os seus livros "passaram de leve, entre as atenções transviadas. [Mas] Terão o seu dia de justiça e de amor". E aqui sim, entender-se-á o adjectivo leve, semanticamente representativo da uma certa ligeireza, mas atribuído ao público leitor e não ao trabalho literário do escritor. Ou seja, os livros de Júlio Dinis ainda não teriam sido lidos por muitos, pelo menos tantos quantos Eça de Queirós entendia que o deveriam ter feito, e, se assim o compreendia, era porque naturalmente reconhecia o devido valor das obras em questão. Quando se lê que "não fazia obras de arte", percebe-se claramente que não está a desdenhar dos textos que, afinal, nos parágrafos anteriores tanto elogiara. Essa seria uma incongruência nunca própria do nosso Eça de Queirós. O facto de considerar que os romances dinisianos não eram as tais obras de arte, entende-se facilmente como não sendo de construção artificiosa, o que logo a seguir se explica ao referir que "não dramatizava as suas ideias", e na medida em que os relatos resultavam o mais verosímeis possível, afastavam-se ainda da "literatura artificial, dificultosamente feita, retórica". E estes sim, estes livros seriam as tais obras de arte que Júlio Dinis não fazia, já que os seus textos eram cuidadosamente manipulados mas sem recurso a plasticidades próprias do artista que busca para o seu trabalho o reconhecimento de obra de arte[87].

João Gaspar Simões revelou-se bastante lúcido acerca do interesse crítico de Eça de Queirós pelo trabalho do seu colega-escritor:

> "Com a obra de Júlio Dinis dá a ficção portuguesa um passo em frente no sentido de um romance real e moderno. É maior a sua influência na evolução do nosso romance que a do próprio Camilo Castelo Branco. E se os seus sucessores não dão por isso – Eça pelo menos pressentira-o"[88].

[87] Curiosamente, Egas Moniz assim não o entendeu, e da sua interpretação nasceu o seguinte comentário: "Nesta parte é que estamos em completo desacôrdo. *Recordava-se*, é certo. Êle próprio entrou em quási todos os seus romances; foi o principal modêlo de que se serviu, mas fêz, ao mesmo tempo, admiráveis obras de Arte!", [MONIZ, Egas, *Júlio Denis e a sua Obra*, Ricardo Jorge (pref.), 1º vol., Lisboa, Casa Ventura Abrantes, 1924, p. 119, nota de roda-pé (1).]. É evidente que este estudioso de Júlio Dinis, também médico, fez uma leitura da obra do escritor com fundamentos freudianos – como se poderá observar no capítulo da citada obra, "Júlio Denis e a psicanálise" -, perpassando ainda por todo o estudo uma leitura comparatista das personagens dos textos dinisianos a pessoas de família, amigas e conhecidas do escritor. Entretanto, refere-se ao texto de Eça de Queirós como uma brilhante apreciação da obra dinisiana, acrescentando que "São páginas de comovida saüdade à memória dum seu companheiro nas letras e, em grande parte, na orientação artística que seguia.", MONIZ, E., *op. cit.,* 1º vol., p. 121.

[88] SIMÕES, J. G., *op. cit.,* 438.

A esta ideia veiculada nesta citação, ainda João Gaspar Simões acrescenta que quando Eça escreve nas *Farpas* que "«os seus livros deixam entrever fugitivamente» uma «realidade»"[89], explica que era exactamente essa realidade que, até então, os romances portugueses não tinham transmitido. Mas não só; João Gaspar Simões termina atestando que:

> "É ele [Júlio Dinis], muito mais ele que Camilo, que, na esteira de Garrett, obriga a nossa prosa retórica a domar-se ao real das coisas e à verdade da vida, primeiro passo para a criação entre nós de um romance moderno: um romance digno do nome do romance."[90].

Porém, Vitorino Nemésio foi mais longe no combate da imagem de leveza introduzida por Eça de Queirós, percebendo-se, contudo, que mantém a interpretação de simplicidade que comummente tem sido atribuída. Leia-se como escreveu, indignado, Vitorino Nemésio a este propósito:

> "Primeiro centenário da morte de Júlio Dinis, que «viveu de leve, escreveu de leve, morreu de leve» (Eça de Queiroz). Que vivesse de leve – isto é, com *vita brevis* – de certo. Que escrevesse de leve já é duvidoso. De leve porquê? Eu sei: a ingenuidade de algumas situações e desenlaces novelescos, um estilo menos vigoroso e requintado que o do seu crenologista. Porém leveza como leviandade, não. A construção de *Uma Família Inglesa* e de *A Morgadinha dos Canaviais* é, entre nós, exemplar. Nem os seus materiais nem os andaimes com que os arquitectou são ligeiros. Se isso é escrever de leve, edificar com tão simples plantas e alçados lineares *A Relíquia* e a *Ilustre Casa de Ramires* o que será?
>
> Ah! Todos nós pecamos por um certo desdém esteticista que vitima os escritores; sem grande dom de metáfora e de ritmo, que assim se situam mais perto da linguagem comum, recensivos e coloquiais. Júlio Dinis, além disso, pertencia à geração dos narradores conceituosos, como Balzac e Camilo, que recorriam por moda a uma psicologia convencional caracterológica de personagens, descrevendo-lhes o modo do comportamento logo à primeira acção em que entrassem e fazendo do aforismo moralístico a chave do monólogo interior."[91].

Bastará este excerto para se perceber o repúdio de V. Nemésio pela adjectivação "de leve" na acepção de ligeireza atribuída a Júlio Dinis, chegando, agora sim, levemente a aproximar-se da nossa interpretação de "de leve" no sentido de brevidade, em vez de leviandade. Mas ainda no excerto, Vitorino Nemésio analisa e justifica este pecadilho da crítica literária, acrescentando no texto que "(…) o nosso preconceito «estilizante» pode mais do que tudo. Falo no plural porque eu mesmo sou Fr. Tomás: digo para se fazer o que em crítica literária nem sempre fiz… Também quis ortopedia para a prosa de Júlio Dinis!"[92].

---

[89] *Idem*, *ibidem*, pp. 438-9.
[90] *Idem*, *ibidem*, p. 439.
[91] NEMÉSIO, Vitorino, "«De Leve», Júlio Dinis", *in*, *Obras Completas de Vitorino Nemésio*, vol. XXI, Artur Anselmo (intr.), 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1999, p. 85.
[92] *Idem*, *ibidem*, pp. 85-6.

Após os comentários que sucintamente tecemos sobre a apreciação atribuída por Eça de Queirós a Júlio Dinis, esperamos que neste momento se possa concordar que na referida frase que resistiu deturpada à erosão dos tempos, o escritor da Póvoa de Varzim se referia, e tão-somente, à pouca permanência do escritor do Porto no mundo dos vivos. E quando Júlio Dinis escreveu, conforme se leu acima, que "Desde que uma crença consegue radicar-se verdadeiramente na imaginação do povo, difícil é ao poder dos séculos ou à evidência dos factos desarreigá-la", estamos perfeitamente conscientes dessa realidade. Quanto aos séculos, passou já cerca de século e meio depois da morte do escritor sem que a crença se tivesse alterado; já quanto à evidência dos factos, acreditamos mais nesta possibilidade, porque esses não precisam de quem os defenda – procurando-os, eles falam por si. E se esta abordagem for admitida num apelo à justiça que não só Júlio Dinis, mas também Eça de Queirós merece, verifique-se que é exactamente com um apelo à busca de retempero na Justiça que o próprio Eça de Queirós termina aquele texto, numa semelhante súplica de esperança para os que continuavam pelo "rude caminho, nas palpitações da luta". E assim, finalizada esta abordagem que pretendeu rejeitar, com a possível imparcialidade de ajuizamento crítico, uma imagem que o tempo pulverizou sobre o escritor Júlio Dinis a partir de uma frase de Eça de Queirós que se tornou um lugar-comum no pensamento literário colectivo, esperamos que se sobreponha a noção justa de um relacionamento (ainda que póstumo) de elevado apreço e profundo respeito que Eça de Queirós demonstrou.

No quadro da literatura portuguesa, Júlio Dinis foi sempre dignamente apreciado, e respeitado – nunca poderia ser o elegante Eça de Queirós a desdourar o que o coro dos colegas entalhou.

"*suum cuique* – a cada um o que é seu!" – assim se leu.

Capítulo 2

No quadro da literatura inglesa

Acerca do universo de referências inglesas em Júlio Dinis

Iniciaremos este capítulo com um excerto do texto *Uma Família Inglesa* no qual, e pela voz narrativa de Mr Brains em momentos de convívio com os amigos Mr Whitestone e Mr Morlays, se dá continuidade à discussão dos três cidadãos britânicos sobre a futura preponderância da língua inglesa, enquanto língua comum a ser falada entre os povos. Leia-se como:

> "- Por certo. Primeiro que tudo, é a Inglaterra a primeira nação colonial. Em todas as cinco partes do mundo é já familiar o inglês. A jovem América, nos seus elementos mais vigorosos, nos que hão-de vencer os outros, é de origem inglesa também. E depois, meu caro Mr Richard, a França tem em si inoculado o princípio destruidor, que há-de sacrificá-la; a França é papista, o que vem a ser o mesmo que estar condenada à morte. Demais, o carácter filosófico da língua inglesa…"[1].

A supremacia inglesa sobre a França[2], num momento em que os olhares intelectualmente curiosos se centravam em absoluto na cultura francesa, mais não regista do que a incompatibilidade que o cidadão inglês exibe contra aquele país vizinho, antipatia pela qual a História da Ilha, ao longo dos séculos, é o agente provável. Daquele quadro de perfil quase vaticinador, onde não escapa o emoldurado de orgulho britânico que os seus representantes nunca desprezam, desejaremos apenas salientar que, estando tão claramente organizado no pensamento de uma personagem de puro-sangue inglês, não deixa contudo de também nele se reconhecer a forte sintonia do autor que o motivou com o povo e cultura inglesas. De resto, considerando embora a circunstância de nesta obra os cenários serem maioritariamente de configuração britânica, onde o gosto e a aura inglesa, desde os objectos aos espaços[3] e até a

---

[1] DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), p. 390.

[2] *Uma Família Inglesa* não esconde, em vários momentos da sua narrativa, o antagonismo figadal que as personagens de origem inglesa sentiam pela França: "Ora Mr Richard, o corajoso leitor do *Times*, o inimigo declarado da França, (…)", [DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, *Obras Completas*, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992, p. 11.]; "Mr Richard odiava cordialmente a França; Ou ele não fosse inglês.", [*Idem*, *ibidem*, p. 190.]; "A guerra da Crimeia historiaram-na eles [Mr Whitestone, Mr Morlays e Mr Brains] a seu modo: com grande exaltação da Inglaterra, e acerba crítica da França, a cujo exército nada mais conheciam senão uma fanfarronice, às vezes feliz. (…). O primeiro [Mr Morlays], para deprimir a França, inventava exemplos de crueldade, e quase de canibalismo, cometidos pelo soldado francês;", *Idem*, *Ibidem*, pp. 388-9.

[3] "O gabinete em que se reuniam os dois ingleses era um compêndio do quanto pode tornar o curso da vida fácil e suave; tudo ali respirava conforto; tudo favorecia aquele doce repousar de fadigas, melhor do que por ninguém saboreado pelos *Her magesty's subjects [sic]*, residentes nos nossos climas meridionais. Cadeiras de várias formas, nas quais se esmera o génio inventivo em multiplicar e variar as molas, em distribuir as articulações, em combinar os movimentos, em contornar os ângulos e saliências até acomodá-las, o mais possível, a todas as posturas, por mais caprichosas e extravagantes que o instincto do repouso as pudesse sugerir; tapetes, onde os pés se profundavam como na relva dos campos; cortinas a temperarem a intensidade da luz, e finalmente o fogo, companheiro inseparável destas organizacões do Norte, ainda naquele

algumas personagens a tudo dá contornos, teremos entretanto que concordar que em momento algum dos outros textos de Júlio Dinis se investe desfavoravelmente em relação ao povo e/ou à cultura inglesas. A Inglaterra era o modelo com o qual Júlio Dinis se identificava[4], e com a sua literatura também, opinião que a crítica literária de todos os tempos em geral considera – "não há dúvida de que Joaquim Guilherme se sentia atraído pela literatura inglesa"[5], escreve Magalhães Basto, por exemplo, em 1947.

No trilho de considerações atribuídas a outros romancistas portugueses, Óscar Lopes comenta que lhes faltam as "(…) personagens suficientemente caracterizadas, os ambientes e aquele sentimento do tempo que corre, inaugurado no nosso país, sob influência da novela inglesa (…)"[6], apreciação que evidencia com o exemplo de Júlio Dinis. Esta frase de O. Lopes convida-nos a uma breve análise: dos ambientes criados nas ficções dinisianas sabe-se que, à excepção de *Uma Família Inglesa* em que os espaços exteriores são os da cidade do Porto e os interiores são consideravelmente suportados pelo ambiente do "home" dos Whitestone e do lar de Manuel Quintino, contudo, nas outras ficções, os ambientes são os da ruralidade portuguesa de Oitocentos. Em relação ao sentimento do tempo que corre, diríamos que esta noção estará ligada à tomada de consciência das próprias personagens do enquadramento cronológico das suas atitudes, estratégia que é facilitada pela opção autoral de buscar nos gestos comuns da vida quotidiana o material de trabalho. Mas entendemos que a grande força caracterizadora daquela frase assenta, sobretudo, nas tais "personagens suficientemente caracterizadas" que Júlio Dinis constrói. E M. Foster, partindo da teoria aristotélica de que "Character gives us qualities, but it is in actions – what we do – that we are happy or the reverse"[7], vai ripostar este princípio pretendendo antes admitir que "happiness and misery exist in the secret life, which

---

mês quase de Estio, a crepitar e a lamber com a língua inflamada as grades do fogão. Mr Whitestone pensava como S. Francisco de Sales, a quem atribuem a opinião de que o fogo é bom durante doze meses no ano.", [*Idem*, *ibidem*, p. 386.]. A observação deste breve excerto narrativo permite ainda que se certifique, sem qualquer timidez, que Júlio Dinis conhecia mesmo muito bem os interiroes das habitações inglesas, testemunhando ainda a sua aproximação ao convívio com membros e famílias daquela sociedade.

[4] É manifesto o seu apreço pelo povo, cultura e língua inglesa plasmado nos mais variados momentos narrativos da sua obra. Repare-se, logo a partir do primeiro capítulo do romance *Uma Família Inglesa*, na apologia identitária com que o povo inglês é distinguido: salienta-se o elevado índice de auto-estima em que os cidadãos se reconhecem, a alegria transmitida pelo gesto partilhado de cantarem quando reunidos em festas, e ainda o júbilo "dos homens de além Mancha, os quais parece caminharem entre nós, envolvidos em densa atmosfera de perene contentamento, satisfeitos do mundo, satisfeitos dos homens e, muito especialmente, satisfeitos de si.", [Idem, *ibidem*, pp. 9-10.]. Mas os comentários narrativos progridem ao longo do texto com enorme apreço por tudo quanto procede da Ilha: "Toda aquela residência respirava certo ar de comodidade, certo *confortable* [*sic*], esse simpático adjectivo do vocabulário inglês.", [*Idem*, *ibidem*, p. 53.]; "Era um delicioso quarto, cor de violeta, onde se divisava o bom gosto e a elegância desafectada, maravilhosamente unidos a um não sei quê de austeridade inglesa, não em tal grau que destruísse a feição leve e graciosa, (…)", [*Idem*, *ibidem*, p. 123.]; "Eram as ordens, que recebiam os criados, os quais manobravam com uma prontidão, seriedade e silêncio, essencialmente britânicos.", [*Idem*, *ibidem*, p. 182.] – e estes são apenas o registo de alguns exemplos.

[5] BASTO, A. Magalhães, *Figuras Literárias do Porto*, Porto, Livraria Simões Lopes, 1947, p. 78.

[6] SARAIVA, A. J., LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed., Porto, Porto Editora, p. 767.

[7] FORSTER, E. M., *Aspects of the Novel*, Frank Kermode (intr.), London, Penguin, 2005 (1927), p. 85, definição que se encontra no capítulo "Tradução", sub-capítulo VI da *Poética*, assim: "Ora os homens possuem tal ou tal qualidade, conformemente ao carácter, mas são bem ou mal-aventurados pelas acções que praticam", ARISTOTELES, *Poética*, Eudoro de Sousa (trad.), 6ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000, p. 111.

each of us leads privately and to which (in his characters) the novelist has access."[8]. E Júlio Dinis não desaproveitou esta possibilidade de aceder ao reservatório secreto de cada personagem. Examinando-se, de feição aleatória, o desempenho de qualquer personagem dinisiana, observar-se-á facilmente que a par das acções romanescas de que está incumbida, o tal lado secreto do seu pensamento, o mais íntimo plano que nela se esconda, tudo é espiado pelo narrador (de comum omnisciente) e narrado ao leitor a cada instante. Com estes reparos pretendemos ainda afirmar que ao nível do tratamento dado às personagens, a narração dinisiana sobrevive abundantemente da intersecção gerada por interesses ou vontades que se ocultam nos actos por elas assumidos, quando são confrontadas entre si nos vários contextos relacionais. A vida secreta da personagem, ainda segundo a teorização de E. M. Foster é entendida como "the life for which there is no external evidence, not, as is vulgarly supposed, that which is revealed by a chance word or a sigh."[9]. Da aplicação deste argumento aos textos dinisianos dir-se-á que, em boa parte, é também o desvelar da vida secreta das personagens que justifica o interesse crítico na constatação destas marcas de aprofundamento psicológico as quais, entre outras, inauguraram uma perspectiva romanesca. A exposição minuciosa do carácter das personagens vai provocando no leitor dinisiano uma familiaridade que não se alimenta apenas das subtilidades que a descrição de trejeitos, expressões fugazes ou simples suspiros lhe fornecem. As exteriorizações elementares de estados de alma não seriam suficientes para que o leitor verdadeiramente se inteirasse, como é normal acontecer nestas ficções, do estado psicológico da personagem. Na medida em que o narrador dinisiano vai penetrando na malha de opções que a personagem toma, forma-se por vezes um elo de tensão que o leva a dissertar sobre o carácter da personagem, das dúvidas de que é acometida, dos anseios que a assaltam, e chega mesmo a sugerir várias propostas de decisão às quais as personagens estão alheias, expondo-as ao leitor como possibilidade de solução das problemáticas narrativas. Desprotegida, porque psicologicamente devassada por esse poder autoral de que acima nos falava Forster, a personagem dinisiana é obrigada a sair do mundo das aparências e a exibir-se sem o véu da máscara social narrativa. Este desafio narrativo terá obrigado o escritor a conceber, observar e trespassar com penetração quase radiográfica a multiplicidade de caracteres que entretanto semeava nos guiões dos seus textos, relevando de cada um os traços que lhe permitiam a caracterização pretendida para o desempenho que lhe viria a atribuir.

[8] FORSTER, E. M., *op. cit*., p. 85.
[9] *Idem*, *ibidem*.

Reconheça-se, porém, que a tecelagem deste tipo de estratégias narrativas se encontrava já nas estruturas romanescas da escola literária inglesa de meados do século XVIII. Quando Gualter Cunha escreve que "parecem ser os momentos de crise, quer de crescimento quer de declínio, que mais espevitam a criação cultural, particularmente no respeitante ao domínio artístico"[10], auxilia-nos ao entendimento, e clarificação até, da nova investida estético-literária que os textos dinisianos impõem no agregado literário português, num momento nacional que também atravessava profundas alterações de pensamento. Sendo um facto que o atraso social em que o nosso país se encontrava em meados do século XIX gerou um distanciamento civilizacional relativamente a outras nações europeias, – responsabilidade imputada à "(…) aliança hegemónica entre a Igreja católica e o regime monárquico"[11] –, esta circunstância mais reforçou as convulsões internas em que o país estava mergulhado. Porém, de notar que estas razões de carácter político ocorriam a par de um momento em que o "(…) progresso humano era então considerado um dado indesmentível, graças ao crescente desenvolvimento das ciências positivas, que respondia às mais elevadas aspirações da humanidade e visava um designio eminentemente social."[12]. Todavia, será de relembrar que apesar destes constrangimentos, os meados do séc. XIX português beneficiaram já de um assinalado desenvolvimento a partir da Revolução Liberal de 1820 ao arrastar consigo algumas mudanças sociais, bem como o subsequente debate de adaptação ética e cultural às novas fórmulas da civilização. Calcula-se que também no âmbito da literatura, um espírito atento como o do escritor em estudo se apercebesse da necessidade de cortar um pouco com o passado e inovar, equipando o romance de sentido crítico e determinação narrativa a par das novas fórmulas sociais emergentes. E quando de novo Gualter Cunha se refere aos "períodos de estabilidade [que] são frequentemente períodos de simples continuidade de valores e formas"[13], apontando alguns nomes de escritores ingleses que "foram no fundamental continuadores do que de inovador havia sido realizado"[14] por outros que os antecederam, inclui, entre outros nomes, os de Fielding e Jane Austen. Em Portugal, um pouco mais tarde, o nome de Júlio Dinis assume uma posição análoga à destes escritores no acervo literário português, mas dando continuidade, no fundamental, às disposições literárias do romance inglês.

Na apreciação de Ifor Evans, "depois de Fielding, Jane Austen via no romance uma forma de arte que exigia uma disciplina apertada e rigorosa. As narrativas produzidas por essa

[10] CUNHA, Gualter, "Introdução", in, *Estudos Ingleses. Ensaios sobre Língua, Literatura e Cultura*, Gaulter Cunha (coord.), Coimbra, Minerva, 1998, p. 12.
[11] LUZ, José L., B., "A Propagação do Positivismo em Portugal," *in*, *História do Pensamento Filosófico Português*, Pedro Calafate (dir.), Manuel Cândido Pimentel (coord.), vol. IV, O Século XIX, tomo 1, Lisboa, Ed. Caminho, 2004, p. 240.
[12] *Idem*, *ibidem*.
[13] CUNHA, G., *op. cit.,* p. 12.
[14] *Idem*, *ibidem*.

arte apresentam-se tão inevitáveis no seu movimento e tão precisas no seu realismo que criam uma impressão de facilidade; só que essa facilidade é uma dádiva feita ao leitor, produto do trabalho fundamental do intelecto do autor."[15]. Ora um dos traços dominantes das narrativas dinisianas é exactamente essa "impressão de facilidade" sobretudo consagrada nas últimas páginas das suas ficções que, de tantas vezes estarem eivadas por inúmeras coincidências puxadas até à inverosimilhança, deixam a pairar uma aura de preceitos morais num quadro comummente caracterizado de "cor de rosa"[16], mas sempre de grande clareza para o entendimento do leitor. Estávamos perante uma nova fórmula de romance que a escrita anglo-saxónica desenvolvia, o qual Jane Austen definiu como o tipo de trabalho "in which the most thorough knowledge of human nature, the happiest delineation of its varieties, the liveliest effusions of wit and humour, are conveyed to the world in the best chosen language."[17]. Imerso nas sucessivas propostas de análise psicológica das personagens e da forma como reagiam perante a diversidade de caracteres que, problematizando-a, a narrativa lhes propunha, o leitor observava as reacções comportamentais que essas personagens desenvolviam, quer fosse de si para si, de si para com o outro, ou de si para com a sociedade em geral.

II-2.1 – Henry Fielding

Quando Pat Rogers afirma que *The History of Tom Jones, A Foumdling*, é "[a] rich, robust and sparkling novel"[18] fica claro que o romance de Fielding impõe uma completa e invulgar organização narrativa. Chegando a considerar este romance como um trabalho de retórica da ficção onde se congregam as formas literárias mais comuns do período Augustano – "(epic; satire; stage; comedy; criticism; pastoral; mock-heroic; romance)"[19] –, no entender daquele crítico, Fielding serve-se desta panóplia de géneros e sub-géneros literários para com eles trabalhar materiais simples recolhidos em contos vulgares ou em situações comuns do

[15] EVANS, Ifor, *História da Literatura Inglesa*, A. Nogueira Santos (trad. e notas), Lisboa, Edições 70, 1976 (1940), pp.278-9.
[16] Isabel Pires de Lima refere-se ao final feliz e cor-de-rosa dos romances de Júlio Dinis enquanto o desejo "de harmonização social, da forte crença do autor nas virtualidades do liberalismo como panaceia social e sobretudo até como panaceia económica.", [LIMA, Isabel Pires de, *Júlio Dinis: no Limiar do Romance Moderno*, Porto, «Biblioteca Portucalensis», 2ª Série nº 4, 1989, p. 82. Separata.], ao que nós acrescentaríamos o propósito de estimular cada leitor a se auto-descobrir através do confronto com espelhamentos narrativos onde neles se reconhecesse. Calculamos que este sucesso de inseminação em cada leitor traria, a seu tempo, o referido efeito social desejado.
[17] *Vide*: DENNIS, Barbara, *The Victorian Novel*, Adrian Barlow (ed.), Cambridge, C.U.P., 2000, p. 6.
[18] ROGERS, Pat, *The Augustan Vision*, London, Methuen & Co., 1974, p. 281.
[19] *Idem*, *ibidem*.

entretenimento popular. É então esta diversidade onde se inclui uma enorme variedade de estratégias narrativas que consegue criar no leitor das longas páginas de *Tom Jones* a necessária empatia, entusiasmo e motivação, sabendo-se que "it [the novel] entertains us while telling us some vital truths in the way that only literature can."[20], – palavras de Maximillian E. Novak. No seio de tamanha profusão de temas e episódios que se cruzam, o fundo de realismo literário que atravessa o romance de H. Fielding subjaz ainda a um especial cuidado na forma como é apresentado ao leitor – "Fielding makes the narrative voice approachable, friendly, sympathetic, though any loss of dignity"[21], ainda segundo Pat Rogers.

Iniciando-se o romance por um jogo de tensões entre duas personagens jovens, Blifil e Tom Jones, – o primeiro, admirado pelo seu carácter (aparentemente) bondoso, mas incapaz de amar alguém a não ser a si próprio; o segundo, cujas travessuras tão-pouco lhe arrecadavam simpatias no seio familiar, sendo embora genuinamente bondoso, razão pela qual "(…) bad as he is, must serve for the heroe of this history, had only one friend among all the servants of the family;"[22], as duas personagens acabam por fazer no texto a representação do princípio maniqueísta. Andrew Sanders considera de grande importância nesta obra o facto de que "(…) the moral of *Tom Jones* hovers around the aristocratic principle of the nobility of «good nature» a liberality of spirits which the novelist observes is «scarce ever seen in men of low birth and education»"[23], para o que a representação do jovem Tom Jones se torna essencial. Sem vagabundos nem excluídos sociais, pelo contrário, o romance vai-se abrindo à oferta de um quadro repleto de noções de exemplaridade, e para o qual Tom Jones, cumprindo os desígnios do herói romanesco, contribui progressivamente ao longo da sua demanda, pesem embora alguns rasgos transgressores inerentes à juventude, mas que facilmente são ultrapassados pelo tom modelar que logo se expõe.

E a propósito do carácter do herói assalta-nos, neste momento, o reconhecimento de um denominador comum nas narrativas de *Tom Jones* e *Uma Família Inglesa*, sobre o qual

[20] NOVAK, Maximillian E., *Eighteenth Century English Literature*, London, Macmillan, 1986 (1983), p. 131.
[21] ROGERS, P., *op. cit.,* p. 283.
[22] FIELDING, Henry, *The History of Tom Jones, a Foundling*, London, Vintage Books, 2007 (1746), p. 77.
[23] SANDERS, Andrew, *The Short History of English Literature*, 2nd ed., Oxford, OUP, 2000 (1994), p. 313. A frase citada por A. Sanders «scarce ever seen in men of low birth and education» surge em *Tom Jones* num capítulo em que o autor reflecte acerca da criação literária da sua época e da crítica literária dela resultante. Reflectindo acerca da opção narrativa que põe em confronto estratos sociais dissemelhantes – "the affectation of high life appears more glaring and ridiculous from the simplicity of the low; and again, the rudeness and barbarity of this latter, strikes with much stronger ideas of absurdity, when contrasted with, and opposed to, the politeness which controls the former.", [FIELDING, H., *op. cit.*, p. 404] – acabando por concluir que, "(…) to say the truth, the manners of our historian will be improved by both these conversations; for in the one he will easily find examples of plainness, honesty, and sincerity; in the other of refinement, elegance, and a liberality of spirit; which last quality I myself have scarce ever seen in men of low birth and education.". [FIELDING, H., *op. cit.*, p. 404.]. Reconhecendo-se que as narrativas dos textos dinisianos sobrevivem amplamente do mesmo tipo de contrastes, percebe-se que a empatia do escritor português se conjugava na sensibilidade deste escritor inglês, sensibilidade esta que o texto oferece que, logo de seguida, a afirma sem disfarces: " Nor will all the qualities I have hitherto given my historian avail him, unless he have what is generally meant by a good heart, and be capable of feeling. The author who will make me weep, says Horace, must first weep himself. In reality, no man can paint a distress well which he doth not feel while he is painting it; nor do I doubt, but that the most pathetic and affecting scenes have been writ with tears.", FIELDING, H., *op. cit.,* p. 404.

passaremos de imediato a reflectir. Numa apreciação global, desde criança que a personagem Tom Jones revela o seu carácter compassivo, facto que o texto comprova com algumas estratégias narrativas, das quais destacamos a uma delas. Ainda pequeno, Tom Jones recebe de Mr Allworthy um cavalo como presente; porém, à revelia de todos, em determinado momento Tom vende-o para auxiliar uma família que se encontrava no limite da necessidade. Descoberto no seu acto e interrogado por Mr Allworthy, Tom Jones responde-lhe neste tom:

> "(…) Could the little horse you gave me speak, I am sure he could tell you how fond I was of your present; for I had more pleasure in feeding him than in riding him. (…) What would you feel, dear sir, if you thought yourself the occasion of them? Indeed, sir, there never was any misery like theirs.
>
> "Like whose, child?" says Allworthy: "What do you mean?"
>
> "Oh, sir!" answered Tom, "your poor gamekeeper, with all his large family, ever since your discarding him, have been perishing with all the miseries of cold and hunger: I could not bear to see these poor wretches naked and starving, (…) It was to save them from absolute destruction I parted with your dear present, notwithstanding all the value I had for it: I sold the horse for them, and they have every farthing of the money."[24].

É evidente que a complacência de Mr Allworthy o tornou sensível ao relato de Tom. Mas repare-se num episódio análogo em *Uma Família Inglesa*. Quando Carlos vende em segredo o relógio que uns dias antes tinha recebido de presente do pai – "(…) um magnífico relógio e corrente, de construção inglesa, objecto que expressamente havia encomendado de Londres para presentear o filho no dia dos anos dele."[25] –, fá-lo para socorrer do infortúnio a família de Paulo, o empregado da casa Whitestone & C^{a}. Governados pela pobreza, o opróbio assaltara Paulo que, no desespero em que via a mãe, cometeu delito de peculato no escritório de Mr Whitestone; e vai ser Carlos quem, recorrendo à venda do referido presente, procura minorizar o desalento e a miséria da família de Paulo. Tendo-se apercebido da venda dos objectos numa ourivesaria, Mr Whitestone recupera-os e, mostrando um semblante nervoso, devolve-os ao filho com as seguintes palavras:

> "Aí tem. Quando vender as... as dádivas das... das... pessoas que... que o estimam... seja para... fins que... que o não envergonharem, nem... deponham tristemente contra... o seu carácter... (…)
>
> Seja extravagante muito embora... mas... mas... nunca seja... nunca seja vil..."[26].

Tal como Tom Jones, também Carlos era caracterizado por um certo estouvamento, cuja possibilidade de infracção à honra da família preocupava seriamente Mr Whitestone. Só que

[24] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 98.
[25] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p.70.
[26] *Idem*, *ibidem*, p.316-7.

atrás de algum desatino escondiam-se gestos bondosos, nem sempre imediatamente reconhecidos: "Charles tem excelente coração, como sabe; mas uma cabeça!... Sem o querer, é o motivo de continuados desgostos em casa."[27], refere a irmã Jenny a Manuel Quintino.

Confrontado com a situação, não é ao pai a quem Carlos consegue dar uma justificação, mas sim a Jenny que, tendo-lhe perguntado a razão que o levou à venda do relógio, obtém a seguinte resposta, ainda que com certa ambiguidade:

> "Um motivo insignificante. Esta manhã precisei de dinheiro; era urgente a necessidade e soma avultada. Não gosto de recorrer a outra pessoa, quando posso recorrer a mim. Demais estava só em casa. Comigo só tinha um objecto, que prontamente me podia valer a quantia de que precisava. Era o relógio e a corrente, que recebi do pai quando...
> (…)
> Tirei da corrente este pequeno sinete de ágata, a parte menos valiosa do presente, para conservar uma memória dele. Sabes que não é pelo preço dos objectos, que me oferecem, que eu os aprecio. (…)"[28].

Perante estes dois episódios de reconhecida conformidade em ambos os romances poderemos admitir que os juízos críticos de Andrew Sanders relativamente à caracterização de Tom Jones também possam ser aplicáveis a Carlos. Ou seja, calcula-se que para Fielding, ou para Júlio Dinis, as acções narrativas que construiam para os seus heróis não se acomodavam na apresentação de modelos com códigos sociais talvez já então obsoletos, porque estafados, pretendendo antes apelar à necessária reflexão sobre a forma, e reforma, de pensamento que os tempos requeriam para todas as camadas do tecido social. Vejamos o que escreveu o crítico literário:

> "That Tom is of gentle birth, and therefore of instintictively 'gentle' manners, is the half-hidden premiss of the story, but to see *Tom Jones* as a reassertion of old, élitist social and moral codes is to misread it. Essentially, it argues for the need for a broad reform of society, an ethic emphasized through the narrator's reiterated declaration that he is describing humankind as a species not as a group of individuals."[29].

O facto de nas ficções dinisianas ressumarem múltiplos detalhes temáticos do trabalho literário de Henry Fielding, conforme se verificará nas Partes III e IV desta Tese, prende-se também, calculamos, com a vertente ainda clacissizante da literatura inglesa do período augustano, na qual as regras de correcção que o caracterizaram receberam, com certeza, fácil acolhimento no pensamento de Júlio Dinis. Referindo-se ao século XVIII inglês, Henry Beers torna isto um pouco mais claro:

[27] *Idem*, *ibidem*, p. 444.
[28] *Idem*, *ibidem*, p.321.
[29] SANDERS, A., *op. cit.*, p. 313.

> " (…) the eighteenth century was classical in its respect for authority. It desired to put itself under discipline, to follow the rules, to discover a formula of correcteness in all the arts, to set up a tribunal of taste and establish canons of composition, to maintain standards, copy models and patterns, comply with conventions, and chastise lawlessness. In a word, its spirit was academic."[30].

Daí que nas obras dinisianas, mais ainda do que no romance em estudo de H. Fielding, cujo enredo admite alguns comportamentos das suas personagens socialmente menos decorosos, a evolução e desenlace das tramas obedeçam, contudo, a um carácter que impõe alguma normatividade e que vai permitir, no final dos enredos, a harmonização e reintegração de todas as problemáticas narrativas. E sobretudo nos textos dinisianos, respira-se um tipo de ordem subjacente à estrutura e desenvolvimentos que parece, de facto, estar inerente ao postulado académico, já que o rigor e o método se repetem de narrativa para narrativa, sem que alguma vez se omitam.

Além disso, é preciso recordar a propósito desta questão, que estando a produção literária do autor inglês inserida no período tardo-augustano, reproduz os gostos e tendências estéticas da sua época. E daí que o leitor, para além da companhia que tem que prestar ao narrador, do encontro com uma profusão de latinismos e locuções latinas – sendo todavia sabido que no "século XVIII o latim conservava uma posição dominante"[31] –, de se deparar com inúmeras referências a autores canónicos[32], vai ainda encontrar-se com marcadores do universo mitológico[33] nos meandros do texto. Poder-se-á, por exemplo, confirmar esta súmula de propostas num episódio narrativo do texto *Tom Jones*, a partir do qual nos permite também estabelecer comparatismo com outro episódio narrativo, agora em *Os Novelos da tia Filomela* do autor português.

Fielding dedica cinco capítulos no Livro VIII à personagem "The Man of the Hill", figura que se auto-ostraciza do núcleo social a que pertencia, tornando-se um solitário recolhido aos olhares alheios. Constata-se que se encontra o mesmo tipo de moldura narrativa na ficção de Júlio Dinis *Os Novelos da Tia Filomela*. Também aqui a personagem que empresta o nome ao título da ficção abandona o mundo gregário e refugia-se no cimo de um

[30] BEERS, A. Henry, *A History of English Romanticism in the Eighteenth Century*, New York, Dover Publications, 1968 (1899), p. 47.
[31] EVANS, I., *op. cit.,* p. 346.
[32] Os excessos cometidos neste âmbito levavam os escritores augustanos a gracejar sobre esse facto nos próprios textos – "The Augustan writers loved to make fun of reference to canonical authors: mocking not the authors themselves, but pedantic dependence on them.", GRUNDY, Isobel, "Jane Austen nd literary traditions", *in*, *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Edward Copeland and Juliet Mcmaster (eds.), Cambridge, CUP, 2008 (1997), p. 192.
[33] Teremos que considerar que este gosto pela literatura e cultura clássicas não se trataria tão-somente de uma moda literária porquanto, do ponto de vista biográfico, Henry Fielding era "de origem aristocrática, [e] foi educado na famosa escola particular de Eton e, depois, em Leyden, tendo adquirido um gosto genuíno pela mais variada literatuta clássica.", lê-se em EVANS, I., *op. cit.*, p. 269.

monte, ostracizando-se em total indiferença à sociedade. No cap. X do Livro VIII da obra inglesa ficamos a saber que Jones é uma personagem que se torna solitária a partir do momento em que se deixa mover pela atracção nocturna, indo para o cimo de um monte onde pode cultivar e desfrutar de ideias melancólicas. A personagem é ainda acompanhada de Partridge, que todavia nutre enorme medo em relação à possibilidade de se confrontar com manifestações fantasmagóricas, segundo ele, sempre possíveis naqueles locais. Porém, Jones decide-se a subir a montanha, e a habitá-la. No texto dinisiano, o narrador, que tem o cuidado em se denominar cronista[34], desafiado por intensões romântico-artísticas faz uma incursão até ao cimo da montanha, à noite, para poder confirmar, ou infirmar, narrações diversas e misteriosas que se ouviam na aldeia acerca de uma personagem oculta que habitava aquele espaço. Chegadas ao local cimeiro, as personagens de ambos os textos encontram-se diante de uma modestíssima habitação. Em *Tom Jones*, por exemplo, lê-se assim:

> "They soon arrived at the door of this house, or cottage, for it might be called either, without much impropriety. Here Jones knocked several times without receiving any answer from within;"[35].

Embora recebendo mais alguns detalhes da atenção narrativa, em *Os Novelos da Tia Filomela* a descrição é análoga, ficando a saber-se que a casa da tia Filomela "não desdizia, na sua aparência de miséria e de tristeza, da paisagem que lhe servia como fundo de quadro"[36]:

> "A casa da Tia Filomela – já que ela tinha a vaidosa pretensão de assim a denominar – era de umas dimensões que permitiriam a qualquer homem de menos que mediana estatura e nenhumas disposições ginásticas, trepar da rua ao telhado sem mais auxílio que o dos braços e das mãos.
> (…)
> Era, no século XIX, um fiel reprodutor da arquitectura das primitivas idades.
> (…)
> Bati por isso à porta e conheci, vendo-a ceder, que não estava fechada.
> Contudo não recebi resposta.
> À segunda tentativa não obtive mais satisfatórios resultados."[37].

A informação de ambas as habitações, ainda o facto de, à partida, parecerem estar desocupadas, desde logo denota uma disposição para a precariedade, o que vai contribuir para um quadro de leitura envolto pelo enigmático. Sugere-se o mistério, a possibilidade de ali ter existido uma vida que se desviou do seu curso de normalidade, tudo oferecendo a

[34] DINIS, Júlio, "Os Novelos da tia Filomela"*, in, Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 112.
[35] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 360.
[36] DINIS, J., "Os Novelos da tia Filomela"*, in, Serões da Província*, p. 120.
[37] *Idem*, *ibidem*, pp. 133-4.

probabilidade de a estratégia resvalar para um quadro narrativo num cenário fantástico. E isto, porquanto, se a personagem do texto português ia decididamente ao encontro de desvendar os segredos que envolviam a tia Filomela que na aldeia era comummente acusada de práticas de crendices e magias negras, no caso inglês, Partridge recusava-se a abandonar Jones, pois "(…) for though he was coward enough in all respects, yet his chief fear was that of ghosts, with which the present time of night, and the wildness of the place, extremely well suited."[38], e assim, em ambos os cenários narrativos se desenhava a possibilidade de existirem práticas ocultas por parte das personagens que neles residiam. A confirmar esta disposição, e ainda relativamente a Partridge, "[he] sat trembling with the firm belief that he was in the house of a witch"[39], sendo que no caso do texto português se pretendia desvendar a veracidade das acusações que recaíam sobre a bruxa do pinhal[40], ou o seu contrário, já que a vizinhança da aldeia "teimava a pés juntos que ela [tia Filomela] mantinha sinistras relações com os espíritos ruins, que aos sábados não faltava às *soirées* do diabo; e enfim que era a pobre velha nem mais nem menos do que uma ladina e famigerada feiticeira."[41].

De notar, contudo, que em *Tom Jones* o mistério não se organiza apenas pelo medo que Partridge nutre no momento em que, na companhia de Jones, chega ao cimo do monte e se encontra diante da velha casa. Nessa mesma cabana onde os dois companheiros foram recebidos por uma velha, habitava ainda um homem que, segundo relato daquela,

> "he is a strange man, not at all like other people. He keeps no company with anybody, and seldom walks out but by night, for he doth not care to be seen; and all the country people are as much afraid of meeting him; for his dress is enough to frighten those who are not used to it. They call him, the Man of the Hill (for there he walks by night), and the country people are not, I believe, more afraid of the devil himself."[42].

Comparativamente ao texto inglês, repare-se como o texto dinisiano concede traços caracterizadores muito semelhantes à personagem "the Man of the Hill", os quais contribuem para estabelecer o medo que a tia Filomela provoca nos habitantes da aldeia. Em diálogo com o narrador-personagem, Luisita, uma das habitantes locais que vive atemorizada com a circunstância, informa-o do seguinte:

> "(…) a tia Filomela, em certas noites, berra de maneira que se ouve no povoado.
> (…)
> - Acende-se às vezes em casa dela, lá por altas horas, um lume vermelho...

[38] FIELDING, H., *op. cit.,* p. 360.
[39] *Idem*, *ibidem*, p.362.
[40] DINIS, J., "Os Novelos da tia Filomela"*, in, Serões da Província*, pp. 138-9.
[41] *Idem*, *ibidem*, p. 112.
[42] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 362.

> (…)
> - (…) a tia Filomela sai muita vez de noite e anda pelos montes feita numa luzinha e de mês a mês vem visitá-la um homem de má catadura.
> - E então quem é esse homem? [pergunta do narrador]
> - O demo ou coisa que lhe pertence; vem dar-lhe parte da grande assembleia das bruxas."[43].

Este relato surge no texto após o leitor ser informado dos traços fisionómicos da personagem. E pese embora a ironia com que é descrita, veja-se como os mesmos não abonavam de facto a seu favor, e antes pelo contrário, lhe acentuavam as especificidades que a torna uma figura estranha:

> "(…) muito enrugada, muito magrinha, com a coluna vertebral como a do *homem das cortesias do método Castilho*; queixo e nariz prolongando-se-lhe em promontórios agudos, (…) a cabeça incessantemente animada por um movimento convulsivo, (…) um sorriso irónico (…) que impressionava quantos a viam. (…) A voz estava em flagrante antagonismo com o nome melodioso (…) [pois] faria corar de vergonha o rouxinol, seu harmonioso homónimo, se isto de corar não fosse esquisito atributo da espécie humana."[44].

Finalmente, ambas as personagens não passavam da representação de quem entra em conflito com a ordem do mundo e toma deliberações incómodas ao entendimento alheio. Toda a hipótese de práticas de feitiçaria acaba por se revelar, em ambos os textos, sem o menor fundamento.O mistério em torno do isolamento a que as duas personagens se devotam explica-se por uma opção-limite de vida sem que nisso se escondam quaisquer nebulosidades de conduta pessoal, dando lugar a que a vertente enigmática resvale suavemente para uma conduta de vida normal. O leitor fica perante a descrição de duas personalidades sobre as quais recaem preconceitos infundados, criando-se desta forma espaço à reflexão sobre os juízos estabelecidos por terceiros, e suas repercussões, quando são pulverizados na sociedade.

Analisadas as causas que estiveram na origem da auto-exclusão destas personagens, os dois autores adoptam posicionamentos diversos. No texto de Júlio Dinis, a tia Filomela é uma mulher virtuosa, e apenas se afasta da área onde residia porque Margarida, sua filha, tinha abandonado a casa materna para se refugiar na companhia de um homem de família abastada que, por preconceito, não consentia nesse casamento do filho. E então:

> "Espalhou-se a nova na aldeia; a mãe esteve quase louca, muito tempo correu como perdida por todos os lugares (…). Foi então que veio para aqui com o desespero no coração, alucinada a ponto de blasfemar; por isso o velho reitor (…) a julgou possessa. A crença espalhou-se, a coincidência de certos sucessos parecia justificá-la; e esta desgraçada mãe, só digna de compaixão, viu-se repelida, odiada e desprezada de todos!"[45],

[43] DINIS, J., "Os Novelos da tia Filomela"*, in, Serões da Província*, p. 128.
[44] *Idem*, *ibidem*, pp. 111-2, *passim*.
[45] *Idem*, *ibidem*, p. 177.

narra o reitor ao narrador do texto dinisiano. Bem dissemelhantes são as causas engendradas por Henry Fielding para a sua personagem. Quando esta foi estudante no Exeter College of Oxford travou amizade com um colega, George Gresham, e sobre ele relata o próprio "the Man of the Hill" que:

> "This young fellow, among many other tolerable bad qualities, had one very diabolical. He had a great delight in destroying and ruining the youth of inferior fortune, by drawing them into expenses which they could not afford so well as himself; and the better, and worthier, and soberer any young man was, the greater pleasure and triumph had he in his destruction."[46].

E por estes motivos se iniciou no vício e na delinquência "The Man of the Hill" (de quem não ficamos a conhecer o nome próprio), tornando-se um transgressor relapso, não porque a sua moral lho ditasse, mas porque se viu arremessado para situações-limite às quais só com o delito lhes soube responder. Zangado com o mundo e com os homens, aviltado pelas amizades e despojado da sua reputação, a personagem parte em demanda de um refúgio e, "At last, after rambling several days about the country, during which the fields afforded me the same bed and the same food which nature bestows on our savage brothers of creation, I at length arrived at this place, where the solitude and wildness of the country invited me to fix my abode."[47] –, relato do próprio. E assim que verifica que, em ambas as narrativas, o espectro da desonra e a busca de paz interior lhes é comum.

Um dos principais méritos destes testemunhos que temos vindo a explanar com algum pormenor pretende trazer à colação a representação que ambos os autores fazem do eremita. Segundo Henry Beers, esta figura-tipo característica do período medieval foi motivo de atenção e atracção por parte dos escritores do romantismo inglês do século XVIII. O mesmo crítico, referindo-se a vários escritores e obras nas quais inclui *Tom Jones*, refere que essa figura-tipo "becomes a stock character, as a fountain of wisdom and of moral percepts."[48]. Teremos que concordar que quer "the Man of the Hill" quer a tia Filomela também são, de facto, o tipo de "stock character" a que a citação alude, pois sendo personagens facilmente reconhecidas e aceites pelo leitor não carecem de particular apresentação por parte do narrador; e apesar de se terem tornado pessoas estranhas, inspiradoras de pouca ou nenhuma confiança ou, talvez mesmo, pessoas socialmente incómodas por serem consideradas perigosas, por fim deixaram na narrativa as marcas de grande sensatez e percepção moral. Somente quando esses seres distantes tiveram a oportunidade de serem melhor conhecidos se

[46] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 369.
[47] *Idem*, *ibidem*, p.393.
[48] BEERS, A. H., *op. cit.*, p. 186.

verificou que na obscuridade existencial a que estavam remetidos se escondiam duas entidades de particular inteligência, integridade e com excelentes princípios de moralidade. Nas opções de afastamento social tomadas, sobretudo reveladoras da busca do equilíbrio de que necessitavam, pode ainda ler-se a busca para si próprias de um acto de justiça perante a condenação social que receberiam, acaso continuassem inseridas no espaço gregário a que pertenciam. Em ambos os textos, estas personagens criam um quadro em que se exalta a essência ultrapassada pela aparência, – ou o contrário, se quisermos –, bem como a fragilidade individual para vencer os efeitos de tensão social provocados pelo ajuizamento colectivo, matéria que de resto esteve na origem para que tivessem voltado as costas ao mundo e buscado o espaço edénico criado à sua maneira. Rodeadas por constrangimentos que lhes aviltavam o senso da identidade, estas personagens procuram uma área de pertença única de configuração próxima à uterina, se possível impenetrável, onde possam adequar o meio natural às suas sensibilidades, afinal, numa espécie de trajectória desenhada pelo regresso às origens. Após se reconhecer o investimento na luta contra a injustiça do mundo que se alimentava por (supostos) erros de conduta – já que por vezes tão-pouco eram seus –, e nos actos de prudência e coragem na afirmação e defesa das suas personalidades, a imediata estranheza que essas figuras possam causar não deixa, em ambos os textos, de se converter em lições de perseverança e até de inesperada sabedoria. Neste quadro de referências, dir-se-á que estas duas personagens se aproximam da representação das tais "figuras insubmissas às normas éticas do convívio social e rebeldes face aos modelos estéticos vigentes e institucionalizados"[49], nas palavras de João Almeida Flor. Ainda segundo este investigador, "Sobre elas [as tais figuras insubmissas] paira uma inominada maldição, a ensombrar-lhes a existência, levando-as à via dolorosa que, da interdição, transgressão e queda, conduz à expiação, contrição e regeneração final"[50], juízo crítico que se aplicará, sem incorrecção, a "The Man of the Hill" e à tia Filomela. Este processo narrativo originador da queda e regeneração das personagens convida-nos, por fim, a remeter estas figuras românticas para o quadro mítico-alegórico da Fénix, já que, destruídas pela sociedade, lutam a sós e renascem dos seus próprios destroços para a serenidade.

Existe, ainda entalhado neste episódio, outro pormenor narrativo de feição comum a ambos, o qual gostaríamos de referir pelo encontro recíproco que, uma vez ainda, os textos nos permitem reflectir. Em ambos os textos se gera um enigma em torno de objectos colocados numa prateleira, enigma que, contudo, vai ser bastante mais explorado no texto português do

[49] FLOR, João Almeida, "Introdução ao Século Romântico", *in*, *Literatura Inglesa II*, Gualter Cunha (coord.), Lisboa, Universidade Aberta, 2001, p. 31.
[50] *Idem*, *ibidem*.

que no inglês. Vejamos como. Acometido de pânico, Partridge faz o seguinte reparo ao companheiro Jones:

> "Do pray, sir, let us go. Here are pistols over the chimney: who knows whether they be charged or no, or what he may do with them?"[51],

medo que, entretanto, fica suspenso no texto e que resulta mesmo inconsequente do ponto de vista do tratamento narrativo. Contudo, esta constatação não deixa de incutir no leitor algum alvoroço pela dedução antecipada de que dali se possa reverter para alguma violência. Mais explorada, conforme se referiu, é a estratégia narrativa de Júlio Dinis. Expõe assim o narrador-personagem:

> "No meio desta humilíssima e despretensiosa mobília, uma só coisa me impressinou.
> Sobre o prateleiro – tosca tábua de pinho firmada em dois longos pregos, introduzidos na parede, e elevada por a tia Filomela à categoria de despensa e aparador – divisava-se, ao lado de alguns objectos indispensáveis ao seu limitado trato culinário, uma fileira de pequenos embrulhos, de dimensões quase uniformes, e cujo papel acetinado contrastava tanto com o aspecto da miséria daquele recinto como um diamante que se pregasse nos andrajos afarrapados de um mendigo.
> (…)
> O que seria e de onde viera aquilo? – perguntava eu a mim próprio, sem de mim próprio receber resposta."[52].

Num momento narrativo posterior, quando o narrador-personagem já se encontrava em convívio com a tia Filomela tenta inquiri-la sobre a cena que tinha presenciado momentos antes de entrar na habitação: tinha visto sair de lá um homem que apenas soube definir como corpulento e de aspecto suspeito. Perante este relato, a tia Filomela lançou um olhar sobre o prateleiro e acrescentou:

> "Ah! mais outro! — disse ela a meia voz, ao passo que se lhe desenhava nos lábios um sorriso amargo e quase sarcástico —, continuam! eles se cansarão."[53].

Ou seja, quer o narrador (que no momento não se revela omnisciente), quer o leitor, ambos ficam sem obter a ansiada resposta, a qual apenas se vai organizando com a aproximação do desenlace do enigma. É então quando o narrador-personagem acompanha o reitor da aldeia a casa da tia Filomela, momento em que vão tomar conhecimento da sua morte, que o diálogo

[51] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 362.
[52] DINIS, J., "Os Novelos da tia Filomela"*, in, Serões da Província*, pp.135-6.
[53] *Idem*, *ibidem*, 142.

entre eles começa a dar algumas luzes ao leitor em relação ao mistério que envolve os ditos embrulhos:

> "Tínhamos enfim chegado à porta da humilde habitação da imaginária bruxa, quando perguntei ao meu companheiro o que ele conjecturava dos pequenos embrulhos de papel, a que Luisita chamara os *novelos* da tia Filomela.
> (…)
> - Isso resume quase toda a história desta mulher. É um ente singular e tão digno de respeito e estima como de compaixão."[54],

Mas a verdadeira revelação só se concretizará quando as duas referidas personagens, já num momento de desabafo fúnebre, se cruzam com D. Margarida, a filha da tia Filomela, e conforme se pode ler:

> "(…) Seis anos! Aqui, só, neste monte, nesta casa, tão mal abrigada, tão mal vestida! Mas... Jesus, meu Deus... acaso... – E pôs-se a olhar em volta de si com a vista perturbada.
> O reitor, que pareceu compreender aquela interrogação muda, segurou-lhe no braço e encaminhando-a para junto do prateleiro, onde se divisavam os misteriosos volumes de que tenho falado, disse-lhe, apontando para eles:
> - Olhe. Sua infeliz mãe morreu pobre e desamparada."[55].

Na sua extrema pobreza, a tia Filomela resistiu deliberadamente a qualquer tipo de ajuda material que lhe pudesse ser prestada; tinha feito esse juramento[56], e cumprira-o. Apenas aceitava a ajuda espiritual do actual pároco, homem sem preconceitos, já que o anterior, homem de ideias supersticiosas, contribuiu para a sua fama de feiticeira.

Poderíamos prosseguir na exploração comparatista de estratégias narrativas em torno de "The Man of the Hill" e da "velha do pinhal", mas entendemos que estes registos constituem já cabais demonstrações do compromisso que o texto de Júlio Dinis assume perante esta narrativa inglesa. Gostaríamos apenas de completar estes raciocínios relevando uma questão que nos parece pertinente, e a partir da qual se poderá certificar que Júlio Dinis foi um pouco mais longe na interdependência com outros textos literários que criou no episódio em análise. E assim, pretendemos chamar à atenção para o facto de que no nome atribuído à personagem tia Filomela se pressente uma recuperação adaptada do nome da personagem Filomele, de Ovídio, do texto *Tereu, Procne e Filomela*[57] integrado em *Metamorfoses*[58]. No enredo da narrativa clássica, Procne, casada com Tereu, pede ao marido

[54] *Idem*, *ibidem*, pp. 166-7.
[55] *Idem*, *ibidem*, p. 173.
[56] *Vide*, *Idem*, *ibidem*, p. 169.
[57] *Vide*: OVÍDIO, *Metamorfoses*, Paulo Farmhouse Alberto (trad.), Lisboa, Cotovia, 2007, pp. 161-8, *vv*. 412-674.
[58] Esta obra é referida uma única vez no acervo dinisiano, e mais exactamente em *A Morgadinha dos Canaviais*. Mestre Pertunhas, em diálogo com Augusto, interroga-o acerca do que este estava a ler e, examinando os livros que o rodeavam, a narração acrescenta: "(…) As Metamorfoses... Latim! Oh que maçada! Poh, poh! poh! poh!... – E o Ovídio, que lhe chegara às

que lhe proporcione a visita da irmã Filomela. Chegado a casa do sogro, "(…) eis que chega Filomela, rica pelo sumptuoso traje, mas ainda mais rica de beleza. (…)"[59]. E assim, "À vista da jovem, Tereu inflamou-se de paixão amorosa,"[60] e assim que ambos se encontram no navio que leva Filomele de casa do pai, Tereu solta o grito triunfal: "«Venci! (…) Levo comigo o que desejava.»"[61]. De seguida "(…) o rei arrasta a filha de Pandíon // para um curral enorme, oculto no fundo de ancestral bosque."[62], aviltamento que completa cortando-lhe a língua. É evidente que surge a vingança, e a metamorfose acontece: Philomèle transmuta-se num pássaro.

Cotejada a narrativa dinisiana com este texto mitológico parece, de facto, poder referir-se que há alguma presença do pensamento narrativo de Ovídio em *Os Novelos da tia Filomela*. Senão vejamos: para além do inequívoco empréstimo do nome Filomela à protagonista dinisiana, em ambos os textos as personagens estão desterradas, passam a habitar uma cabana num lugar ermo, e são ainda remetidas ao silêncio que as inibe de comunicar com o mundo. A personagem Philomèle de Ovídio foi vítima da sua própria beleza, enquanto que a Filomela de Júlio Dinis foi vítima da beleza da filha Margarida. E após a tormenta a que se viram arremessadas, quer a Filomela dinisiana quer a Philomèle do autor clássico sucumbiram à sua própria sorte: a primeira por não aceitar o amor ilícito da filha, cujo companheiro era (re)conhecido como amante - "A filha [da tia Filomela] propôs-lhe abandonar o amante, voltar para junto dela e trabalhar para lhe sustentar a velhice."[63] -, e Philomèle, conforme já se referiu, vítima da concupiscência do cunhado, mantinha uma este uma relação ilícita que igualmente não aceitava. Algum cruzamento de ideias se poderá ainda reconhecer no facto de a personagem Philomèle se ter transformado num pássaro no final da narrativa, e da personagem Filomela ter uma voz tão irritante que "faria corar de vergonha o rouxinol", como acima se leu. Se quisermos continuar, também o facto de o nome próprio Filomela ser precedido de outro nome de laços parentais, – tia –, poderá ainda entender-se como um reflexo dinisiano à memória do texto clássico: para vingança de Tereu, Ítis é cruelmente morto pela mãe, e pela tia. Existe uma tensão num quadro de sofrimento em torno das personagens Filomela e Philomele: ambas são vítimas da ignomínia, ambas lutam pela defesa da honra de sangue, e ambas se vingam do vexame, só que, no texto português, pela recusa de ajuda

---

mãos, foi arremessado, como se estivesse em brasa.", DINIS, Júlio, *A Morgadinha dos Canaviais*, *Obras Completa de Júlio Dinis*, vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), p. 121.
[59] OVÍDIO, *op. cit.,* p. 162, *vv*. 451-2.
[60] *Idem*, *ibidem*, p. 162, *v.* 455.
[61] *Idem*, *ibidem*, p. 163, *v*. 513.
[62] *Idem*, *ibidem*, p. 164, *vv*. 520-21.
[63] DINIS, J., "Os Novelos da tia Filomela"*, in, Serões da Província*, p.178.

material à miséria em que a personagem vivia, e no texto clássico, pela morte do sobrinho de quem o pai saboreou a carne – óbvios quadros de tragédia clássica e de sofrimento romântico.

Observando-se a estratégia narrativa pela qual o leitor é permanentemente chamado ao texto, a verosimilhança romanesca criada pela representação de situações quotidianas[64], as inúmeras reflexões sobre preferências e comportamentos psicológicos da natureza humana, quer no relacionamento individual, quer no colectivo, acentuados ainda pela vertente judicativa[65] e pela apreciação da vida como teatro, formam um conjunto de fortes disposições que o texto de Henry Fielding denota, e que defendemos terem sido assimiladas pelo pensamento romanesco de Júlio Dinis.

Tom Jones, o protagonista do romance de Fielding, é referido em *Uma Família Inglesa* como sendo uma personagem-tipo em pé de equivalência ao fanfarrão Falstaff criado por W. Shakespeare – "Tom Jones e o próprio Falstaff são tipos mais ingleses talvez do que uns sombrios caracteres, que Byron pôs à moda."[66] -, percebendo-se uma clara valorização da literatura anterior a Fielding. Calcula-se que o carácter de jovialidade, aventura e determinação marcado por Tom Jones em todo o romance se torna outro símbolo "desses caracteres excepcionais e extravagantes, precioso e inesgotável pábulo do espírito cómico da Grã-Bretanha"[67], segundo a apreciação que o narrador dinisiano acrescenta. Júlio Dinis, defensor do firme propósito de que o leitor se deva identificar com o texto[68], encontra nas figuras-tipo um excelente veículo à representação dos gestos da vida comum. Mas esses modelos que povoam estas sociedades romanescas em geral, – o médico, o padre, o professor, o político, o agricultor, etc. –, nem sempre fazem a representação das camadas mais jovens do elenco narrativo, ficando o carácter da jovialidade entregue ao desempenho dos heróis e heroínas. A par dos constrangimentos do mundo e dos embaraços criados pelos percursos interiores das personagens na madurez da vida, em todos os trabalhos dinisianos o cerne da preocupação narrativa é essencialmente dirigido às personagens jovens – sendo que o mesmo propósito narrativo se encontra igualmente em *Tom Jones*, aliás, assim como em qualquer outro dos trabalhos romanescos ingleses presentes neste estudo (com óbvia excepção para o texto de L.

[64] "The content of the novel [*Tom Jones*] was to be a human adventure of a kind experienced not by exceptional or fabulous characters raised above ordinary mankind by the greatness of their virtues, the violence of their passions, or by being related to the supernatural, but by those creatures of flesh and blood who constitute the common measure of society in which readers recognize themselves", FLUCHÈRE, Henri, *Laurence Sterne: from Tristram to Yorick: an interpretation of Tristram Shandy*, Barbara Bray (trad.), London, Oxford University Press, 1965 (1961), pp. 9-10.

[65] Por reconhecermos algum interesse pontual relembramos a referência feita a H. Fielding em *Uma Família Inglesa*, já citada no sub-capítulo "Serpenteados estéticos na narrativa", capítulo 2, Parte I desta Dissertação: " Mr Richardson não se cansava também de exaltar aqueles soberbos perfis da pena de Fielding e as judiciosas reflexões que o autor mistura à narrativa", DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 186.

[66] *Idem*, *ibidem*, p. 11.

[67] *Idem*, *ibidem*, pp. 10-11.

[68] "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.", DINIS, J., "Ideias que me Ocorrem", *in*, *Inéditos e Esparsos*, p. 15.

Sterne). E quando o texto cede espaço à velhice e às contrariedades que geralmente a acompanham, as sombras que consigo acarretam são serenadas pelos fulgores da alegria juvenil. Em geral, as personagens jovens ombream alegre e respeitosamente com as de idade mais avançada, e não permitindo que estas se abandonem à tristeza, alimentam-nas com palavras de esperança numa atmosfera de contentamento e confiança. Júlio Dinis aprecia o carácter alegre da sociedade inglesa – "A jovialidade dá-se muito bem naquele poderoso império [Grã-Bretanha][69], acrescenta o narrador de *Uma Família Inglesa*. Esta simpatia e familiaridade com os tipos de personalidade inglesa, confirmada ainda pela presença do humor sóbrio e requintado de genuíno traçado inglês que espreita em cada parágrafo das suas ficções, em grande parte advém da leitura dos romances ingleses, explicitamente sugerida no diálogo de Carlos com Jenny acerca das fugas aos convívios com o pai:

> "O *Tristram Shandy* do Sterne já o sei de cor; no *Tom Jones* do Fielding, quando o não tivesse ainda lido, não haveria já capítulo de que não fosse bem informado, à força de o ouvir citar; (…)"[70].

Mas o conhecimento dinisiano de *Tom Jones* não se limita às palavras da personagem, fazendo crer o leitor que Carlos leu mesmo o romance inglês. Noutra estratégia narrativa em que as sucessivas libações dos três amigos provocaram em Mr Whitestone o rompimento com a etiqueta britânica, o narrador justifica a situação glosando as palavras de H. Fielding em *Tom Jones*: "o vinho tem a propriedade de trazer à luz o verdadeiro carácter dos homens, carácter que, nos períodos de sobriedade, o artifício consegue dissimular muitas vezes."[71]. Esta frase, embora de articulação bem mais ampliada, encontra-se, de facto, na obra inglesa, e nestes termos:

> "To say truth, nothing is more erroneous than the common observation, that men who are ill-natured and quarrelsome when they are drunk, are very worthy persons when they are sober: for drink, in reality, doth not reverse nature, or create passions in men which did not exist in them before. It takes away the guard of reason, and consequently forces us to produce those symptoms, which many, when sober, have art enough to conceal. It heightens and inflames our passions (generally indeed that passion which is uppermost in our mind), so that the angry temper, the amorous, the generous, the good-humoured, the avaricious, and all other dispositions of men, are in their cups heightened and exposed."[72].

[69] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 11.
[70] *Idem*, *ibidem*, p. 79.
[71] *Idem*, *ibidem*, p. 183.
[72] FIELDING, H., *op. cit.,* p. 195.

Apontemos mais uma estratégia narrativa comum: trata-se do projecto, quase no final das narrativas, de uma viagem de navio para os jovens Carlos Whitestone e Tom Jones, mas que não se chega a realizar. No primeiro caso, seria como castigo a ser aplicado pelo pai de Carlos, no segundo, como um acto de perfídia por parte daqueles que queriam afastar Tom. E então, em *Uma Família Inglesa*, Mr. Richard Whitestone dirige-se a Jenny e refere-lhe:

> "-Já reflecti; e tomei algumas providências. Carlos partirá para Londres no vapor que..."[73].

Em *Tom Jones*, Mrs. Miller adverte Mr Allworthy que:

> "It seems these fellows were employed by a lord, who is a rival of poor Mr Jones, to have pressed him on board a ship."[74].

A singularidade literária que Henry Fielding gerou na literatura inglesa do séc. XVIII circunstanciada pelas noções de pendor classicizante associadas a outras já de tendência romântica e até mesmo precocemente realista – os seus romances são "neither classic nor romantic, but are the original creation of our own time"[75], refere H. Beers –, pela atenção que o tratamento psicológico das personagens recebe, pela variedade temática tratada quer pelas personagens, quer pelo narrador, submetida ainda à constante preocupação em fazer o leitor acreditar que os registos são verídicos, revê-se num conjunto de valores narrativos que lhe conferem um carácter dito atemporal. De forma análoga, as ficções dinisianas vão construir no espaço literário português uma originalidade semelhante. E não temos dúvida de que Henry Fielding contribuiu para o hibridismo estético-literário que, pela caneta de Júlio Dinis, veio a gerar um momento preciso (e único!) na história da literatura portuguesa de Oitocentos.

II-2.2 – Jane Austen

Tal como Henry Fielding (e Júlio Dinis), a escritora Jane Austen, cuja produção literária acompanha a curva da última década do século XVIII até à segunda década do século XIX, é reconhecida por Alastair Fowler como "the first to achieve the accomplishment of high

[73] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 421.
[74] FIELDING, H., *op. cit.,* p. 806.
[75] BEERS, A. H., *op. cit.,* p. 26.

art"[76], e por Ashley Tauchert como sendo "quite unique in her abiding status as the first «Great» woman novelist. She not only captures a moment of self-consciousness in the unprecedented evolution of women's (particular) narrative tradition, but also stands as a defining figure in the «canon» of «English Literature'» itself, and more specifically the history of «the Novel»"[77]. Enquanto fonte literária do trabalho de Júlio Dinis, na leitura do texto *Os Fidalgos da Casa Mourisca* identifica-se, sem especial esforço, os laços que atam esta ficção ao romance *Pride and Prejudice* da escritora inglesa. Sendo a representação das relações presunçosas na sua mais penetrada expressão individual e a dos quadros sociais pré-concebidos os aspectos alvo a que a escritora prestou particular atenção, da mesma forma Júlio Dinis trabalha naquele romance esses mesmos constrangimentos e vicissitudes do universo psicológico. Quando se lê que nas obras de Jane Austen "the reader (…) will find admirable good sense, esquisite discrimination, and an unrivalled power of easy and natural dialogue"[78], o mesmo se poderia referir sobre as ficções de Júlio Dinis sem cometer grandes incorrecções, assim como não seria errado atribuir a citação seguinte à obra dinisiana, embora tenha sido concedida a *Pride and Prejudice*: "The novel is like a bright reflecting surface in which the ways of a society are seen with so vivid an immediacy that we are almost compelled to accept the vision as complete."[79]. Esta completude narrativa que igualmente o leitor dinisiano recolhe não obedece a estruturas de qualquer escola literária, como se tem vindo a referir, assim como, de resto, tal não acontece com a escritora inglesa: "She recognizes no canonical status, acknowledges no literary authority. She assumes the sufficiency of her own taste as guide to literary value, admiring authors because she likes them and not because of their currency value as great or respected names."[80].

Antes de se cotejarem algumas estratégias narrativas que foram atribuídas aos casais Jorge e Berta de *Os Fidalgos da Casa Mourisca* com as de Darcy e Elizabeth de *Pride and Prejudice*, diga-se, que no texto português, também D. Luís e Tomé da Póvoa são duas personagens que exibem a representação do orgulho e preconceito nas suas atitudes e concepção que detêm do mundo. Quer o romance de Jane Austen quer o de Júlio Dinis trabalham uma teia de jogos de aparência que lutam com a realidade, exibindo-se a cada instante narrativo a esperança, ou as sombras da esperança, que ambos os epílogos vão, finalmente, resolver em tom auspicioso. D. Luís despe-se do orgulho e preconceitos de gérmen

[76] FOWLER, Alastair, *A History of English Literature*, Massachusetts, Harvard University Press, 1991 (1987), p.280.
[77] TAUCHERT, Ashley, *Romancing Jane Austen. Narrative, Realism, and the Possibility of a Happy Ending*, New York, Palgrave, 2005, p. 74.
[78] SOUTHAN, B. C., *Jane Austen: the Critical Heritage*, London, Routledge, 1969 (1968), p. 129.
[79] ALLAN, Heather, *The Pastoral Idea in the Novels of Jane Austen*, London, University College London, 1971, p. 33. PhD.
[80] COPELAND, Edward, MCMASTER, Juliet (eds.), *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Cambridge, CUP, 2008 (1997), p. 190.

aristocrático e reconhece a deriva do seu antigo jornaleiro que se aplica ao trabalho com exemplar honradez; Tomé da Póvoa cede igualmente ao orgulho e preconceitos que ostenta relativamente ao seu antigo patrão e consente na união da filha Berta com Jorge, filho de D. Luís. E se bem repararmos, o tratamento de harmonização dos contrários criado por Jane Austen em *Pride and Prejudice* acaba por receber dupla manifestação em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Sendo que em cada um destes romances é colocada em tensão a união de um jovem casal, dada a dissemelhança social das respectivas proveniências familiares, no texto português levanta-se outra tensão que se cruza no conflito: assiste-se à clivagem entre duas entidades do mundo do trabalho, a do empregador e a do empregado, acrescida ainda do confronto de outra dicotomia, a da ruína e a da fortuna.

Por razões várias de ordem biográfica, sabe-se que Jane Austen interrompe a escrita deste romance durante cerca de quinze anos[81], período de tempo que talvez lhe tenha proporcionado lançar um olhar renovado sobre os desenvolvimentos que inicialmente tinha empreendido para as suas personagens[82]. Talvez isto venha justificar a diversidade de caracterização atribuída, por exemplo, às filhas do casal Bennet, cujos extremos se encontram nos gestos de puerilidade de Jane Bennet e na engenhosa penetração de Elizabeth Bennet, os dois grandes marcadores do carácter feminino em permanente exibição ao longo do romance. Concordando-se que "the main business of *Pride and Prejudice* is the disposal of young women in marriage"[83], esta colocação narrativa apenas se cumpre parcialmente nas ficções dinisianas, e daí que não se poderá referir que, tal como em *Pride and Prejudice*, o primeiro e último filão narrativo dos romances de Júlio Dinis seja o de organizar o casamento. Nunca descurando as questões relacionadas com as interrelações sociais, das quais se releva e problematiza toda a carga subjectiva que elas geralmente comportam, o escritor português aproveita a união dos pares para lhe extrair uma clara leitura periférica no domínio das relações públicas: "esse casamento final é, obviamente, a representação simbólica do «casamento» social que permitirá uma mais lata vivência harmónica."[84], tal como assevera

[81] "According to the Memorandum by Jane's sister Cassandra, a draft of the novel, with the title *First Impressions*, was written between October 1796 and August 1797 (…). It was only after her return to Hampshire that she went back to her early manuscripts and started thinking again about the publication. The scope of her revisions to *First Impressions* is uncertain. We know that she used the calendar for 1811-12 in replotting the novel (…)", AUSTEN, Jane, *Pride and Prejudice*, Ian Littlewood (intr. and notes), London, Wordsworth, 1999 (1993), p. vi.

[82] "(…) after fifteen years she had managed to bring to the novel the adult perceptions of middle age without burying the satirical good humor of the tweenty-two year old.", *Idem*, *ibidem*.

[83] AUSTEN, Jane, *Pride and Prejudice*, Ian Littlewood (intr. and notes), London, Wordsworth, 1999 (1813), p. vii.

[84] BUESCU, Helena Carvalhão, "Dinis, Júlio", *in*, *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Helena Carvalhão Buescu (coord.), Lisboa, Caminho, 1997, p. 135. Imediatamente a seguir à citada frase, a autora completa o raciocínio aclarando que "Carlos e Cecília (*Uma Família Inglesa*) tematizam a oposição entre patrão e empregado, mas também entre nacionalidades diferentes; Jorge e Berta (*Os Fidalgos da Casa Mourisca*) representam a oposição entre a aristocracia e a burguesia industriosa; Daniel e Margarida (*As Pupilas do Senhor Reitor*) estabelecem as distinções provindas da capacidade financeira e de ascensão social; Henrique e Cristina (*A Morgadinha dos Canaviais*) representam espaços sociais distintos, respectivamente o espaço urbano e o campestre, enquanto Madalena e Augusto, no mesmo romance, recuperam ainda as diferenças de classe social.". Acerca do enlace de Paulina e Tomás em *As Apreensões de uma Mãe*, diremos nós que, tal como em *As Pupilas do*

Helena C. Buescu. Mas antes dessas celebrações narrativas, contam-se vários momentos em que as expectativas do leitor vão recebendo sucessivas decepções perante os enormes embaraços que são criados à aproximação dos pares, dada a fractura social que os separa. Repare-se que no texto inglês o milionário Mr Charles Bingley, "A single man of large fortune; four or five thousand a year."[85], casa com Jane Bennet, a filha mais velha do casal Bennet; e Fitz William Darcy, outro milionário "having ten thousand a year"[86], casa com Elizabeth Bennet. Mas repare-se que quando Darcy se pressente a ceder aos encantos femininos de Elizabeth, dado a "sweetness and archness in her manner"[87], a oposição social de ambos obriga-o a rejeitar o projecto, auto-convencendo-se "that were it not for the inferiority of her connections, he should be in some danger."[88]. Atracção diferente, mas igualmente interessante do ponto de vista económico, ocorreu com Lydia Bennet que se une ao oficial militar George Wickham. Quando a narrativa estabelece o contraste do flanco feminino com a galeria dos socialmente bem instalados elementos masculinos, o leitor é informado de que as jovens Bennet descendem de uma família trivial – "Mr Bennet's property consisted almost entirely in an estate of two thousand a year, which, unfortunately for his daughters, was entailed in default of heirs male, on distante relation."[89] –, em que o pai, de espírito independente e irónico, contrasta com a mãe que é sempre vulgar, bisbilhoteira, e que tinha uma única preocupação: "(…) to get her daughters married"[90]. Pese embora este quadro de diminuída ventura financeira, para Mrs. Bennet os pretendemtes das filhas não poderiam, contudo, ser pessoas banais: deveriam, obrigatoriamente, ser ricos e bem apessoados, e só assim estariam realizadas as suas ambições: "«If I can see but one of my daughters happily settled at Netherfield», said Mrs Bennet to her husband, «and all the others equally well married, I shall have nothing to wish for»"[91]. Em acrescento às questões que temos vindo a salientar, torna-se sintomático o facto de a narrativa se iniciar com a frase, há muito lapidar: "It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife"[92]. A partir desta declaração de princípio, o leitor fica imediatamente preparado para se encontrar com um romance que se vai alimentar, na sua essência, de duas grandes preferências: a sentimental e a materialista.

Senhor Reitor, também o domínio financeiro contrasta a par do *status* social, embora, e curiosamente, esta ficção acentue o esforço desenvolvido pela mãe de Tomás junto de Paulina no sentido de a integrar no quadro intelectual que entendia ser o do seu filho.

[85] AUSTEN, J., *op. cit.*, p. 3.
[86] *Idem*, *ibidem*, p. 8.
[87] *Idem*, *ibidem*, p. 36.
[88] *Idem*, *ibidem*.
[89] *Idem*, *ibidem*, p. 19.
[90] *Idem*, *ibidem*, p. 4.
[91] *Idem*, *ibidem*, p. 7.
[92] *Idem*, *ibidem*, p. 3.

De salientar, porém, que esta relação entre sentimentos e ambições mais prosaicas está afastada das páginas de Júlio Dinis, donde, nesta matéria, a ênfase do texto de Jane Austen não encontrou eco no pensamento do escritor. Não obstante, registemos duas excepções. Quanto à primeira, teremos a representação do casal taberneiro em *As Pupilar do Senhor Reitor*. O Sr. João da Esquina e a Sra. Maria de Jesus, entre sorrisos e estratégias astutas de parca finura e nenhuma exemplaridade, fazem tudo para conquistar as boas graças de Daniel no sentido de o casar com a sua única filha, a menina Francisca. Porém, sendo que o insucesso foi total, este episódio não vai muito além de ocupar um espaço espirituoso no seio da narrativa, chamando ainda sobre ele a atenção para o resultado mais comum em que culminam os estratagemas de baixo nível. Concordar-se-á, todavia, que este episódio, para além de outros rasgos de alguma tendência mais materialista, não deixa de trazer à luz a representação de maquinações apostadas na vantagem económica, afinal, que tão vulgarmente se observam no quotidiano. Quanto à segunda excepção, (a ordem foi aleatória), relevemos um episódio extraído do romance *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Resolvido a casar-se, Clemente, em conversa com Jorge, elege Berta para sua noiva e refere-se-lhe nestes termos:

> "Eu não digo que isto seja uma paixão muito forte, uma paixão por aí além; mas, resolvido a tomar estado, pensei na noiva que me conviria e lembrei-me de Berta. É uma boa rapariga, bem educada e de alguns haveres..."[93].

Perante este discurso confessional de Clemente, que ainda o expõe à demonstração de uma ingénua simplicidade, Jorge, sentindo-se despeitado por ver eleita para casamento a rapariga que ele verdadeiramente amava, não deixando de considerar a extrema franqueza com que o seu interlocutor lhe abria o peito, atalhou contudo o discurso nestes termos:

> "Ah! Então dize-me disso. Agora já entendo porque te lembraste de Berta. Devias principiar logo por aí. De alguns haveres! Aí é que está a questão. Vocês são todos os mesmos afinal. O interesse, o maldito interesse! Pois fazia melhor conceito de ti, Clemente; digo-te francamente que fazia de ti melhor conceito. Lá porque a rapariga tem meia dúzia de centos de mil réis, já a perseguem com propósito de casamento, já..."[94].

Dispensando-nos de comentar em detalhe estes dois excertos, referimos apenas o facto de o possível casamento de Berta nunca ter apontado para além da companhia de Jorge, e este facto, por ser já conhecido do leitor no momento em que Clemente trava o referido diálogo com Jorge, contribui para sublinhar a simplicidade do seu carácter. E salvo estes ligeiros

[93] DINIS, Júlio, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 5, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1872), p. 335.
[94] *Idem*, *ibidem*, pp. 335-6.

desvios, os casamentos dinisianos simbolizam sempre o amor sublimado, o inexplicável encontro de almas que parece obedecer a um determinismo de inexplicável compreensão. Aliás, esta leitura de traço fatalista, não sendo rara na obra dinisiana, aparece, por exemplo, mencionada no epílogo de *As Pupilas do Senhor Reitor*. No diálogo entre o Reitor e José das Dornas, quando estes fazem uma recuperação de memória das causas que afastaram Daniel de ser padre, concluindo sobre a sua inclinação para casar com Margarida, José das Dornas utiliza um aforismo junto do Reitor: "(…) às vezes são coisas talhadas por Deus. Deixe lá. O casamento e a mortalha... lá diz o rifão."[95]. O facto de este pensamento ter sido expresso por um leigo a um estudioso das sagradas escrituras reforça o conhecimento da sabedoria popular que, e na medida em que geralmente não é desmentida, fortalece a compreensão a inevitabilidade da sentença divina.

E posto isto, não se poderá referir que a atenção dinisiana se demorou particularmente na fonte literária da escritora inglesa, e mais em concreto, em *Pride and Prejudice*. Pela caneta da escritora, a proposta matrimonial – o fio condutor deste romance – é bem mais complexa. Neste texto, a união matrimonial só acontece após terem sido decantados vários processos calculistas na articulação do chamado casamento de conveniência. Apesar disso, e de se tecer um alargado leque de interesses no estímulo à união dos pares, o enlace no epílogo não deixe de se submeter ao mencionado aforismo do texto dinisiano, pois pesem embora todos os jogos de benefício ou desvantagem em curso, os pares acabam por se unir pelo matrimónio, esquecidos já das diferenças sociais que os afastavam.

Conhecendo os cenários narrativos campestres, nestes trabalhos em cotejo há ainda a salientar o facto de as ficções dinisianas estarem abundantemente pulverizadas por reflexões que o narrador vai tecendo na esteira de dados narrativos que estão a ser pontualmente trabalhados, enquanto que o texto de Jane Austen é sobretudo preenchido pelos diálogos entre as personagens, só muito raramente desviando o raciocínio narrativo para considerações de ordem filosófica[96]. E assim talvez se possa referir, se quisermos, que o texto inglês assume uma feição mais próxima do texto dramático, inclinação a que o romance é permissivo.

Salientem-se, por fim, dois objectos de trato narrativo de evidente paralelismo entre o pensamento de Júlio Dinis e o de Jane Austen. Um deles é o óbvio acolhimento que os

[95] DINIS, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 1, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1867), p. 368.

[96] Refira-se que *Pride and Prejudice* é ainda extremamente pobre noutro tipo de descrições, por exemplo, nas dos espaços narrativos. Sendo que o acervo literário da escritora inglesa é quantitativamente considerável, Barbara Wenner inicia ironicamente o primeiro capítulo da sua obra *Prospect and Refuge in the Landscaspe of Jane Austen* com a afirmação: "Readers of Jane Austen's novels might wonder how an entire book could be written about her landscapes. (…) Her [Jane Austen] landscape descriptions are few and spare, requiring some imagination on the reader's part to picture the scenes - «dull elves» will be disappointed as they search for local color.", WENNER, Barbara B., *Prospect and Refuge in the Landscaspe of Jane Austen*, USA, Ashgate, 2006, p. 1.

sentimentos orgulho e preconceito recebem em ambos os textos em estudo, facto que, no romance inglês, o próprio título não desmente. No caso português, conforme já apontamos, estando o vigor representativo destes sentimentos entregue às personagens D. Luís, ao seu filho Jorge, e ao ex-caseiro Tomé da Póvoa, embora imediatamente assim não pareça, e não se podendo referir que as reacções de Berta são exactamente orgulhosas ou preconceituosas, acabam por assumir estes sentimentos por reacção defensiva: de Jorge, pelo facto de não lhe expor qualquer sinal ou manifestação de afecto; do pai, pelo facto de tacitamente estar impedida de se relacionar com Jorge, evitando assim incómodas conjecturas da possível relação. *Uma Família Inglesa* é outro romance onde o orgulho também vai pulsando com razoável energia, sobretudo pela representação de Mr Richard Whitestone, embora de feição muito diferente do trabalho de Jane Austen, aproximando-se claramente mais do de Charles Dickens, conforme a seu tempo referiremos a partir do texto inglês *Dombey and Son*.

O outro aspecto de grande analogia a que acima nos referíamos é o importantíssimo papel que as mulheres dinisianas assumem na conduta das tramas, e que em *Pride and Prejudice* está claramente entregue a Elizabeth Bennet. Gary Kelly, escrevendo que: "(…) in all Austen's novels there is the important role of women as catalysts in the survival or decline of families in the upper and middle classes and thus in society in large."[97], exalta a importância do desempenho feminino no trabalho ficcional da escritora inglesa, opinião que subscrevemos inteiramente no texto em análise, e que reclamamos por empréstimo para todo o trabalho ficcional de Júlio Dinis. A conjugação de todas estas apreciações revê-se ainda noutro excerto de Peter J. Kitson, com o qual gostaríamos de encerrar esta breve legenda de juízos críticos desenvolvida neste espaço. Mas entretanto sugerimos um exercício de leitura: a par do nome de Jane Austen, por favor leia-se também o de Júlio Dinis, e verificar-se-á que não se incorre em risco de desacerto na sua aplicação.

> "Jane Austen bears a complicated relationship with the literature of time. In many ways her literary models and enthusiasms were the writers of the eighteenth century, with whom she has much in commom, rather than the new forms of Romanticism, with its privileging of emotionalism, freedom from restraint and wild and solitary landscapes."[98].

[97] KELLY, Gray, "Romantic Fiction", *in*, *The Cambridge Companion to British Romanticism*, Stuart Curran (ed.), Cambridge, CUP, 1993, p. 210.
[98] KITSON, J. Peter, "Romantic period, 1780-1832: readings", *in*, *English Literature in Context*, Paul *Poplawski* (ed.), Cambridge, CUP, 2008, p. 377.

II-2.3 – Laurence Sterne

Quer em *A Morgadinha dos Canaviais*, quer muito particularmente em *Uma Família Inglesa*, também o trabalho literário de Laurence Stern é referido com alguma insistência. Não só o narrador vai esparsamente aludindo ao escritor irlandês mas, e sobretudo no segundo romance, os diálogos ocorridos entre Mr Whitestone e os seus concidadãos Mr Morlays e Mr Brains são atravessados por menções sempre honrosas às obras deste escritor. Relativamente ao conhecimento de Mr Richard acerca de *Tristram Shandy*, escreve assim o narrador:

> "Mr Richard apreciava tudo n'aquelle livro extravagante [o *Tristram Shandy*[99]]. Sabia-o quasi 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.
>
> As dissertações filosóficas do pai de Tristram, as ingenuidades e venetas guerreiras do tio Tobias, as argúcias e façanhas do Corporal Trim, as intermináveis e extravagantes divagações de Tristram – o suposto autobiógrafo, tudo Mr Richard citava com entusiasmo e com vivacidade."[100].

Mas registe-se, logo à partida, que será contudo de todo desapropriado referir-se que a opção estética adoptada por Laurence Sterne se possa reconhecer no trabalho de Júlio Dinis. Aliás, é um truismo na voz crítica literária que Laurence Sterne "(…) had been highly influential[101] from the eighteenth century onward"[102], pese embora a dificuldade de classificação estética deste seu romance, considerando Robert Folkenflik que "To speak of *Tristram Shandy* and the novel is paradoxical. Sterne himself does not use the word *novel* in any of his known writings, and until recently it was nearly impossible to prove that he had read English novels of his own time."[103]. Perante o trajecto des interesses de Sterne - , entendemos antes que era um escritor bastante bem conhecido do escritor português, e acreditamos ainda que o apreço que lhe dirige pela voz narrativa das personagens adveio, uma vez mais, das leituras e/ou tertúlias de Júlio Dinis com os núcleos sociais anglo-saxónicos. O enorme êxito editorial da obra *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, seguido por

[99] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 185.
[100] *Idem*, *ibidem*.
[101] "«Fashion», in Henry Fielding's words, was «the Governor of this Wordl.", lê-se em *Laurence Sterne: a Life*, referindo-se a seguir que "In its wake fashion brought Sterne hitherto undreamt-to sway.", ROSSA, Ian Campbell, *Laurence Sterne: a Life*, Oxford, OUP, 2001, p.8.
[102] STERNE, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, *Gentleman*, Robert Folkenflik (intr. and notes), New York, The Modern Library, 2004 (1759/1769), p. xi.
[103] *Idem*, *ibidem*.

Sentimental Journey, esta a última obra de Sterne, provocou em Inglaterra uma tamanha euforia de vendas que dificilmente se duvidará do facto de se terem estendido até às colónias de ingleses instaladas na cidade do Porto. Verificando-se, logo à partida, que os trabalhos literários de Laurence Sterne não se conciliam com os parâmetros narrativos convencionados pelo romance, – tão-pouco no caso da segunda obra, com os de relatos dos livros de viagens –, formam por isso um originalidade literária que não é, de forma alguma, conciliável com o trabalho romanesco em geral, onde se incluiu o de Júlio Dinis. Andrew Sanders volta a ser bastante claro ao aludir, acerca da estrutura romanesca de *Tristram Shandy*, que: "[the work] does not lead its central character forward towards a crock gold, to a heaven-made marriage or to an ideal retirement. No predertermined comic expectations are set up as they are in Fielding's fiction; everything remains provisional and the sense of an ending is consistently denied, both in terms of single episodes and in the overall structure."[104]. Em *Tristram Shandy*, texto afirmadamente irónico, Sterne parodia e caricaturiza a vida nas suas mais variadas ocorrências, onde inclui o próprio acto de escrita para o qual, em sua opimião, não encontra soluções relativamente aos factos narrados. E tal é a encruzilhada de propostas – relatos históricos, ideias, promessas, reflexões simples ou eruditas, repetições, juramentos, críticas sociais, sermões, páginas em preto, capítulos em branco[105], advertências ao leitor, diálogos confusos entre as personagens –, que forma no conjunto da obra uma amálgama, bem-humorada[106], e sempre suportada pelo conhecimento quase enciclopédico. Se considerarmos o tipo de linguagem utilizada, por vezes desconexa e a tender para a repetição próxima do caótico, reconhece-se que *The Life and Opinions of Tristram Shandy* é, sem dúvida, uma obra de concepção excepcional. O apreço dinisiano por Sterne residirá em todo este conjunto de disposições únicas, mas calcula-se que esteja essencialmente contido na avaliação crítica de Manuel Portela ao texto irlandês, que passamos a citar:

> "Há, no meio das formas da linguagem e da narrativa, um mundo visível de outras formas sociais que Shandy quer retratar: a vida familiar da fidalguia rural, a relação do sacerdote com a pequena comunidade, a educação e o ensino na sua sociedade, o velho e o novo racionalismo

[104] SANDERS, A., *op. cit.*, p. 317.
[105] "Na poesia chinesa, como o mostrou Ernest Fenollosa, os ideogramas pictóricos constituem uma parte do significado total dos poemas. (…) No romance *Tristram Shandy*, Sterne usara já, no século XVIII, páginas em branco e com diversos espaços. Todos esses processos são partes integrantes dessas particulares obras de arte.", WELLEK, R., WARREN, A., *Teoria da Literatura*, 5ª edição, Mem Martins, Europa-América, 198- [?], (1942), p. 175.
[106] Afirmado este propósito logo nos primeiros capítulos da sua longa obra, o autor deixa por isso mesmo claro que fazer humor era, sem dúvida, o grande objectivo do seu trabalho. Dirigindo-se ao leitor, lê-se assim no cap.VI do Livro I: "Therefore, my dear friend and companion, if you should think me somewhat sparing of my narrative on my first setting out, – bear with me, – and let me go on, and tell my story my own way: – or, if I should seem now and then to trifle upon the road, – or should sometimes put on a fool's cap with a bell to it, for a moment or two as we pass along, – don't fly off, – but rather courteously give me credit for a little more wisdom than appears upon my outside; – and as we jogg on, either laugh with me, or at me, or in short, do any thing, – only keep your temper.", STERNE, L., *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, pp. 10-11.

> – quer de tipo escolástico e especulativo, quer de tipo experimental -, a organização da instituição literária, a natureza da criação e da imaginação."[107].

É sobretudo em *Uma Família Inglesa* onde o trabalho literário de Sterne é exaltado com particular estima. Na leitura quase diária de *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, Mr Richard Whitestone "descobria no livro coisas novas, sérias, jocosas, filosóficas, de profundeza especulativa, de utilidade prática, tudo enfim."[108]. Sem enredo de consistência mínima do qual se possa extrair qualquer conclusão das várias estratégias que se vão entretecendo, – entre elas o adiado nascimento de Tristram Shandy, a assistência clínica do Dr. Slop, o companheiro Yorick de suposta ascendência dinamarquesa, as incursões militares do tio Toby e o seu cavalo de pau, as recaídas da tia Dinah, os amores do Cabo Trim, a sorte do irmão Tom morto em Lisboa pela Inquisição, entre outras –, nas longas páginas do romance irlandês em que o narrador se faz permanentemente acompanhar do leitor, congrega-se a sensibilidade com a aspereza, a virtuosidade com o impuro, a perturbação com a ordem, numa verdadeira amálgama de introspecção que por vezes se pretende revestir de seriedade, mas que resvala sempre para a comicidade. E, de facto, um dos aspectos mais visíveis da obra sterniana é a existência de um carácter de permanente sarcasmo disfarçado de probidade. E cremos que terá sido esta estratégia narrativa utilizada por Sterne que o terá levado a criar o neologismo "shandyismo"[109], – sintetizando, numa única palavra, o excesso de ironia com que a personagem Tristram Shandy atravessa todo o texto. Neste posicionamento narrativo não se deixará ainda de poder reconhecer o carácter da ironia romântica puxado ao limite, do qual não apenas a personagem Tristram Shandy é um digno representante, seguido por toda a galeria (não muito extensa) das restantes personagens.

Alastair Fowler, referindo-se ao subjectivismo assumido pela poesia, que mais tarde veio a contaminar a prosa, refere que essa tendência confluiu na moda do culto da sensibilidade[110] e reconhece em L. Sterne um dos progenitores desta nova orientação estética –

---

[107] PORTELA, Manuel (trad. pref. e notas), "Prefácio", *in*, STERNE, Laurence, *A Vida e Opiniões de Tristam Shandy*, 1ª Parte, 2ª ed., Lisboa, Antígona, 1998, p. 23.

[108] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p.384.

[109] Por humor, ironia, ou até homenagem, Sterne não permitiu que Tristram Shandy perfilhasse o neologismo, atribuindo-o ao pai Shandy. Lê-se assim acerca da emergência daquilo a que ele chamou Sistema Shandiano: "My father, as I told you, was a philosopher in grain, – speculative, – systematical; – and my aunt *Dinah's* affair was a matter of as much consequence to him, as the retrogradation of the planets to Copernicus: – The backslidings of *Venus* in her orbit fortified the *Copernican* system, call'd so after his name; and the backslidings of my aunt Dinah in her orbit, did the same service in establishing my father's system, which, I trust, will for ever hereafter be call'd the *Shandean System*, after his.", STERNE, L., *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, p. 55.

[110] Num texto que se debruça sobre a contextualização do romance inglês do século XVIII, João Manuel de Sousa Nunes escreve que "a voga da *sensibilidade* na literatura agudizará a percepção de que o infortúnio é especialmente agravado ou imerecido nos deserdados da fortuna e requer solidariedade activa, participação e reformas", [NUNES, João Manuel de Sousa, "Para uma contextualização do Romance Britânico do século: XVIII: sensibilidade, benevolência e algumas implicações reformistas", *in*, *Estudos Ingleses. Ensaios sobre Língua, Literatura e Cultura*, Gaulter Cunha (coord.), Coimbra, Minerva, 1998, p. 68.]. Também Peter J. Kitson considera a sensibilidade como um movimento que no século XVIII sublinha a

"The fashionable cult of sensibility, which measured eminence by warmth of social feeling, found its liturgy in Laurence Sterne's *Sentimental Journey* (1768) with its calendar of exquisitely interesting situations (…)"[111]. De acordo com Peter J. Kitson, na época, a sensibilidade era considerada uma característica feminina, dado quer as mulheres tinham uma organização psicológica mais delicada e, por tal, mais permeável às emoções. Todavia, Kitson acrescenta que "The fictions of Samuel Richardson and Laurence Sterne exploited sensibility and employed male characters who wept copiously over the plights of distressed women, captive slaves and prisoners, and hurt and dying animals.[112]". Porém, no excesso de sensibilidade que as personagens masculinas de Sterne por vezes demonstram não deixará de se perceber a moldura irónica que as reveste, já que os seus traçados psicológicos por vezes parecem desadequados ao desempenho desse tipo de sentimento. Daremos uns breves exemplos deste tipo de situação narrativa. Na obra *A Sentimental Journey*, o capítulo intitulado *Nampont. The Dead Ass* retrata um idoso a quem tinham morrido dois filhos e, a caminho de Santiago, em Espanha, peregrinava para suplicar pela vida do filho que lhe restava. Entretanto, pelo caminho morre o burro que o transportava. No momento quem que a personagem fazia este relato ao narrador e a La Fleur, interrompe-o e senta-se a chorar copiosamente: "When the mourner got thus far on his story, he stopp'd to pay nature his tribute – and wept bitterly."[113]. Outro exemplo, desta vez retirado da obra *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, Eugenius despede-se de Yorick profundamente sensibilizado e, com as lágrimas a descerem pelo rosto[114], continua a chorar amargamente a separação – "For my part, continued *Eugenius*, crying bitterly as he uttered the words – I declare I know not, *Yorick*, how to part (…)"[115], sendo referido mais adiante que Eugenius ficou convencido do sofrimento do seu amigo, e por tal continuou a chorar – "*Eugenius* was convinced (…) that the heart of his friend was broke: he squeezed his hand, – and then walk'd softly out of the room, weeping as he walk'd."[116], sendo dado a conhecer ao leitor que a ironia narrativa não apenas se apropria das lágrimas de Eugenius, como é reforçada pela modelação da voz que se altera com a emoção.

---

importância das emoções e sentimentos (também dos seus excessos) nas relações humanas, chegando, na curva para o século XIX, a ser encarada como algo de intrinsicamente político: "By the 1790's sensibility had become politicised by its association with radical and reformist politics (...). Sensibility was thus identified with a potencially dangerous mode of life. Too much sensibility might lead to hysteria and disorder; it might lead to the over-cultivation of the senses at the expense of the reason and judgement; it might lead to men behaving like women; and, most pernicious of all, fllowing one's feeling might lead to sexual impropriety and ruin.", KITSON, P. J., *op. cit.,* pp. 330-332.

[111] FOWLER, A., *op. cit.,* p.189.

[112] KITSON, J. P., *op. cit.,* p. 329.

[113] STERNE, Laurence, *A Sentimental Journey*, Melvyn New and W. G. Day (eds., intr. and notes), Cambridge, Hackett, 2006 (1768), p. 58.

[114] "with tears trickling down his cheeks, and with the tenderest tone that ever man spoke"; *Vide*: STERNE, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Ian Campbell Roos (ed., intr. and notes), Oxford, OUP, 2000 (1983), p. 26.

[115] STERNE, L., *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, pp. 26-7.

[116] *Idem*, *ibidem*, p. 27.

O tratamento da sensibilidade masculina facilmente levada até às lágrimas, não deixa de criar alguma ambiguidade narrativa no interior do próprio texto pelas sucessivas contradições que se poderão recolher a partir de gestos de indiscutível virilidade. Mas estas questões, de novo segundo Alastair Fowler, dependem em grande parte da responsabilidade do leitor: "The question you have to ask is not why (…) Sterne's Yorick feels so warmly or so contradictory. The question is rather what sentiments you may be able to sympathize with, yourself."[117]. E assim se volta a uma questão que se tornou cíclica: o leitor é responsabilizado pela vertente exegética que adopta, a qual invariavelmente passará pelo protocolo de leitura que estabeleceu[118].

Recuperando as referências ao trabalho de L. Sterne em *Uma Família Inglesa*, repare-se como Mr Whitestone se refere ao shandeismo:

> "«O verdadeiro *Shandeismo* dilata os pulmões e o coração», diz ele [Sterne] algures, «e à maneira de todas as afecções que participam desta propriedade, faz com que o sangue e os outros guias vitais do corpo corram livremente em seus canais e que gire livre e desimpedida a roda da vida.»"[119].

Esta definição, se for cotejada com o texto irlandês, não deixa dúvidas de que a glosa feita pela personagem portuguesa se aproxima consideravelmente de uma tradução livre, mas bastante cuidada. Leia-se para tal o excerto irlandês retirado do Livro IV, capítulo XXXII, da obra de Sterne:

> "True *Shandeism*, think what you will against it, opens the heart and lungs, and like all those affections which partake of its nature, it forces the blood and other vital fluids of the body to run freely thro' its channels, and makes the wheel of life run long and chearfully round."[120].

E logo a seguir a este passo do texto, após o narrador referir que "(…) meia hora de leitura de uma página humorística de Sterne era em Mr. Richard remédio eficaz contra melancolias e contrariedades na vida"[121], mais uma vez Júlio Dinis traduz um lance narrativo de *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, que se pode ler no excerto seguinte:

---

[117] FOWLER, A., *op. cit.*, p.189.
[118] Na medida em que "Todos os textos (…) encontram-se encerrados em linguagens ou estilos de pensamento e de representação que, à medida que o tempo decorre, mais distantes vão ficando dos nossos", [SCHOLES, Robert, *Protocolos de Leitura*, Lígia Gutterres (trad.), Lisboa, Edições 70, 1991, p. 66.], o resultado exegético de cada momento de leitura irá forçosamente integrar-se na relação de espaço, tempo, pensamento ou mesmo paradigma da sua época. Neste quadro, só a aceitação de um protocolo de leitura flexível e complementado por um razoável conhecimento das fontes sócio-culturais subjacentes ao período em que o texto foi produzido irá permitir uma aproximação interpretativa mais adequada.
[119] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 384.
[120] STERNE, L., *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, p. 270.
[121] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 177.

> "Abrira Mr. Richard o livro ao acaso e lia agora a página, em que se diz como o pai de Tristram, ao saber da morte de um dos filhos, encontrara lenitivo, em lhe ser este acontecimento pretexto para considerações filosóficas a respeito da morte. - «Um bem que encadeasse a língua de meu pai», diz Tristram, «e um infortúnio que a soltasse, eram quase iguais para ele, e às vezes era o infortúnio o mais apreciado dos dois.»"[122];

e no texto em inglês a que corresponde a tradução dinisiana, lê-se assim:

> "A blessing which tied up my father's tongue, and a misfortune which Set it loose with a good grace, were pretty equal: sometimes, indeed, the misfortune was the better of the two;"[123].

Ainda em *Uma Família Inglesa*, as continuadas especulações filosóficas a que os três amigos ingleses se aplicavam nas suas habituais assembleias dedicam, a dado momento, outra referência explícita ao texto *The Life and Opinions of Tristram Shandy*. Mr Morlays, uma personagem cujo carácter estava permanentemente imerso no desânimo[124], tece considerações sobre os hábitos e rotinas e, tal era o seu desalento, que suscitou a Mr Richard Whitestone o seguinte comentário:

> "Tristram Shandy – disse Mr Richard, sorrindo – lamenta também não ter nascido na Lua ou em outro qualquer planeta, excepto Júpiter e Saturno, por causa de serem muito frios; por isso que, diz ele, em outro qualquer não lhe podiam ter corrido as coisas pior do que neste, o qual ele julga ter sido feito com os acréscimos e as aparas dos outros..."[125].

E estava bem informado Mr Richard Whitestone do lamento de Tristram Shandy. De facto, quando a personagem do texto irlandês anuncia a data do seu nascimento, refere-se ao facto da seguinte forma:

> "On the fifth day of *November*, 1718, which to the aera fixed on, was as near nine kalendar months as any husband could in reason have expected, – was I *Tristram Shandy*, Gentleman, brought forth into this scurvy and disastrous world of ours. – I wish I had been born in the Moon, or in any of the planets, (except *Jupiter* or *Saturn*, because I never could bear cold weather) for it could not well have fared worse with me in any of them (tho' I will not answer for *Venus*) than it has in this vile, dirty planet of ours, – which, o' my conscience, with reverence be it spoken, I take to be made up of the shreds and clippings of the rest (…)"[126].

[122] *Idem*, *ibidem*, p. 384.
[123] STERNE, L., *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, p. 282.
[124] O carácter desta personagem é assim sumariado pelo narrador: "O aspecto de Mr Morlays denunciá-lo-ia à medicina antiga como uma vítima desse misterioso humor negro - que ela chamou *atrabilis*. Era a variedade do inglês que pode denominar-se escura; e a escuridade, que lhe estava no rosto, projectava-se-lhe também nas disposições morais.", DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p.385.
[125] *Idem*, *ibidem*, p. 387.
[126] STERNE, L., *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, p. 9.

Mantendo-nos no mesmo romance português, agora em outro momento em que o narrador faz o traçado da caracterização psicológica de Mr Richard Whitestone, lê-se a seguinte referência a um detalhe narrativo ainda da obra *The Life and Opinions of Tristram Shandy*:

> "Possuía em compensação Mr Richard, e em alto grau, para lutar contra as ocorrentes resistências da vida efectiva, aquela qualidade de espírito, que, segundo Sterne, se diz *obstinação* nas más aplicações e *perseverança* nas boas."[127].

Conferindo-se no texto do escritor irlandês a atribuição psicológica feita pelo narrador dinisiano a Mr Richard, lá se encontra, de facto, a mencionada afirmação, desta vez atribuída à caracterização psicológica do pai de Tristram Shandy:

> "My father was a gentleman of many virtues, - but he had a strong spice of that in his temper, which might, or might not, add to the number. - 'Tis known by the name of perseverance in a good cause, - and of obstinacy in a bad one (…)"[128].

E finalmente, quando *Uma Família Inglesa* se encerra, o narrador informa o leitor que, quanto a Mr Richard, a personagem "continua com os seus hábitos de vida inglesa e com as leituras do Sterne."[129].

Mas Sterne é também referido pelo narrador de *A Morgadinha dos Canaviais*. Na igreja de Alvapenha, antes de o missionário proferir o sermão, Henrique tece alguns comentários pouco favoráveis sobre o padre junto de Cristina e Madalena e, dado que as suas palavras foram percebidas pelo sacerdote, criou-se entre ambos um mal-estar latente. Na medida em que homilia ganhou em exaltação de tom e tipo de linguagem, tal facto motivou que o narrador tecesse o seguinte comentário:

> "Apesar do exemplo de Sterne, que não duvidou entressachar nas páginas humorísticas da *Vida e Opiniões de Tristram Shandy*, um sermão sobre a consciência, eu não ouso transcrever para aqui modelo de eloquência sacra, recitado pelo missionário naquele dia."[130].

Tal como o texto de Júlio Dinis anuncia o sermão sobre a consciência[131] surge na referida obra no Livro 2, capítulo XVII. É lido pelo cabo Trim diante do pai de Tristram

[127] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 8.
[128] STERNE, L., *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, p. 38.
[129] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 460.
[130] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 311.
[131] STERNE, L., *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, pp. 98-112.

Shandy, do tio Toby e do Dr. Slop, sendo ainda intercalado com os múltiplos comentários de todos os presentes. Refira-se, por fim, outra estratégia narrativa dinisiana na qual se alude de forma muito curiosa ao trabalho de Sterne, e que surge num dos momentos em que a personagem se entrega aos seus pensamentos, meditando acerca de si, dos amigos, e das suas fragilidades. A personagem é Carlos e o texto *Uma Família Inglesa*:

> "F... – continuou ele [Carlos] –, cuja amizade não resistirá à primeira falta de senso que lhe notar num folhetim: C..., que romperá comigo, se eu tiver a franqueza de lhe apontar o menor defeito de equitação; L... que abandonaria o amigo, logo que o visse seguir um terreno, onde ele corresse o perigo de enlamear as botas de polimento..., e todos os mais da mesma força. Vão lá escolher um desses homens para companheiro nestas *viagens sentimentais*."[132].

Esta cogitação é interrompida para Carlos observar um pequeno réptil, o que deixa perceber o estado de abstração em que a personagem se encontrava. Estas "vibrações de sensibilidade", como logo a seguir o narrador as denomina, poderão ser observadas como o impulso que estimula estes (ou outros) escritores a tecerem a malha reflexiva que entrelaça os enredos das suas narrativas, sendo ainda de considerar o texto como o local onde os autores encontravam a necessária segurança para dar largas a essas mesmas sensibilidades, sem criarem melindres de relacionamento social. De resto, pergunte-se que outro tipo de texto é *A Sentimental Journey* senão um repositório de experiências de viagem narradas por Parson Yorick – uma das personagens de *The Life and Opinions of Tristram Shandy* que Sterne reabilitou neste trabalho –, reflectindo sobre as causas e efeitos de encontros e fugazes amizades que ia fazendo ao longo da viagem por França e Itália? Sterne, certamente consciente do facto de o leitor se poder sentir defraudado nas suas expectativas de leitura, – esperando talvez encontrar-se com descrições dos locais visitados, e em vez disso encontrando impressões sobre os mais diversos encontros com todo o tipo de pessoas desses locais –, Sterne, dizíamos, puxa também nesta obra a ironia ao limite. Justifiquemo-nos. Tendo a personagem Yorick encontrado Smelfungus, narra os comentários que este teceu sobre a visita que acabava de efectuar ao Panteão de Roma:

> "I met Smelfungus in the grand portico of the Pantheon – he was just coming out of it – *'Tis nothing but a huge cockpit'*, said he – I wish you had said nothing worse of the Venus of Medicis, replied I – for in passing through Florence, I had heard he had fallen foul upon the goddess, and used her worse than a common strumpet, without the least provocation in nature."[133].

[132] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 177.
[133] STERNE, L., *A Sentimental Journey*, p. 40.

Revestido da mordacidade que é própria de Sterne, neste excerto pulsa claramente a indiferença, senão mesmo o desprezo, com que o narrador se refere aos monumentos ou esculturas que em geral constituem o expoente do interesse turístico. Se se poderia esperar de *A Sentimental Journey* um trabalho próximo do de um guia de viagens, – afinal tão à moda no século XVIII –, neste texto irlandês, segundo Manuel Portela, Sterne chega mesmo a ironizar sobre esse tipo de trabalhos literários. E de facto fá-lo claramente no Livro VII, capítulo V, de *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, no capítulo intitulado "Calais, Calatium, Calusium, Calesium"[134]. Sendo que a palavra "*Journey*" que o título anuncia possa imediatamente trair a leitura da obra, o certo é que o leitor mais atento rapidamente concluirá que, pelo facto de estar adjectivada do qualificativo "*Sentimental*", mais não poderá esperar do que o relato sobre manifestações de sensibilidade ocorridas nos vários relacionamentos travados durante uma viagem, onde por vezes se incluem ainda outras viagens, estas ao interior das próprias personagens.

Conforme se verifica por alguns exemplos acabados de apontar, as referências ao trabalho literário de Laurence Sterne na obra dinisiana deixam a certeza de que o escritor português tinha um conhecimento profundo do trabalho literário do escritor irlandês. Porém, chegados aqui, e apesar da opinião que já emitimos, ainda assim importará neste momento colocar a seguinte interrogação: até que ponto os textos de Laurence Sterne poderão, ou não poderão, reconhecer-se como fontes estéticas dos textos de Júlio Dinis? Continuamos convencidos que há dois aspectos no autor irlandês que receberam especial atenção do escritor português. Um deles terá sido a viagem que o narrador faz com o leitor ao longo das páginas, o que também está, conforme se tem vindo a repetir, claramente registado nos seus trabalhos literários. O outro serão as múltiplas reflexões de carácter prático, psicológico e filosófico que Sterne tece em ambas as obras, e, embora se verifique que são exponencialmente muito mais abundantes no texto irlandês, esse tipo de preferência estética também se espelha com energia em Júlio Dinis. Depois, pela profunda análise e crítica social urdida a partir das mais despretensiosas situações que os textos irlandeses chamam ao debate, acompanhada ainda de um veio sentimental bastante afirmado, – irónico, ou não, para o caso pouco parece importar –, não admira assim que Júlio Dinis se tenha interessado, e entusiasmado, pelo trabalho de Laurence Sterne. E deste facto não desmentem as alusões e citações traduzidas nos meandros dos textos dinisianos a partir das obras do autor irlandês. Mas daí até se aceitar que estes

[134] Na tradução portuguesa de Manuel Portela, em nota de rodapé, o tradutor incluiu a seguinte informação acerca do título do referido capítulo V: "Formas latinas antigas de escrever a palavra Calais. Começa assim a paródia do estilo dos guias de viagem, que é um dos objectivos deste capítulo. Sterne parodia, em particular, a obra de Jean Aimar Piganiol de la Force, *Nouveau Voyage de France* (1724)", STERNE, Laurence, *Uma Viagem Sentimental*, Parte segunda, Manuel Portela (trad., pref. e notas), Lisboa, Antígona, 1999 (1768, *A Sentimental Journey*), p. 186.

textos possam ser incluídos no grupo de onde provieram as fontes literárias de Júlio Dinis, é profundamente discutível, e, em nossa opinião, tal não faz sentido. Entendemos, isso sim, que Júlio Dinis conhecia bastante bem o trabalho literário de Sterne, admirava-lhe a originalidade, citava-o com frequência, mas não lhe seguiu os trilhos formais e/ou temáticos.

II-2.4 – Oliver Goldsmith

The Vicar of Wakefield, de outro escritor irlandês, Oliver Goldsmith, é também uma obra à qual Júlio Dinis atribui alguma distinção, embora apenas a refira uma única vez em *Inéditos e Esparsos*, e não com alguma insistência como nos casos que acabamos de analisar relativamente aos escritores Henry Fielding, Jane Austen ou Laurence Sterne. Reflectindo acerca do artifício que a tendência estético-literária vigente alimentava, para o que adornava os enredos romanescos de peripécias complicadas, expõe assim Júlio Dinis:

> "Pelo contrário, dos simples episódios de um romance como *O Vigário de Waskfield* [*sic*] e tantos outros da escola genuinamente inglesa, fica-vos uma como memória saudosa, porque aquelas figuras que vistes em acção, que sofreram e choraram, eram já de há muito conhecidas vossas e tínheis tido tempo durante a acção lenta da história para lhes conhecer bem o carácter antes de as ver sofrer."[135].

Denotador do interesse do escritor português pelo trabalho do seu homólogo irlandês, neste excerto percebe-se ainda que Júlio Dinis terá apreciado, e agora com as palavras de Jorge de Sena, "uma comovida e irónica humanidade complacente"[136] que, assegure-se, envolve todo o romance de Goldsmith. Júlio Dinis deixa também demonstrado, e agora no dizer de João Gaspar Simões, quanto *The Vicar of Wakefield* "o impressionou e no melhor sentido a novelística britânica."[137].

Conforme já relatamos, a crítica refere-se comummente ao interesse dinisiano por esta obra, e fundamentalmente pelo facto de nela se representar o clero convertido ao liberalismo. Se bem que, é nossa convicção, que este liberalismo não resulta exactamente de opções de flexibilidade política, mas antes da tolerância com que o protagonista Dr. Primrose (um clérigo) apresenta as suas ideias que nunca impõe com autoridade, discutindo-as no sentido de

[135] DINIS, J., "Ideias que me Ocorrem", *in*, *Inéditos e Esparsos*, p. 10.
[136] SENA, Jorge de, *A Literatura Inglesa: Ensaio de Interpretação e de História*, Lisboa, Cotovia, 1989 (1963), p. 184.
[137]SIMÕES, João Gaspar, *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa: das origens ao século XX*, Lisboa, Dom Quixote, 1987, p. 432.

geralmente encontrar um ponto de consenso conveniente à maioria. Encaramos, porém, que muitos outros e variados aspectos presentes em *The Vicar of Wakefield* terão talvez recebido ainda maior atenção por parte de Júlio Dinis.

Do ponto de vista da narração, logo se torna interessante o facto de todo o texto se constituir por uma única voz narrativa – a do próprio vigário de Wakefield, Doctor Primrose, caracterizado a dado momento por uma personagem anónima como sendo "the great Primrose, that courageous monogamist, who had been the bulwark of the church"[138]. E logo a partir desta adjectivação que distingue a personagem no corpo eclesiástico se apontará para a integridade moral da mesma, convidando ainda a que se considere a probidade como sendo um dos traços dominantes que a narrativa vai exibir. Para Dr. Primrose, conseguir a felicidade constituía o grande objectivo da sua conduta, tópico que é reiteradamente abordado, e desenvolvido, ao longo da obra. Nas páginas iniciais, procedendo à descrição da sua família, o narrador-personagem faz o relato da felicidade em que todos viviam, pesem embora as inevitáveis adversidades: "Thus we lived several years in a state of much happiness, not but that we sometimes had those little rubs which Providence sends to enhance the value of its favours."[139]; ou ainda, em outro momento de enorme constrangimento familiar, após a família de Wakefield ter tido conhecimento de que o depositário das suas economias tinha declarado bancarrota, Dr. Primrose dirige as seguintes palavras aos membros da família, com particular relevo para os seis filhos:

> "«You cannot be ignorant, my children,» cried I, «that no prudence of ours could have prevented our late misfortune; but prudence may do much in disappointing its effects. We are now poor, my fondlings, and wisdom bids us conform to our humble situation. Let us then, without repining, give up those splendours with which numbers are wretched, and seek in humbler circumstances that peace with which all may be happy. (…) we have still enough left for happiness if we are wise, and let us draw upon content for the deficiencies of fortune.»"[140].

No encalço da felicidade, o encorajamento que estas palavras de Primrose pretendem transmitir surge após a narrativa oferecer outro momento em que a atitude moral do protagonista, pela enorme exemplaridade que regista, sublinha o seu porte elevado. Vejamos como, no exacto momento em que Primrose recebe a notícia de falência económica, a personagem dirige as seguintes palavras ao seu interlocutor:

> "«if what you tell me be true, and if I am to be a beggar, it shall never make me a rascal, or induce me to disavow my principles. I'll go this moment and inform the company of my

[138] GOLDSMITH, Oliver, *The Vicar of Wakefield*, Mineola, NewYork, Dover Publications, 2004 (1766), p. 43.
[139] *Idem*, *ibidem*, p. 2.
[140] *Idem*, *ibidem*, pp. 6-7.

> circumstances; and as for the argument, I even here retract my former concessions in the old gentleman's favour, nor will I allow him now to be an husband in any sense of expression.»"[141].

Ficando notoriamente declarado que os elevados princípios comportamentais de Primrose tão-pouco se sentirão abalados diante tão retumbante adversidade, e não obstante as tremendas dificuldades que daí se adivinhavam a somar a outras tantas vicissitudes que a vida lhes veio a proporcionar, a luta de Primrose pela felicidade exerce-se com tamanha energia e tenacidade que, num momento mais avançado da narrativa o leva a dirigir estas palavras de amor e esperança à mulher: "Yes, Deborah, we are now growing old; but the evening of our life is likely to be happy."[142].

É um dado axiomático o facto de toda a obra dinisiana advogar a disseminação dos valores morais, razão pela qual nos parece que este breve levantamento do texto irlandês deixa perceber motivações suficientes que justificam o interesse e elogio acima citado do escritor português. E quando se lê no excerto dinisiano que "aquelas figuras que vistes em acção, que sofreram e choraram, eram já de há muito conhecidas vossas", enfatiza-se o trilho do realismo literário que *The Vicar of Wakefield* também persegue. Justificando-nos, observemos o processo comum abraçado por estes escritores, no que concerne ao levantamento temático a ser trabalhado nas suas oficinas literárias. Enquanto que em *Os Novelos da tia Filomela*, como exemplo, o narrador tem a preocupação de certificar os seus relatos à semelhança da "veracidade de cronista"[143], neste texto irlandês, o narrador autentica as suas exposições à semelhança da "veracity of an historian"[144], estratégias que deixam patenteada a manifesta vontade dos seus autores imprimirem um forte cunho de verosimilhança aos textos. Existe outro detalhe curioso que é comum àquelas ficções. No trabalho português, o narrador dinisiano, omnisciente e em pleno exercício de licença poética, descreve a fonte onde o autor se inspirou para a elaboração daquele texto, desvelando ao leitor alguns meandros da sua arte literária. Assim se lê em *Os Novelos da tia Filomela*: "Ó pobre tia Filomela, que tiveste a desventura de, mal o imaginando talvez, te revestires de aparências românticas, és minha presa!"[145]. Em *The Vicar of Wakefield*, a caneta de Oliver Goldsmith faz ao leitor uma confissão narrativa algo equivalente: "A lady loses her muff, her fan, or her lap-dog, and so the silly poet runs home to versify the disaster."[146]. Todavia, reconheça-se que no caso irlandês, e apesar de ficar declarado que o trabalho literário resulta da recolha temática

[141] *Idem*, *ibidem*, p.6.
[142] *Idem*, *ibidem*, p. 56.
[143] *Vide*: Cap. 2.2, Parte I desta Dissertação.
[144] GOLDSMITH, Oliver, *The Vicar of Wakefield*, Mineola, NewYork, Dover Publications, 2004 (1766), p. 1.
[145] *Vide*: secção I-1.2.2.
[146] GOLDSMITH, O. *op. cit*., p. 56.

pontualmente conseguida pelo escritor no seu quotidiano, o narrador generaliza a situação projectando-a até à impessoalidade de "the poet", não a reclamando exactamente para o trabalho narrativo onde a afirmação se inclui.

Acrescente-se que *The Vicar of Wakefield*, sobrevivendo da tensão maniqueísta dos princípios antagónicos, no seu epílogo, quase em jeito de conto de fadas[147], conhece a vitória do bem sobre o mal, criando-se espaço para manter viva a atmosfera de felicidade pela qual Dr Primrose luta ao longo de toda a narrativa. Cremos que bastaria esta aposta literária de Oliver Goldsmith para que Júlio Dinis lhe prestasse uma atenção muito cuidada, e muito particularmente porque o protagonista do romance não limita o desassossego aos membros da sua família, mas é igualmente sensível à (in)felicidade de outras famílias, e assim, a um panorama social mais alargado. Referir-nos-emos a um breve episódio, que nos ajudará à necessária justificação.

Dr. Primrose, conversando com Baronet a propósito do rapto da filha Olivia e dos efeitos produzidos aquando do seu recobro, exclama:

> "When we consider what numbers he [the abductor] has ruined, how many parents now feel with anguish the infamy and the contamination which he has brought into their families, it would not surprise me if some one of them – Amazement! Do I see my lost daughter! Do I hold her! It is, it is my life, my happiness. I thought thee lost, my Olivia, yet still I hold thee – and still thou shalt live to bless me. (...) And art thou returned to me, my darling,» cried I, «to be my comfort in age!"[148].

Após a imediata expressão de amargura demonstrada, pela possibilidade de o incidente que atravessou a sua família ter igualmente atingido outras famílias, a súbita interrupção do discurso de Dr. Primrose e a sua preferência pelo tom declamatório, e panegírico, prolonga o sofrimento e a alegria até ao infinito, dirigido talvez ao encontro com as tais outras vítimas a que se refere. Na impossibilidade de vencer as opressões que a vida lhe ia oferecendo, a personagem concilia-se pacificamente com o infortúnio que brutal e inesperadamente ia assaltando a família e, passando a rir-se dele, representava uma vez mais a resignação cristã perante a felicidade não alcançada – "(…) Primrose - pedantic and naïve but brave and loving as he is – in their terms, the terms of Christian comedy."[149]. Um século após a publicação deste

[147] Após expormos a nossa opinião crítica sobre este romance constatamos que, antes de nós, já Maximillian E. Novak avançava com a mesma opinião nestes termos:"*The Vicar of Wakefield* (1766), is a kind of fairy tale (…). Goldsmith tells his story of the sufferings of Mr Primrose and his family as if the ending, with its restoration of the Vicar to good fortune and happiness, were justification enough for all the pains suffered by him and his family. (…) But perhaps it is just as well to take *The Vicar of Wakefield* on its own terms as a charming fairy tale in a realistically-rendered rural setting.", NOVAK, M. E., *op. cit.,* p. 169.

[148] GOLDSMITH, O., *op. cit.*, p. 122.

[149] COOTE, Stephen, "Introduction", *in*, GOLDSMITH, O., *op. cit.,* p. 14. "Picturing a good, an unremarkable man", refere ainda Stephen Coot, "it follows the much smaller Anglican tradition of the eighteenth century which believed that all good

romance nasce William Yeats, o escritor irlandês a quem num artigo que Rui Carvalho Homem lhe dedica se lê que o "processo de transcendência estética da derrota que Yeats soube pôr em prática, (…) [estava] já enraizado na cultura e na literatura irlandesas como um modo de construir vitórias imaginativas a partir de uma memória de derrota e sofrimento."[150], asserção crítica que se reconhece nos sucessivos pequenos êxitos que, semeados por entre continuados reveses, neste trabalho de Goldsmith se vão consolidando, e por vezes até antecipando. Se a derrota e o sofrimento têm lugar na narrativa, o pensamento das personagens, e particularmente o de Dr. Primrose, de facto nunca os aceitam, e assim se vão celebrando continuadas vitórias, substituindo a dor pela satisfação, e a tristeza pela alegria. Mas recuperando-se a citação do romance, repare-se no facto de existir naquele discurso uma proposta que cruza o particular com o geral, que transpõe as vicissitudes de uma família para outras tantas famílias, – "what numbers", "how many parents" –, o que se expande, conforme se percebe, na aritmética de números indeterminados. Torna-se então curioso verificar que não só Dr Primrose imagina o discurso de muitos pais acaso tenham conseguido, tal como ele conseguiu, receber as filhas de volta às suas famílias, como utiliza o nome da própria filha nesse mesmo discurso para reforçar, em primeiro lugar o símbolo da morte, e só depois o da vida, este último como o grande sinal da esperança messiânica. Reconheça-se que naquele passo do texto se exprime ainda um voto de confiança e de crença no futuro, dando-se força e voz a um inconsciente colectivo que, afinal, lutava no silêncio com os mesmos problemas existenciais. E se aceitarmos que este episódio se transferiu do particular para o universal, intromete-se a possibilidade de o texto se pretender ultrapassar a si próprio, estabelecendo agora um possível cruzamento do quadro ficcional com o quadro empírico, tão do agrado dos escritores que defendiam e proclamavam a verdade romanesca[151], tal como Júlio Dinis.

Ainda em *The Vicar of Wakefield*, e no seio da clivagem criada por classes sociais afastadas, a honra e a honestidade impõe-se a cada passo da narrativa não lhe faltando ainda inflexões de carácter filosófico a permear a sequência de incidentes que a trama fomenta. Evidencia-se também a vertente judicativa, que em vários momentos é presidida pelo tribunal da consciência, abordam-se temas variados como o teatro, a literatura ou a pintura, e em toda a narrativa não falta o bom-humor irlandês que a cada passo envolve "the both sides of the picture"[152] – expressão retirada do texto em análise.

---

men were walking by the same path to the same end (…)", [*Idem*, *ibidem*, p. 11.], tradição que colocava em evidência a universal crença nas sagradas promessas, independentemente de outras disposições ou núcleos sociais.

[150] HOMEM, Rui Carvalho, "Oppresive Tradition? Poetas, críticos e a «Questão de Yeats» na Irlanda", *in*, *In After Time*, *Actas do Colóquio Comemorativo do 50º Aniversário da Morte de W. B. Yeats*, Coimbra, FLUC, 1989, p. 65.

[151] *Vide*: DINIS, J., "Ideias que me Ocorrem", *in*, *Inéditos e Esparsos*, p. 11.

[152] GOLDSMITH, O., *op. cit.*, p. 76.

Júlio Dinis exaltou a obra, apreciou-lhe o carácter de bonomínia que o protagonista impõe ao longo da trama, admirou a verdade emprestada às estratégias desenvolvidas, e trabalhou nos seus textos muitas questões temáticas que estão igualmente reflectidas no trabalho de Oliver Goldsmith. E se imediatamente não reconhecemos episódios narrativos dos quais se possa referir a clara influência no seu trabalho literário, deparamo-nos, contudo, com inúmeras estruturas homólogas que admitimos que possa ter recolhido deste romance, conforme nas duas últimas Partes deste estudo se exporá. Afinal, o romance de O. Goldsmith bebeu na fonte onde brotava a estética literária do século XVIII inglês, e os de Júlio Dinis também.

II-2.5 – Charles Dickens

Lê-se em *Victorian Subjects* que para Charles Dickens "All men are naturally good, but the goodness in some men is invulnerable whereas in others it can be corrupted by the world."[153]. Observado à luz deste postulado roussauniano contido na citação, também *Dombey and Son* é um romance no qual a bondade por vezes ombreia com a corrupção, submetendo-se ainda à autoridade e ao orgulho, e onde se manuseiam as cambiantes do carácter humano dirigidas aos comportamentos individuais e à inter-relação familiar e/ou social. A partir deste primado, ganham evidência as consequências óbvias daqueles sentimentos que, segundo Deirdre David, afastam a imagem do ideal de conduta burguesa, para o que contribui ainda o facto de o protagonista, Mr Dombey, organizar um violento quadro de "domestic cruelty practiced by an unfeeling father."[154] que constrange todos os comportamentos familiares[155]. Vejamos uma frase suficientemente elucidativa acerca do carácter do protagonista, a qual surge no texto após já lhe terem ocorrido uma série de infortúnios, – entre eles a perda do filho

[153] MILLER, J. Hillis, *Victorian Subjects*, London, Harvest Wheatsheaf, 1990, p. 80.
[154] DAVID, Deirdre, "Introduction", *in*, *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*, Cambridge, CUP, 2001, p. 4.
[155] Quando se lê que "By the end of the nineteenth century, after decades of cultural rule, novel-reading itself had become identified with those attitudes we now term "Victorian" (primarily to do with sexual repression, stultifying middle-class family life, and cramped vistas for women's lives), then being vigorously rejected.", [*Idem*, *ibidem*, p. 1.], compreende-se com mais clareza que o perfil narrativo de *Dombey and Son*, publicado em 1848, se enquadra na primeira organização apontada no excerto acerca do pensamento vitoriano. Por outro lado, dado que os meados do século XIX inglês conheceram períodos de franca prosperidade económica, agora segundo Andrew Sanders, ainda assim este romance "is less a critique of the social and economic condition of the 1840s than an exploration of emotional deprivation and emotional fulfilment.", [DICKENS, Charles, *Dombey and Son*, Andrew Sanders (ed, intr. and notes), London, Penguin, 2002 (1848), p. 312.].

varão tão desejado –, elucidando-nos claramente acerca da frieza de sentimentos, e sobretudo da altivez da personagem:

> "So, pursuing the one course of thought, he had the one relentless monster still before him. All things looked black, and cold, and deadly upon him, and he on them. He found a likeness to his misfortune everywhere. There was a remorseless triumph going on about him, and it galled and stung him in his pride and jealousy, whatever form it took: though most of all when it divided with him the love and memory of his lost boy."[156].

Vicissitudes narrativas, porém, que vão criar um momento de viragem no carácter desta personagem, simultaneamente distante e vigilante, mas sobretudo subjugadora e presunçosa, mudança que o leitor já dificilmente esperaria vir a conceber. Mas também no epílogo deste romance todas as personagens se apaziguam, e referindo-se Mr Dombey em particular, a arrogância que o caracteriza amolece finalmente e o romance encerra-se quando, com enorme surpreza, se lê que "His only pride is in his daughter and her husband."[157].

Júlio Dinis lia Charles Dickens: " Tenho empregado o tempo a ler um romance do Dickens traduzido em francês (…)"[158], refere o escritor a partir de Lisboa numa carta escrita ao amigo Soares de Passos. Em *Uma Família Inglesa*, Dickens é mencionado duas vezes. Numa delas, o narrador refere um gesto de Carlos Whitestone quando estava imerso num momento de ócio – a personagem "abriu ao acaso o livro que encontrou à mão, um romance de Dickens, do qual leu algumas linhas distraído."[159]. Mas se este fragmento narrativo não acrescenta praticamente nada à afirmação do nosso trabalho comparatista, o mesmo já não se poderá mencionar do excerto que iremos transcrever e a partir do qual, entre outras razões que referiremos, defendemos vigorosamente que *Uma Família Inglesa* absorveu nas linhas gerais da sua estrutura temática as do romance *Dombey and Son* do escritor inglês. Antes do referido extracto, apontemos alguns pontos de contacto nestes textos Ambos têm por palco narrativo a cidade, – Londres para Dickens e Porto para Júlio Dinis. Os ambientes são tendencialmente burgueses, deixando reflectir o desenvolvimento de carácter comercial de ambas as sociedades em meados de Novecentos. Porém, quanto às personagens, sendo que as dinisianas são geralmente virtuosas, bondosas e leais, com juízos equilibrados a proporcionar diálogos agradáveis, o mesmo já não se aplica a todas as personagens dickensianas, algumas das quais sustentam, com acuidade, um razoável nível de corrupção, perversidade e perfídia. Neste último caso, haverá, talvez, uma razoável justificação para tal: inscrito no pleno período

[156] SANDERS, Andrew (ed, intr. and notes), "Introduction", *in*, DICKENS, Charles, *Dombey and Son*, London, Penguin, 2002 (1848), p. xi.
[157] DICKENS, C., *Dombey and Son*, Andrew Sanders (ed, intr. and notes), London, Penguin, 2002 (1848), pp. 942-3.
[158] DINIS, J., "Cartas Particulares", *in*, *Inéditos e Esparsos*, p. 377.
[159] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 76.

vitoriano, Charles Dickens desenvolve nos seus romances críticas contundentes à sociedade do seu tempo[160], de resto, razão pela qual é considerado um escritor bastante mais próximo do realismo estético literário[161] do que os outros escritores seus concidadãos que nos ocupam. Edith Granger, por exemplo, poderá ser considerada a personagem-figurino de jogos psicológicos nos quais se espelham os movimentos do pensamento emergente, percebendo-se que só o facto de existirem mudanças culturais lhe permitiu que a sua vontade não sucumbisse à de Mr Dombey. Mais diríamos: a obediência prestada à mãe, Mrs Skewton, mais não foi também do que uma irreverente jogada de inteligência da parte de Edith para rapidamente se libertar de padrões convencionalistas que não admitia. Tendo em conta o que acabamos de referir, quando se lê que "(…) 'reality' for him [Charles Dickens] is something more than surface appearances, and the discourse of his characters expresses truths about humanity at large (…)"[162], compreende-se-á mais facilmente as atitudes (nem sempre brandas) comportamentais e discursivas das suas personagens.

Passemos então ao levantamento do excerto dinisiano a que acima nos referíamos, sendo que para se entender o nosso raciocínio analítico se tenha que referir de imediato o texto *Dombey and Son*. No texto inglês, sendo que a bonomínia está entregue a várias personagens, existe uma delas que se impõe pela representação sempre escorreita, sem que alguma vez tenha revelado qualquer tipo de deslealdade – trata-se de Florence, a filha de Mr Paul Dombey. Nesta personagem feminina reconhecemos uma enorme correspondência de carácter e comportamento com a personagem Jenny, filha de Mr Richard Whitestone. Leia-se atentamente o pedaço do texto de *Uma Família Inglesa*, a propósito de um brinde com que Mr.Morlay a distingue:

> "Jenny agradecera os primeiros brindes que lhe foram dirigidos. — O próprio Mr Morlays fora difusíssimo na sua saudação, que parecia haver modelado por a de um personagem de Dickens, como se verá do seguinte excerto:
>
> E sendo Mr Richard Whitestone um dos raros caracteres honrados que se encontram na vida – terminara Mr Morlays – e sendo *miss* Jenny Whitestone em tudo digna filha de Mr Richard Whitestone, eu faço votos pela felicidade de Jenny Whitestone para que possa assim recompensar Mr Richard Whitestone pela sua honradez, probidade, cavalheirismo; recompensa que Mr Richard Whitestone não pode nem deve esperar do mundo. Sendo demais

[160] Referindo algumas frases de George Orwell dedicadas a Dickens, pode-se ler num estudo de Luísa L. de Faria que "(…) a sua [de Dickens] crítica social é exclusivamente moral. O seu alvo não é o sistema económico, as empresas ou a propriedade privada, mas sim a natureza humana. Ao atacar a sociedade estabelecida, Dickens pretenderia apenas precipitar uma mudança de atitude (a change of heart), e não qualquer mudança estrutural da sociedade.", [FARIA, Luísa Leal de, *Charles Dickens. Hard Times: For these times*, in, *Literatura Inglesa II*, Gualter Cunha (coord.), Lisboa, Universidade Aberta, 2001, p. 210.], referência que vem ao encontro do extracto acima registado na nota de rodapé [155].

[161] Considerando-se, por exemplo, a descrição minuciosa da natureza, a definição do carácter humano e o domínio sobre os diálogos como sendo as principais características da escola literária realista, Dickens não é, contudo, totalmente incluído nesse quadro estético: "Dickens, in spite of his enormous popularity, never really belonged to his school of photographic realism, though without question his characters are full of 'life of a vivid kind'., DENNIS, B., *op. cit.,* p. 59.

[162] *Idem*, *Ibidem*, p, 115.

> *miss* Jenny Whitestone a terna irmã de Mr Charles Whitestone, coração leal, generoso, sem fermento de maldade social, eu, bebendo à saude de *miss* Jenny Whitestone, brindo também Mr Charles Whitestone, porque o sentimento fraterno faz uma só daquelas duas almas, da mesma sorte que *miss* Jenny Whitestone receberia, como dirigido a si, um *toast* a Mr Charles Whitestone, seu afectuoso irmão. De maneira que este brinde individual a *miss* Jenny Whitestone transforma-o a simpatia cordial que liga esta família exemplar em um brinde colectivo à família Whitestone. Miss Jenny Whitestone!
>
> E bebeu."[163].

Vejamos com algum detalhe. O carácter delicado, respeitador e honrado de Mr Richard Whitestone, sem conhecer vaidades que imediatamente o dominem, complementa-se na racionalidade com que permanentemente age, atributo que foi imputado às suas raízes nacionalistas assim referidas no texto: "Os gelos daquele coração, formado e desenvolvido a 51 graus de latitude setentrional, não se fundiam com tão pouco."[164]. Na liderança dos negócios da Casa Whitestone, o seu " (…) nome era em toda a cidade conhecido [como] um abastado negociante de fino trato comercial e génio empreendedor, cujo crédito (…) se afirmava em bases de uma solidez superabundantemente provada."[165]. A dignidade desta reputação contribuia para que Mr Whitestone fosse estimado e acarinhado por todos, quer se tratasse dos seus conterrâneos, ou não. Lançando agora um olhar sobre Mr Paul Dombey, também o chefe da Dombey's House, sendo um homem igualmente cumpridor e de sucesso nos negócios, era contudo uma personagem de "cool heart", fortemente marcado por "pride and jeallousy", expressões que acompanham a sua representação[166] em toda a obra. Na praça comercial era considerado pela lisura nos negócios e prontidão com que honrava os seus compromissos. E logo à partida, nas duas ficções, ficamos perante duas personagens de primeiro plano que exibem algumas características psicológicas de traçado muito semelhante, embora reconheçamos que o orgulho está bastante mais acentuado na representação de Mr Dombey – a personagem dinisiana não vai tão longe na sua altivez. Mas se esta nossa apreciação parte do elogio que é tecido pela personagem dinisiana a Mr. Richard, é fundamentalmente a Miss Jenny Whitestone que o amigo da família se dirige acalorosamente.

---

[163] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, pp. 399-400.
[164] *Idem*, *ibidem*, p. 7.
[165] *Idem*, *ibidem*, p. 5.
[166] *Vide*: DICKENS, C., *op. cit.,* p. 27: "Something lay at the bottom of his cool heart (…)", p. 27; "It may have been characteristic of Mr Dombey's pride, (…)", p. 30; "And yet in his pride and jealousy, he viewed with (…)"; "Did a mad jealousy and withered pride, poison sweet remembrances that (…)", p. 285; "Mr Dombey being very cool and collected, (…)", [*Idem*, *ibidem*, p. 419]; "But it could never alter as his own did. It never, in its utmost pride and passion, knew the shadow that had fallen on his, (…)", [*Idem*, *ibidem*, p. 566]; "in what an amiable phase of Mr Dombey's pride – character, I mean?", [Idem, *ibidem*, p. 570]; " (…) it is a lofty stubbornness, rooted in that noble pride and sense of power which belong to him, (…)",[*Idem*, *ibidem*, p. 572]; " (…) the cold hard armour of pride in which he lived encased. (…)", [Idem, *ibidem*, p. 608]; "But he silenced the distant thunder eith the rolling of his sea of pride. He would hear nothing but his pride. ", [*Idem*, *ibidem*, p. 610]; "His pride was set upon maintaining his magnificient supremacy, (…)", [*Idem*, *ibidem*, p. 610]; "«Carker» said Mr Dombey, arrogantly; (…) ", [*Idem*, *ibidem*, p. 644]; "Nr Dombet, recovering his composure by degrees, or cooling his emotion in his sense of having taken a high position, (…)",[*Idem*, *ibidem*, p. 648]; " (…) would scatter Dombey's pride and lay it low (…)", [*Idem*, *ibidem*, p. 697]; "He is a madman, in his wounded pride, and (…)", [*Idem*, *ibidem*, p. 798]; "In his pride – for he was pround yet – he let the world go from his freely.", *Idem*, *ibidem*, p. 906.

E o que gostaríamos de colocar em evidência é que o narrador tem o cuidado de mencionar que Mr. Morlay "parecia haver modelado por a de um personagem de Dickens" a saudação que fez a Jenny no brinde que lhe dedicou. Se analisarmos com detalhe o conteúdo do panegírico, de facto, todas as atribuições que exaltam a personagem de Júlio Dinis se adequam, sem desobediência ao texto de Charles Dickens, à personagem Florence Dombey. Concorde-se que ambas as personagens reúnem traços de carácter muito, muito semelhantes mesmo.

O sonho de ambos os comerciantes era ainda o de terem um filho que continuasse os negócios que eles geriam nas suas casas comerciais. Vejamos o que nos relata o narrador de *Dombey and Son* a este propósito:

> "Mr Dombey's young child was, from the beginning, so distinctly important to him as a part of his own greatness, or (which is the same thing) of the greatness of Dombey and Son, that there is no doubt his parental affection might have been easily traced, like many a goodly superstructure of fair fame, to a very low foundation. But he loved his son with all the love he had. If there were a warm place in his frosty heart, his son occupied it; if its very hard surface could receive the impression of any image, the image of that son was there; though not so much as an infant, or as a boy, but as a grown man—the 'Son' of the Firm."[167].

Cotejada esta estratégia narrativa de Dickens com a de Júlio Dinis, encontrámo-la alicerçada em propósitos semelhantes, embora noutro patamar narrativo. Enquanto que Mr Paul Dombey nunca chega a ver o filho liderar os seus negócios, Carlos Whitestone chega a frequentar o escritório, deixando contudo uma presença inconsequente e de resposta amarga às quimeras paternas. Durante uma conversa de Carlos com a irmã, esta pergunta-lhe se ele tem ido ao escritório, e dado que Carlos lhe responde negativamente Jenny chama-o à atenção para o facto de que trabalhar é um dever. E então Carlos justifica-se, acrescentando:

> "É que faz sua diferença. Tu não sabes como eu trabalho no escritório? É outra dessas imposturas sociais, que me fariam rir deveras, se não fossem tão fastidiosas. É preciso que saibas, minha boa Jenny, que no escritório, o trabalho real, o trabalho útil, o trabalho-trabalho, está encarnado na pessoa de Manuel Quentino. Esse sim. É quem ali faz tudo, quem a tudo dá solução, e parece-me que o único até capaz de o fazer. Exige-se que eu vá lá também, não para trabalhar; a minha cooperação o mais que faz é impacientar o bom do homem, distrair os outros caixeiros e alterar a ordem metódica dos papéis comerciais. Eu vou só para fingir que entro naquelas coisas, para representar de comerciante, embora não penetre em nenhum dos segredos ou transacções, em que anda empenhada a firma. Hoje lembram-se de me comunicar o princípio de certo negócio, do qual se julgam depois tão dispensados de dizer-me o resultado, como eu de perguntar por ele; amanhã, dar-me-ão parte da conclusão de outro, cuja existência eu ignorava ainda. Ora aqui tens como eu sou comerciante. O pai gosta de me ver lá em baixo, como representante da firma Whitestone & C.ª, e mais nada. Chego ao escritório,

[167] DICKENS, C., *op. cit.*, pp. 108-9.

> abro a janela, mostro-me ao público como uma espécie de tabuleta da casa, dou três passeios na Praça, converso em tudo, menos no negócio, e venho embora. Se isto é trabalhar..."[168].

Antes de mais, refira-se que também Mr Richard Whitestone almejava que o filho fosse o "representante da firma Whitestone & C.ª", da mesma forma como Mr. Paul Dombey desejava que Paul fosse "the «Son» of the Firm" Dombey and Son, conforme se leu. E se reparamos, fica-se a conhecer que na firma comercial dinisiana é Manuel Quintino a personagem que, e segundo as palavras de Carlos acima transcritas, "É quem ali faz tudo, quem a tudo dá solução". No escritório, homem trabalhador e de grande honestidade,

> "Manuel Quintino era a alma daquele recinto. Na confusão de papéis, com que lidava, tais como: - correspondência, facturas, contas correntes, contas de venda, conhecimentos, primeiras, segundas e terceiras vias de letras, minutas de seguros, recibos e mais documentos comerciais, ele só, habituado desde muitos anos àquilo, podia descobrir uma disposição ordenada."[169].

O elevado grau de competência tornou Manuel Quintino a mola real daquele negócio, e o seu desempenho granjeava toda a confiança de Mr Richard Whitestone, que o procurava sempre que pretendia inteirar-se das situações comerciais em curso:

> "Pedissem-lhe de repente a mais insignificante carta, que ele, sem hesitar, iria dar com ela. Era, porém, seu o segredo desta singular classificação, que dera ás coisas; para o próprio Mr Richard, antolhava-se um dédalo o escritório, dédalo onde, ao querer orientar-se, não dispensava nunca o fio condutor das explicações do guarda-livros."[170].

Um ordenamento narrativo semelhante, vamos encontrá-lo no texto inglês, agora relativamente a Mr Carker, the Manager. Vejamos como:

> "The letters were in various languages, but Mr Carker the Manager read them all. If there had been anything in the offices of Dombey and Son that he could *not* read, there would have been a card wanting in the pack. He read almost at a glance, and made combinations of one letter with another and one business with another as he went on, adding new matter to the heaps – much as a man would know the cards at sight, and work out their combinations in his mind after they were turned. Something too deep for a partner, and much too deep for an adversary, Mr Carker the Manager sat in the rays of the sun that came down slanting on him through the skylight, playing his game alone.
>
> (…)
>
> Mr Carker the Manager, sly of manner, sharp of tooth, soft of foot, watchful of eye, oily of tongue, cruel of heart, nice of habit, sat with a dainty steadfastness and patience at his work, as if he were waiting at a mouse's hole."[171].

[168] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, pp. 90-1.
[169] *Idem*, *ibidem*, p. 105.
[170] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 106.
[171] DICKENS, C., *op. cit.,* p. 329.

Os guarda-livros eram ainda assistidos por dois caixeiros no escritório; no texto português tratava-se de Paulo e Pires, no inglês de John Carker e Walter Gay. Porém, enquanto que o negócio de Mr Richard Whitestone prosperava, o mesmo não acontecia com a Dombey's House. E mais ainda, no epílogo da ficção dinisiana, enquanto que os funcionários da firma Whitestone & Cª são premiados – Manuel Quintino passa a "director de um banco, mordomo da Santa Casa e camarista"[172] e Paulo é "nomeado guarda-livros, com aumento de ordenado"[173], na firma de Mr Paul Dombey o infortúnio é manifesto:

> "The year was out, and the great House was down.
> One summer afternoon; a year, wanting some odd days, after the marriage in the City church; there was a buzz and whisper upon 'Change of a great failure. A certain cold proud man, well known there, was not there, nor was he represented there. Next day it was noised abroad that Dombey and Son had stopped, and next night there was a List of Bankrupts published, headed by that name."[174].

A localização de ambas as firmas no espaço narrativo comercial da cidade[175], conforme já referimos, é comum às obras portuguesa e inglesa. No trabalho de Dickens, lê-se que:

> "Though the offices of Dombey and Son were within the liberties of the City of London, and within hearing of Bow Bells, when their clashing voices were not drowned by the uproar in the streets, yet were there hints of adventurous and romantic story to be observed in some of the adjacent objects. Gog and Magog' held their state within ten minutes' walk; the Royal Exchange was close at hand; the Bank of England, with its vaults of gold and silver «down among the dead men» underground, was their magnificent neighbour. Just round the corner stood the rich East India House, (…).
> Anywhere in the immediate vicinity there might be seen pictures of ships speeding away full sail to all parts of the world; outfitting warehouses ready to pack off anybody anywhere, fully equipped in half an hour; and little timber midshipmen in obsolete naval uniforms, eternally employed outside the shop doors of nautical Instrument-makers in taking observations of the hackney carriages."[176].

[172] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 460.
[173] *Idem*, *ibidem*, p. 453.
[174] DICKENS, C., *op. cit.,* p. 877.
[175] Se repararmos são estes dois romances em estudo os únicos que adoptam o espaço cénico da cidade, e todos os outros, quer os portugueses, quer os ingleses ou irlandeses têm como cenário de fundo às narrações o espaço campestre. E esta questão não se prenderá com o facto de os respectivos escritores serem oriundos do campo ou da cidade, mas antes, no caso inglês, e tal como refere Paul Van Tieghem, porque "dans leur pays plus qu'ailleurs une partie importante de l'aristocratie et de la bourgeoisie cultivée, pour qui ils écrivaient, faisait de la campagne son séjour habituel (…)", [TIEGHEM, Paul Van, *Le Sentiment de la Nature dans le Préromantisme Européen*, Paris, A.G.Nizet, 1960, p. 134.], donde as áreas campestres lhes eram familiares e agradáveis. Quanto ao caso português, não acreditamos que Júlio Dinis tenha tido a preocupação de desenrolar as tramas das suas ficções nas áreas bucólicas para ir ao encontro do público leitor burguês, ou mesmo por simpatia com as obras inglesas; tal como já vem sendo referido, cremos antes que os cenários do campo que o escritor foi frequentando para fins terapêuticos lhe foram suscitando interessantes quadros narrativos, nos quais o leitor sente o pulsar das problemáticas sociais locais e da época.
[176] DICKENS, C., *op. cit.,* p. 46.

Igualmente envolta pelo aparelho comercial local encontrava-se a firma Whitestone & Cª sediada na Rua dos Ingleses. Contudo, contrariamente ao escritor inglês, Júlio Dinis não opta por fazer a leitura do quadro que a envolvia apontando para a proximidade dos edifícios de apoio logístico comercial, e prefere antes fazer o traçado da área a partir da multidão de administradores, gerentes ou simples empregados que pertencem às diferentes instituições e que, por inerência de funcções, circulam naquele espaço. Repare-se então na opção dinisiana:

> "Vêem-se homens de aspecto grave, de movimentos pausados, de palavras medidas e espremidas, (…); são directores de bancos, ou de companhias comerciais (…).
>
> Mais longe, passeiam, com ar de quem está confiado em si, outros (…) São estes os negociantes que não administram capitais alheios, mas que dispõem de grandes capitais próprios (…).
>
> Observa-se às vezes um espectáculo, à primeira vista de difícil interpretação. Um homem, humildemente vestido, de aspecto triste, de cabeça baixa e barbas crescidas (…) É um negociante falido.
>
> A contrastar com todos estes, vê-se uma turba, igualmente numerosa, agitar-se na Praça, sempre a passo rápido, rapazes pela maior parte com papéis, sacas ou amostras na mão; descem a calçada do Terreiro em direcção à Alfândega, ao cais ou a bordo de algum navio mercante (…); são estes os segundos caixeiros, os chamados «de fora», os praticantes de escritório, os cobradores, e ainda os despachantes (…).
>
> Há ainda outra classe, também inquieta, apressada, incansável (…). São estes os corretores e agentes de casas estrageiras.
>
> Mr Richard estava, porém, na Assembleia Inglesa ou Feitoria, da qual era assíduo frequentador.
>
> - O que não há em toda a Europa é uma Bolsa assim como a do Porto – O inglês estremeceu de pasmo. *What!!* (…) Ora então... então... A Bolsa de Londres... o Royal Exchange... não vamos mais longe... o Royal Exchange, o moderno (…)."[177].

E assim, enumerando o corpo administrativo das lides comerciais portuenses, Júlio Dinis retrata o espaço em que a firma dos Whitestone está inserida – afinal, um espaço muito semelhante àquele que é referido para a firma Dombey and Son, de Dickens.

Observemos outra questão que consideramos curiosa, à qual o nosso percurso e estudo analítico nos conduziu. Trata-se do nome atribuído por Júlio Dinis à personagem principal de *Uma Família Inglesa*, Mr Richard Whitestone. Não nos parece que esta escolha tenha sido assim tão isolada de possíveis influências do texto de Dickens. Vejamos porquê: em *Dombey and Son*, ao longo de toda a narrativa Solomon Gills brinda frequentemente com o "wonderful Madeira"[178] e, num dado momento, celebra com Captain Cuttle a possibilidade do seu sobrinho Walter vir a possuir um lugar de preponderância na firma Dombey and Son. Antevendo a possibilidade do casamento entre Walter e Florence Dombey, os copos enchem-se e Solomon Gills profere as seguintes palavras:

[177] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, pp. 92-8, *passim*.
[178] DICKENS, C., *op. cit.,* p. 57.

> " (…) We'll finish the bottle, to the House, Ned – Walter's house. Why it may be his house one of these days, in part. Who knows? Sir Richard Whittington married his master's daughter."[179].

A presumível, e interessante, aliança matrimonial entre o sobrinho de Solomon Gills e a filha do dono da firma Dombey and Son é comparada ao casamento de Sir Richard Whittington com a filha do patrão, de quem se fica a saber, em nota de rodapé, que "The story that evidently attracts Sol Gills is of Whittington's marriage to Alice Fitzwarren, his rich master's daughter."[180]. Lançando um breve olhar sobre a figura de Richard Whittington, refira-se que foi um comerciante de tecidos londrino que se destacou no século XV inglês pelo seu notável empreendimento comercial, mas mais se distinguiu pelas inúmeras obras de beneficiência em que aplicou a fortuna que passou a possuir: foi "a liberal benefactor of the city, leaving legacies for rebuilding Newgate Prison and other purposes (including a city library)"[181], tendo ainda "contributed to the cost of glazing and paving the new Guidhall; repaired St. Bartholomew's Hospital; and provided conduits for water at Billingsgate and Cropplegate. But the chief of Whittington's foundations was his college at St. Michael, Patermoster Church, and the adjoining hospital (…)."[182], para além de emprestar dinheiro à coroa real britânica. É nossa opinião que Júlio Dinis possa ter sido sensível a este grande filantropo da História social inglesa e, por deferência ou homenagem, tomou-o em consideração quando arquitectou o romance. Considerada esta hipótese, poder-se-á imaginar que, por intencional corruptela, Richard Whitestone deriva de Richard Whittington, – mantendo-se o efeito de analogia fonética –, nome próprio com que Júlio Dinis baptizou a personagem axial de *Uma Família Inglesa*[183]. Além do apreço que o altruismo de Richard Whittington lhe possa ter suscitado, o

---

[179] *Idem*, *ibidem*.
[180] *Vide*: *Idem*, *ibidem*, p. 963.
[181] DRABBLE, Margaret (ed.), *The Oxford Companhion to English Literature*, 6ª ed., Oxford, OUP, 2000 (1932), p. 1096.
[182] *Encyclopaedia Britannica*, vol. 23, Chicago, 1973 (1768), p. 495.
[183] Há outro apontamento que consideramos que possa eventualmente ter contribuido para a opção de Júlio Dinis atribuir o nome Jenny à filha de Mr Whitestone. Ao ler-se que "Jane Austen's father wrote at her birth in 1775 «she is to be Jenny...as like Henry or Cassy is to Neddy.»", [PORTER, Roy, *English Society in the Eighteenth Century*, London, Penguin, 1982, p. 286.], embora sem qualquer espécie de relação analítica que possa ser fundamentada, e baseando-nos apenas na afinidade literária que Júlio Dinis revelou com Jane Austen, somos tentados a levantar o véu hexegético acerca da possibilidade da personagem feminina do romance dinisiano prestar, deste jeito tão a gosto dos literatos, uma homenagem à escritora-colega inglesa. Por outro lado, acrescente-se que, do ponto de vista cultural, nos finais do século XVIII inglês os processos educativos sofreram uma forte alteração, e as famílias começaram a observar as suas crianças não como pequenos adultos tratados com superior autoridade, mas com atenções e carinhos que até então não conheciam – "Infants were hugged and petted more. Affection moderated authority.", [*Idem*, ibidem, p. 285.]. E assim, e como consequência, "Children became important foci of consumption, the toy market in particular *increasing* by leaps and bounds.", [*Idem*, *ibidem*, p. 286]. Para além disso, esta viragem no tipo de tratamento infantil permitiu ainda que "Gentlefolks started addressing their little ones as Sukey, Jackee, or Dickee (…)", [*Idem*, *ibidem*.], explicando-se talvez desta forma a provável opção do pai de Jane Austen. Ora sabendo-se que Jenny, em *Uma Família Inglesa*, nunca é tratada de outra forma senão pelo diminutivo, poderá daqui fazer-se uma leitura acerca do que possa ter sido o pensamento de Júlio Dinis nesta matéria. Insistindo nessa tentativa, dir-se-á que, ou como forma de prestar honras a Jane (Austen), ou por uma questão de imitação da moda inglesa, ou ainda por um propósito lúcido de afirmação desta mudança que em Inglaterra se operava e que, provavelmente, o escritor também gostaria por este meio de lançar a semente de forma a que fosse implementado na sociedade do seu país, o certo é que o diminutivo Jenny foi atribuido à filha de Mr Whitestone.

casamento que o benemérito inglês realizou com a filha do patrão acrescenta, ainda em nosso entender, à possibilidade de influência na opção dinisiana. E isto porque no texto português, não sendo exactamente Mr Richard Whitestone (de quem nada se sabe acerca das ligações matrimoniais) quem vai casar com a filha do patrão à semelhança do referido episódio contido na história social inglesa, é porém o seu filho Carlos quem casa com a filha do empregado, exactamente como Walter Gills que casa com a filha do patrão no texto inglês. Não se podendo referir que nestas estratégias de Júlio Dinis e Charles Dickens esteja em causa o casamento economicamente vantajoso, todavia poderá insinuar-se na medida em que um dos elementos é sempre o filho, ou a filha, do patrão.

Conforme já foi também referido, há duas personagens femininas que desempenham um papel narrativo de grande paralelismo nos dois romances. Mas entretanto, e antes de avançarmos para essa análise, refira-se outro ponto de contacto nestes trabalhos literários: quer Mr Richard Whitestone quer Mr Paul Dombey têm um filho e uma filha, – e estas são sempre as mais velhas. São todos orfãos de mãe, – em *Uma Família Inglesa* a narrativa inicia-se quando Mrs Whitestone já tinha falecido, e em *Dombey and Son* a narrativa inicia-se com o nascimento do filho Paul Dombey, momento em que Mrs Dombey sucumbe de parto. Percebe-se assim um óbvio espelhamento da estrutura familiar comum aos dois romances. Mas são as filhas, Jenny Whitestone no caso português, e Florence Dombey no inglês, ambas caracterizadas pela extrema bondade, prudência e afabilidade, quem concedem a todos aqueles com quem se relacionam, quer sejam familiares, amigos, subordinados ou simplesmente conhecidos, um trato particularmente conciliador. Revelando-se seres de grande inteligência, sofredoras e simultaneamente apaziguadoras, há nelas uma mistura de candura e hábil vivacidade que as torna aprazíveis e cordatas. Os seus caracteres remetem-nas para o quadro das mulheres-anjo – denominação que, aliás, lhes é abundantemente atribuída por ambos os narradores e personagens. Vejamos alguns exemplos bem ilustrativos deste facto, começando pelo texto português:

> "Jenny era o seu [de Carlos] anjo bom, e o anjo bom da família toda, a meiga, a benigna fada, cujo olhar serenava as tempestades, e desanuviava o sol."[184];
>
> "No extenso corredor, que medeava entre o quarto de Carlos e o resto da casa, passeava, desde o alvorecer, e com passos levíssimos, essa doce figura de mulher, como se fora o anjo da guarda daquele estouvado, que nem suspeitava sob que azas protectoras adormecera."[185];
>
> "Bom rapaz [Carlos]! 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!"[186];

[184] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 21.
[185] *Idem*, *ibidem*, p. 54.

> "Fala, Jenny, fala. Aconselha-me. Bem sabes que há muito te tenho pelo meu bom anjo. Fala – disse Carlos, afectuosamente."[187].

Passemos agora para os exemplos retirados do texto inglês. Entretanto, para mais fácil leitura de outros sentidos que neles se cruzam, considere-se o facto de Florence Dombey nunca ter sido bem-vinda para seu pai. Vejamos então:

> "She [Florence] had been unwelcome to him [Mr Dombey] from the first; she was an aggravation of his bitterness now. If his son had been his only child, and the same blow had fallen on him, it would have been heavy to bear; but infinitely lighter than now, when it might have fallen on her (whom he could have lost, or he believed it, without a pang), and had not. Her loving and innocent face rising before him, had no softening or winning influence. He rejected the angel, and took up with the tormenting spirit crouching in his bosom. Her patience, goodness, youth, devotion, love, were as so many atoms in the ashes upon which he set his heel."[188];
>
> "So she is an angel, Captain. If there is an angel anywhere, it's Miss Dombey."[189];
>
> "«'There never was a dearer or a blesseder young lady than is my young lady, Sir,» said Susan, «and I ought to know a great deal better than some for I have seen her in her grief and I have seen her in her joy (…) that she's the blessedest and dearest angel is Miss Floy that (…)»"[190];
>
> "(…) and as Florence passed out of her room, Edith looked on the retiring figure, as if her good angel went out in that form (…)"[191].

A questão do casamento que se realiza no final de cada um destes romances permite-nos continuar o comparativismo literário. Carlos Whitestone casa com Cecília, sendo esta a filha de um empregado de escritório de Mr Richard Whitestone. Florence Dombey casa com Walter Gray, um antigo empregado de escritório de Mr Paul Dombey. E no enquadramento do final feliz, ambos os pais acabam por aceitar, com extrema alegria, as uniões dos filhos.

Após apontados vários exemplos de claro espelhamento temático, formal e estilístico, pretendemos desde já afirmar a nossa opinião de que *Uma Família Inglesa* contém uma boa percentagem de material temático bebido na fonte de *Dombey and Son*. Assentes, embora, em questões sócio-culturais inerentes às problemáticas presenciadas por cada escritor nos seus respectivos contextos, existem contudo nestes dois romances múltiplas estratégias narrativas que se identificam pela enorme analogia que se expõe.

---

[186] *Idem*, *ibidem*, p. 123.
[187] *Idem*, *ibidem*, p. 234.
[188] DICKENS, C., *op. cit.,* p. 313.
[189] *Idem*, *ibidem*, p.502.
[190] *Idem*, *ibidem*, pp. 665-6.
[191] *Idem*, *ibidem*), p. 705.

Calculamos que já se poderá afirmar, com propriedade, que em todo o trabalho literário de Júlio Dinis a escola inglesa ditou as linhas mestras à sua oficina literária. Nos seus romances, tal como nos ingleses e irlandeses que acabamos de abordar, valoriza-se a autonomia do pensamento individual explorado nas mais diversas formas que as relações intersubjectivas possam desenvolver. Em narrativas de palco burguês onde actuam representantes da aristocracia e do povo, pinta-se como regra geral o lado da sociedade virtuosa e inteligente que se impõe pelos seus exemplos, recuperando o outro lado dessa mesma sociedade, o lado ameaçador do equilíbrio. A vida quotidiana pulsa nas páginas a par da vida interior de cada personagem e exibem-se as máscaras do real em luta pelo ideal sonhado por que anseiam. São comuns as apostas no percurso de auto-descoberta desenvolvido por cada personagem, exigindo reconhecimento como identidade independente num projecto que, à partida, nem sempre é fácil de conseguir, mas que obtém resultados finais sempre positivos. Sem excessos ou arrebatamentos[192] e fazendo baluarte dos valores morais, organiza-se um processo narrativo de permanente inquietação através do qual as personagens procuram entender e controlar o mundo, percebendo com dificuldade que muitas vezes é o mundo que as controla. Esta multiplicidade de abordagens analíticas e juízos críticos poderá encontrar o seu vórtice no paradigma da trindade literária que os finais do século XVIII inglês estabeleceram: fundamentada na ideologia das Luzes, P. Kitson aponta-nos a "Philanthropy, Sensibility and Benevolence"[193] como sendo os sensores literários adoptados para os textos daquela época. Dito de forma mais direccionada e concludente, será sem esforço que se reconhece esta mesma trilogia a encimar o altar literário de Júlio Dinis: são inegáveis os repetidos gestos de filantropismo entre as personagens criadas; a sensibilidade espreita em cada trejeito do pensamento ou das acções dessas mesmas personagens e, se entretanto factores de vária ordem as remetem à indiferença, o exemplo que vão recolhendo fá-las repensar a inflexibilidade dos seus sentimentos, amolecendo-os finalmente; considerada a benevolência[194], facilmente se assegurarão os múltiplos exemplos de generosidade em que

[192] Tal como em *Ideias que me ocorrem* Júlio Dinis regista a sua recusa de excessos de imaginação, ornatos e incorrecções resultantes de insolências narrativas, sugerindo, a título de exemplo, alguns trabalhos de autores como Ponson du Terail, Octave Feuillet ou Bernadin de Saint-Pierre, [*Vide*: DINIS, J., "Ideias que me ocorrem", *in*, *Inéditos e Esparsos*, pp. 7-24.], de igual forma ficamos a saber que Jane Austen também afimou a rejeição de excessos narrativos: "Jane Austen began her writing career by satirizing the excesses, absurdities, and hyper-conventionality in some popular novels, particulary novels of sensibility.", BREEN, Jennifer, NOBLE, Mary, *Romantic Literature*, London, Arnold, 2002, p. 92.

[193] KITSON, J. Peter, "Romantic period, 1780-1832: readings", *in*, *English Literature in Context*, Paul Poplawski (ed.), Cambridge, CUP, 2008, p. 330.

[194] O reconhecimento do factor benevolência integrado nesta tríade poderá, inclusivamente, partir do reconhecimento acerca do uso que o escritor faz da linguagem romanesca. Referindo-se a Henry Fielding, João M. S. Nunes escreve que "ele é um dos pioneiros do romance moderno em que mais têm sido apontados significativos aspectos precursores de uma expressão benevolentista", [NUNES, J. M. S., *op. cit.*, p. 71.]. Ora sendo já um dado adquirido que a clareza e amenidade linguísticas que encontramos nas ficções de Júlio Dinis sempre foram consideradas por toda a crítica, sem excepção, como um dos pilares de caracterização dos seus textos romanescos, o seu enquadramento no carácter da sensibilidade ou benevolentismo não surpreenderá. Quando Júlio Dinis estabelece a distinção entre o livro monumento e livro instrumento, encontramo-nos, implicitamente, com outro tipo de benevolência linguística que se ocupa das capacidades de descodificação do texto: "O livro

quase todas as personagens se envolvem, algumas delas sem que para tal tenham que fazer qualquer esforço, outras porque nas estratégias narrativas dinisianas nunca se deixa de acreditar na riqueza e capacidade do potencial da matéria humana.

Segundo David Simpson, "(…) Romanticism is governed by a sense of the inadequate fit between the real and the apparent, heaven and earth. It is thus governed by struggle (between soul and body, content and form) and by desire (for something always still to come). It imposes not the peace of being or understanding, but the anxiety of becoming and wondering."[195]. Reconheça-se que não apenas os textos ingleses em estudo, mas também as ficções de Júlio Dinis estão modelarmente submetidas à teoria apontada na citação de D. Simpson. Pelo tratamento psicológico oferecido a cada personagem cuja demanda existencial sonha e luta, pela aposta metamórfica em busca do equilíbrio individual ou colectivo, e ainda pela busca temática recolhida nos quadros reais do quotidiano, reconheça-se que as ficções de Júlio Dinis estão implicitamente inscritas no postulado do romantismo inglês, afirmação que poderá sair robustecida, ou complementada, quando se lê, por exemplo, que também o trabalho ficcional de Jane Austen "is the slender thread which carried the strain of realism safely through the Romantic age (…)"[196]. E daí que Helena C. Buescu afirme que " (…) a obra de Júlio Dinis insere-se num conjunto de formas relativamente bem definidas que conhece, na Literatura inglesa até mais do que na francesa, grande amplitude e sucesso."[197].

instrumento precisa ser popular, escrito na linguagem do dia, ao alcance das inteligências da época, de fácil trato em suma. Os extremos de lavor, que fornam o monumento, podem ser prejudiciais ao instrumento que, menos ambicioso, deve contentar-se com mais modesta execução.", DINIS, J., "Ideias que me Ocorrem", *in*, *Inéditos e Esparsos*, p. 23.

[195] SIMPSON, David, "Romanticism, criticism and theory", *in*, *The Cambridge Companion to British Romanticism*, Stuart Curran (ed.), Cambridge, CUP, 1993, p. 9.

[196] *Vide:* GRUNDY, I., *op. cit.,* p. 193.

[197] BUESCU, Helena C., "Ler Júlio Dinis", *in*, *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa, Cosmos, 1995, p. 66.

PARTE III

Na moldura social

Capítulo 1

Entre a verosimilhança romanesca e a perspicácia realista

III-1.1 – O mundo às avessas e a reconciliação dos opostos

Iniciaremos este texto crítico com uma referência ao romance de Charles Dickens *A Tale of two Cities* que, embora seja uma narrativa que não está submetida a este estudo, consideramos contudo interessante, e pontualmente oportuno, o parágrafo com que o escritor a inicia. Dickens abre então o romance com um comentário ao perfil social inglês balizado pelos reinados de Luís XVI de França e George III de Inglaterra, ou mais precisamente, entre a década de sessenta do século XVIII e a década de cinquenta do século XIX – cerca de um século, *grosso modo* –, e compara o ambiente daquela época ao dos dias em que o romance foi escrito. De orientação dicotómica, a caracterização daquele período faz a ponte para o momento da escrita do romance quando se lê "the period was so far like the present period". O excerto confirma isto:

> "It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of Light, it was the season of Darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair, we had everything before us, we had nothing before us, we were all going direct to Heaven, we were all going direct the other way – in short, the period was so far like the present period, that some of its noisiest authorities insisted on its being received, for good or for evil, in the superlative degree of comparison only."[1].

Este é, segundo Dickens, o registo das linhas mestras que definem o ambiente social de meados do século XIX[2], período que, segundo o escritor, se continuava a alimentar da atmosfera social que a Revolução Francesa tinha pulverizado. Para além da inevitável confusão provocada pela pluralidade e tensão de ideias próprias de um momento de convulsão e mudança de paradigma, político ou outro, as palavras do escritor inglês chamam ainda a atenção para a estagnação do pensamento social durante longas décadas. E pesem embora as necessárias reservas que o carácter ficcional daquele texto naturalmente impõe, não deixará de se reconhecer coincidente nas leituras da voz crítica que faz o traçado comummente atribuído ao período social inglês que medeia entre a Revolução Francesa e o Vitorianismo. O facto de Dickens ser um dos escritores em estudo, permite não só que se considere aquele seu

[1] DICKENS, Charles, *A Tale of Two Cities*, Peter Merchant (intr. and notes), London, Wordsworth, 1999 (1859), p. 3.
[2] De notar que *A Tale* o*f Two Cities* foi publicado em 1859.

depoimento como uma análise do pensamento social, mas também como o tom do pensamento literário. E assim consideramos justificado o facto de termos chamado à colação aquela (perspicaz) avaliação de Dickens em *A Tale of Two Cities*.

Os novos contornos sociais delineados pelas transformações em curso permitiram que os escritores desta época tivessem sido sensíveis a um tipo de moldura social de tensão antinómica – facto que, ainda naquele excerto, se acentua pela utilização de superlativos. É desta forma que, determinados em criticar a persistente clivagem social a que assistiam, estes escritores criaram situações narrativas nas quais o confronto estabelecido entre o posicionamento dos contrários foi, ao longo dos enredos, cedendo espaço à respectiva reconciliação. As maquinações ficcionais que problematizam os vários matizes da ordem social vão-se algumas vezes servir da inversão da norma estabelecida, promovendo para tal o retrato satírico de um certo estado de pacata (ainda que aparente) insubordinação social. É neste enquadramento de pensamentos narrativos que nos vamos encontrar, embora só muito pontualmente, com lances em que se reconhece a imagem literária do mundo às avessas. E dizemos que só muito pontualmente porquanto não entendemos que seja correcto afirmar-se que a representação literária do mundo às avessas seja uma das orientações dos textos em estudo. E quando neles estão aplicados alguns quadros expressivos da inversão simbólica da ordem social, nunca daí se releva qualquer ruptura como decoro, capaz de instigar à desordem.

Será importante relatar que ao chegar a Londres, em 1727, "From this older generation of writers [Pope, Swift, Gay, Parnell, Oxford and Arbuthnot] Fielding learnt many of the tactics of irony and satire. From them, too, he picked up a fashionable way of lamenting the times. (…) rather, Fielding often implied, it is an age which seems about to disintegrate in farcical disorder."[3]. Não foi difícil ao escritor inglês colocar esta aprendizagem em prática; sendo que os tempos de alteração social são sempre sugestivos de quadros da inversão da ordem, ou mesmo de "nonsense", e embora tenha sido sobretudo no âmbito do texto dramático que esta imagem de zombaria social sobreviveu, o romance também cedeu à sua tentação. E na medida em que o "romance inglês do século XVIII surge (…) configurado pelos traços éticos, sociais e económicos que definem o individualismo liberal que na mesma época se formava"[4], à liberdade criadora do romance proporcionou-se ainda a satirização dessa nova face social que passou a concentrar a sua atenção no sujeito, nem sempre correctamente integrado. E esta mesma atitude estética se poderá reconhecer no trabalho literário de Júlio Dinis.

As imagens do mundo às avessas com que também nestes textos nos vamos deparar sobrevivem grandemente de um princípio social, o da desigualdade. Transcrevemos, de

[3] DONALDSON, Ian, *The World Upside-Down: Comedy from Jonson to Fielding*, Oxford, Clarendon Press, 1974, p.188.
[4] CUNHA, Gualter, "Introdução", *in*, *Estudos Ingleses. Ensaios sobre Língua, Literatura e Cultura*, Gualter Cunha (coord.), Coimbra, Minerva, 1998, p. 24.

seguida, uma afirmação na qual Yves-Marie Bergé interpreta, com clareza, essa eterna realidade em matéria de Criação Humana – a da desigualdade social: "La nature a créé les hommes inégaux. (…) La nature a donc fait naître des hommes fait pour commander et d'autres pour obéir, ils ont une constitution différente et vouloir invertir leur ordre serait faire écrouler l'édifice de nature."[5]. Vale esta contribuição de Bergé para salientar que nestes romances se denota a preocupação autoral, e muito particularmente nos pensamentos de Júlio Dinis e Henry Fielding, de colocar em diálogo patamares sociais que são obrigatória e irremediavelmente distantes, por exemplo, o do patrão e o do empregado. E quando referimos irremediavelmente, queríamos pois sublinhar que estas posições sociais são próprias e inevitáveis numa sociedade organizada. Por tal, algumas personagens destes romances são colocadas no enredo com um notável distanciamento social entre si, e no desenlace, esbatendo-se as diferenças, chegam por vezes a trocar o papel de subalternidade, – tome-se o exemplo de D. Luís e Tomé da Póvoa, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, ou de Mr Dombey e Walter Gay, em *Dombey and Son*. Se se poderá afirmar que no epílogo destes textos se configura a integração da ordem desejada, por outro lado, também se poderá entender que se organiza a imagem do mundo às avessas. Admitida esta última premissa, o romance assume claramente a feição de comédia, se atendermos, e agora nas palavras de Henri Bergson, ao "«contraste intelectual», «absurdo sensível», etc."[6] gerado nessas personagens.

Certo é de considerar o facto de que estes escritores não deixam de revelar uma enorme vontade interventiva, e muito particularmente, em instigar a alteração aos costumes instaurados na pirâmide social. E se para além da crítica, a transformação do tipo de sociedade a que estes escritores aspiram poderia arrastar consigo o fantasma que ameaça a mudança da ordem, de facto, todos são cuidadosos na forma como fazem essa abordagem, não permitindo que qualquer estratégia mais ácida possa ser geradora de insurreições. Segundo esta colocação, a moldura social nunca sai agredida nos fundamentos que regem as boas normas, facto que, conforme se verificará a partir de levantamentos dos respectivos textos, os sinais de desordem assumem-se por vezes numa base de protecção, e são particularmente frequentes da parte dos tais criados domésticos, ou até empregados de escritório, para com os seus patrões. Sendo que a reforma de costumes exige a adaptação das mentalidades ao perfil inovador, em termos muito genéricos, dir-se-ia que a satirização da luta social que algumas vezes as narrativas estabelecem se coloca entre a defesa do antigo e do moderno, do que já estava instaurado e daquilo que se pretendia alterar, entre a experiência já estafada e as novas propostas de

[5] BERGÉ, Yves-Marie, *La Fascination du Monde Renversé dans les troubles du XVI^e siècle*, in, *L'Image du Monde Renversé et ses Représentations Littéraires et Para-Littéraires de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e*, Jean Lafond et Augustin Redondo (coord.), Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1979, p. 12. Actes du Colloque International Tours, 17-19 Novembre 1977.
[6] BERGSON, Henri, *O Riso*, Miguel Serras Pereira (trad.), Lisboa, Relógio d'Água, 1991, p. 17.

práticas adequadas aos novos tempos. E encontramos uma excelente referência neste âmbito em *Uma Família Inglesa,* em que o retrato da tensão entre o *modus operandi* há muito instalado e as propostas de pensamento mais recente nos é oferecido pelas personagens Carlos Whitestone e Manuel Quintino:

> "Durante ela [a prelecção de Manuel Quintino], manteve-se sempre em conflito o espírito prático, o respeito às velhas fórmulas, a experiência intransigente do mestre, com o arrojo inovador, as tendências simplificadoras e a aversão a inúteis complicações do discípulo.
>
> Mais uma vez se verificou a eterna luta entre a teoria e a prática; uma, com seus instintos de jovem, com seus hábitos de actividade, com seus amores pelo futuro e pelo progresso; outra, com a frieza da idade madura, com uma índole essencialmente prosaica e conservadora; fiel ao passado, que foi seu mestre, desconfiada do futuro, que não conhece, severa para com as ideias novas, cujos humores travessos a impacientam. Uma, brincando e esperando no dia de amanhã, como criança; outra, ralhando e suspirando pelo dia de ontem, como avó; (…)"[7].

Deste rigor de pensamento entre Carlos e Manuel Quintino, – "Manuel Quintino era o representante das ideias conservadoras; Carlos, o apóstolo do progresso"[8], ainda a figura do empregado e do patrão, respectivamente –, e na medida em que os desenvolvimentos narrativos vão demonstrar a cedência das propostas da modernidade às do sistema obsoleto em vigência, poder-se-á considerar este episódio como um quadro literário do mundo às avessas. Para tal, note-se que nesta estratégia narrativa é o patrão quem cede às imposições retóricas do empregado na condução do processo administrativo da empresa. Por outro lado, na qualidade de subordinado da firma Whitestone & C^{a}, Manuel Quintino sobrepõe o seu conhecimento dos trâmites administrativos ao dos proprietários da firma – não apenas aos conhecimentos de Carlos, mas também aos de Mr Whitestone. O facto de se reconhecer, neste passo de gestão comercial, o espelhamento de um gesto de inversão de alguma frequência no quotidiano, o leitor é compulsivamente levado a reflectir sobre estratagemas paralelos que, por certo, o vão constrangendo a cada momento quando são colocados diante de si. Sem que talvez os donos da firma se tivessem apercebido, o certo é que, por um lado, acabaram por desaguar num modelo social de perda de exercício de autoridade, e por outro lado, o progresso da sua firma estava a ser travado pela rotineira aplicação dos estafados preceitos que estavam instalados. De sublinhar, todavia, que neste lance narrativo dinisiano não existem intenções capciosas por parte de Manuel Quintino, o qual apenas se orientava por normas de acomodação ao sistema que conhecia. Mas já o mesmo não se poderá dizer de Mr Carker the Manager, em *Dombey and Son*. Sendo Mr Carker the Manager o homem em quem o patrão Mr Dombey depositava total confiança, pesem embora as reservas e distanciamento de trato que este sempre lhe

[7] DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, *Obras Completas*, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992, p. 294.
[8] *Idem*, *ibidem*.

impunha – "He was familiar with him, in the very extremity of his sense of the distance between them"[9] –, reserva que, de resto, Mr Dombey concedia a toda a gente que com ele se relacionasse. A inversão de papéis surge no texto, de forma provocatória, pela própria voz narrativa do empregado, quando James Carker se dirige a Mr Dombey nos seguintes termos:

> "Mr Dombey, to a man in your position from a man in mine, there is no show of subservience compatible with the transaction of business between us, that I should think sufficient. I frankly tell you, Sir, I give it up altogether. I feel that I could not satisfy my own mind; and Heaven knows, Mr Dombey, you can afford to dispense with the endeavour."[10].

O atrevimento demonstrado pelo subordinado de Mr Dombey não se vai confinar aos seus propósitos usurpadores de confiança. Reconhecendo-se embora o bem-estar de Mr Dombey ao delegar em Mr Carker a gerência da firma, – decisão pela qual é totalmente responsável –, o facto é que Mr Carker, ao sentir-se investido do necessário poder de que necessitava para liderar a empresa, rapidamente a levou à falência. E para que a inversão da ordem saia reforçada neste episódio, logo de seguida, Mr Carker apossa-se também de Mrs. Dombey, com quem foge para França.

Observe-se outra peripécia, ainda em *Dombey and Son*, em que ao agredir-se uma vez mais a lógica da ordem social, se fortalece o conjunto de imagens do mundo às avessas, embora, e sublinhe-se, a narrativa tão-pouco se preocupe em dar relevo a tal inversão, antes a apresentando num registo de falsa naturalidade. Através da ascensão profissional dos irmãos Carker, o texto entra no campo dos saberes tradicionais e do quadro que eles organizam. A ironia de Dickens leva-o a conceber que, apesar de Mr Carker the Manager ser mais jovem do que o irmão Mr Carker the Junior, quanto à posição hierárquica que ambos ocupam na firma, o primeiro "was on the top of the official ladder; the elder brother's at the bottom."[11]. Ou seja, afirma-se uma perspectiva dickensiana que se denota apostada em dar realce não só aos valores jovens, como aos jovens valores, num quadro em que a ascensão profissional entra em acordo com a lógica da inovação, já que a narrativa a reconhece na personagem mais nova, em consequente prejuízo da mais velha. Se esta opção narrativa ocorre por reconhecida competência da personagem, por ambição desenfreada, ou mesmo por perfídia, isso é uma questão que abriria outros campos de discussão, que não esta. O que aqui nos importa salientar é que se admita que este investimento narrativo cria impacto na ordem esperada – Mr Carker the Junior é, afinal, mais velho do que o irmão, supostamente mais antigo na prestação de serviços à firma, e o menos considerado na grelha do pessoal administrativo. Quanto a Mr

[9] DICKENS, Charles, *Dombey and Son*, Andrew Sanders (ed, intr. and notes), London, Penguin, 2002 (1848), p. 195.
[10] *Idem*, *ibidem*.
[11] *Idem*, *ibidem*.

Carker the Manager, este faz a representação do tal jovem valor – é mais novo do que o irmão –, e também a do valor jovem –, pois a dinâmica por ele aplicada é mais ambiciosa. Como resultado final, a que já acima aludimos, o descalabro foi eminente – e daí mais uma ironia silenciosa de Charles Dickens, deixando o assunto à cogitação. E se na abordagem que fizemos ao texto de Júlio Dinis, os opostos se reconciliam em perfeita concordância, aceitando e respeitando mutuamente a condição social em que as personagens se encontram, no trabalho de Dickens percebe-se claramente que a inversão da ordem resvala para o caos, sem qualquer esboço ou empenho de conciliação.

Verifica-se ainda nestas ficções que a ordem da estratificação social do mundo é muitas vezes surpreendida, e confrontada, pelo uso inesperado da palavra que algumas personagens introduzem nos seus discursos. Aclarando, são muitas vezes as personagens socialmente menos classificadas aquelas que, ou pela exposição do seu pensamento, ou pelas suas acções, surpreendem outras personagens de estatuto social bastante superior. É evidente que aqui a tensão se desenvolve, geralmente, entre o estatuto moral e o *status quo* de que as personagens gozam na sociedade, sendo este geralmente assegurado pelo factor de suporte económico. Anotemos, a propósito, outro exemplo narrativo ainda de *Dombey and Son*. O casamento de Florence Dombey com Walter Gay – o ex-empregado de Mr Dombey que este acintosamente afasta para a Índia – introduz no circuito deste estudo mais uma imagem do mundo às avessas. Florence, a filha de uma família da alta burguesia londrina, para quem todas as normais expectativas apontariam uma vida de grande prosperidade, ir-se-á encontrar financeira e afectuosamente despojada e à mercê da protecção de Walter Gay, rapaz pobre e que só pela força do trabalho vingou. Nas vésperas do casamento destas duas personagens, o jovem casal tece o seguinte diálogo que o narrador nos dá a conhecer:

> "«Walter, dear,» said Florence, (…).«Do you know what I have been thinking to-day?»
>
> «Thinking how the time is flying on, and how soon we shall be upon the sea, sweet Florence?»
>
> «I don't mean that, Walter, though I think of that too. I have been thinking what a charge I am to you.»
>
> «A precious, sacred charge, dear heart! Why, *I* think that sometimes.»
>
> «You are laughing, Walter. I know that's much more in your thoughts than mine. But I mean a cost.»
>
> «A cost, my own?»
>
> «In money, dear. All these preparations that Susan and I are so busy with - I have been able to purchase very little for myself. You were poor before. But how much poorer I shall make you, Walter!»
>
> «And how much richer, Florence!»
>
> Florence laughed, and shook her head."[12].

[12] *Idem*, *ibidem*, p. 852.

A pobreza de quem era considerado socialmente rico entra em tensão com a pobreza de quem era considerado socialmente pobre, organizando-se um inesperado quadro no qual é quem menos tem que vai dar àquele que, na aparência do mundo, é afortunado de sobra. É evidente que os jovens trocam ainda palavras de perda e ganho, – quem menos cede para quem mais pode, e vice-versa –, mas são palavras que se diluem na acepção que a verdadeira força dos afectos que trocam entre si imprime ao diálogo.

Passemos para o romance *A Morgadinha dos Canaviais*, onde se assiste a um debate ocorrido entre Augusto e o brasileiro Seabra, constituindo-se outra imagem neste mesmo contexto. Instigado por motivações de ordem política, e sabendo que Augusto vira negada a possibilidade do conselheiro Manuel Bernardo lhe arranjar emprego, Seabra, pretendendo molestar este último, seu adversário político, tenta persuadir e iludir Augusto a vingar-se da recusa de ajuda que lhe foi feita por Manuel Bernardo. Para tal, propõe-lhe que invista numa jogada insidiosa na casa do Mosteiro. Perante tão desonesta proposta, Augusto, com enorme firmeza de carácter, ordena várias vezes a Seabra que se retire e, em tom categórico, responde-lhe: "A sua proposta seria para mim o maior dos insultos, se não fosse tal a baixeza dela, que até despe de toda a imputação a pessoa que a faz. Os homens, faltos de sentimentos de honra, não ofendem, quando insultam; (…)"[13]. Vexado com o que acabara de ouvir,

> "O brasileiro fora erguendo-se à medida que Augusto falava. Estava espantado por ver que um rapaz, sem um vintém de seu, ousasse falar com tal irreverência a um homem que tinha dinheiro e crédito em tantos bancos. A ordem do mundo estava perturbada!"[14].

Repare-se que este episódio dinisiano é bastante claro a dois níveis: põe-se em evidência o poder que a força económica reclama, por qualquer preço, na sociedade; põe-se também em evidência o poder exercido pelo estatuto moral do cidadão. E dependendo do ponto de vista atribuído ao nível de apreciação da questão em jogo, sendo de difícil discernimento acerca do vigor social exercido por cada um deles, nestes textos, a supremacia é claramente entregue aos valores éticos, independentemente de estarem representados por personagens de reconhecida preponderância social, ou não. Reforce-se esta impressão com um episódio análogo que é narrado em *The Vicar of Wakefield.* Dr. Primrose, após ter sido vítima de um colapso económico que deixou toda a família na penúria total, oferece o porta-moedas, com todo o dinheiro nele contido, a um desconhecido que, na véspera, tinha do mesmo modo emprestado todo o seu dinheiro a um terceiro para pontualmente o ajudar a resolver um problema. Este

[13] DINIS, Júlio, *A Morgadinha dos Canaviais*, *Obras Completa de Júlio Dinis*, vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), p. 349.
[14] *Idem*, *ibidem*, p. 350.

protegido do vigário era Mr Burchell, o qual tinha chegado à estalagem na noite em que a família do vigário lá permanecia. Perante tamanha generosidade de Dr. Primrose, Mr Burchell dirigiu-lhe as seguintes palavras:

> "I take it with all my heart, Sir, (…) and am glad that a late oversight in giving what money I had about me, has shewn me that there are still some men like you. I must, however, previously entreat being informed of the name and residence of my benefactor, in order to repay him as soon as possible."[15].

Dado que no dia seguinte a família do vigário de Wakefield prosseguiu viagem, e se fez acompanhar de Mr Burchell que também queria seguir na mesma direcção, e pesem embora as contrariedades em que todas as personagens iam imersas, ainda assim, o narrador-personagem[16] informa que "We lightened the fatigues of the road with philosophical disputes, which he [Mr Burchell] seemed to understand perfectly."[17]. Ou seja, os pensamentos sombrios decorrentes das mágoas que acompanhavam todos os caminhantes foram sendo amenizados por um diálogo filosófico, que apenas se mantinha para benefício de todos. Ainda segundo o narrador-personagem, num determinado momento deste diálogo Mr Burchell coloca uma questão que promove uma clara inversão da ordem esperada. Dr. Primrose recebe-a com clara estranheza, e acrescenta:

> "But what surprised me most was, that though he was a money-borrower, he defended his opinion with as much obstinacy as if he had been my patron."[18].

A concepção dos códigos sociais resvalou assim, e declaradamente, para a imagética literária que define o mundo às avessas. Considere-se um parêntesis na análise para pontualmente se referir que a conjuntura sócio-económica que a Irlanda conheceu a partir do séc. XVII, segundo Nicholas Canny, motivou "the notion of the world being turned upside down achieved almost universal popularity in this era."[19], noção que, de facto, não se esconde na simplicidade desta estratégia narrativa do escritor irlandês. E então naquele episódio, não tendo sido referida qualquer intenção de torpeza, como aconteceu no exemplo apontado pelo texto português, repare-se que a subversão da ordem é, em ambos os casos, regulada não apenas pela altivez do brasileiro Seabra, ou pela ingratidão, ou talvez mesmo desrespeito no

[15] GOLDSMITH, Oliver, *The Vicar of Wakefield*, Mineola, New York, Dover Publications, 2004 (1766), p. 8.
[16] Ao longo de todo o romance *The Vicar of Wakefield* a narração é feita na primeira pessoa e pela personagem Dr. Primrose, que assume claramente na obra a classificação de narrador-personagem.
[17] *Idem*, *ibidem*, p. 9.
[18] *Idem*, *ibidem*.
[19] *Vide*: CANNY, Nicholas, "Early Modern Ireland: c. 1500-1700", *in*, *The Oxford Illustrated History of Ireland*, R. F. Foster (ed.), Oxford, OUP, 2000 (1989), p. 167.

caso de Mr Burchell, mas fundamentalmente pela imposição de suporte moral. São as personagens que se encontram em baixa condição social e em franca dependência económica aquelas que dão consistentes provas de seriedade face ao lugar que ocupam na sociedade, não cedendo, por tal, diante dos seus pares financeiramente mais poderosos. No pensamento de ambos os escritores, o quadro do mundo às avessas vem nestes episódios narrativos abrilhantar a dignidade das personagens que os constroem.

E neste momento não gostaríamos de progredir no trabalho comparatista sem tecer um breve comentário sobre o romance *The Vicar of Wakefield*, para melhor entendimento dos nossos raciocínios doravante. Conforme já referimos, Dr. Primrose é o narrador-personagem a quem toda a voz narrativa está praticamente entregue. E assim sendo, numa leitura imediata, dir-se-ia que, de certa forma, Dr. Primrose acaba por reclamar sobre si toda a atenção narrativa. De facto, de entre o grupo de romances contemplados pelo nosso estudo, neste texto parece desenhar-se a centralidade plena do indivíduo a que Gualter Cunha alude, já que Dr. Primrose integra o tipo de "personagens que vêem o mundo ordenar-se inteiramente em função dos valores nelas consubstanciados"[20]. Começamos já por observar, nas citações acima, que Dr. Primrose age fraternalmente, de acordo com a marca de carácter que vai manter ao longo de toda a narrativa, e quer a sua demanda existencial, quer a daqueles que o acompanham, gira sempre em torno de um desejo (universal) – atingir a felicidade. Porém, sendo que naquele texto "há um forte sentido comunitário nos valores da personagem, com Dr. Primrose, o vigário de Wakefield."[21], tal facto que retira-lhe o carácter de proximidade à autonomia individual representado na literatura inglesa[22].

Fechado o parêntese e retomando o enquadramento temático de que nos ocupávamos, observemos outra estratégia narrativa. Prende-se, de novo, com o cruzamento de patrão e empregado, mas ainda com gestos de conduta aristocrática e outros de atitude popular, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Para grande contraste das expectativas usuais, a inflexível altivez da personagem D. Luís vai ceder à generosidade do seu antigo empregado Tomé da Póvoa quando este, reconhecendo a fragilidade de saúde do seu ex-patrão, permite que a filha lhe preste assistência. Afirmado na arrogância aristocrática que sempre o distanciou de todos aqueles com quem se relacionava, talvez D. Luís, profundamente orgulhoso, nunca antes tivesse concebido a hipótese de poder vir a ficar na dependência de um subordinado. E então, não apenas teve lugar a inversão da ordem social do mundo que o entendimento de D. Luís concebia, como, num volte-face do seu pensamento dominado pela humildade e gratidão,

[20] CUNHA, Gualter, "Robinson Crusoe e a Representação do Individualismo: história breve de uma perspectiva crítica" *in*, *Revista Portuguesa de Estudos Anglo Americanos*, nº 1, Porto, Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos, 1990, p. 7.
[21] *Idem*, *ibidem.*
[22] *Vide*: *Idem*, *ibidem.*

acaba por ser ele quem vai promover a reconciliação dos opostos entre o homem aristocrata e o homem do povo, o patrão e o empregado. O texto narra da seguinte forma esse momento de união de dois homens, até então, em antagonia absoluta:

> "Assim que Tomé, fazendo-lhe uma cortesia, se dispunha a transpor a porta para sair, o fidalgo reteve-o estendendo-lhe a mão, e disse-lhe naquele tom solene que lhe era habitual:
> - Tomé da Póvoa, não se retire sem que eu lhe aperte a mão. Bem vê que é a maneira que tenho de remir dívidas destas.
> - Com todo o gosto, fidalgo.
> E o honrado lavrador aproximou-se do leito e apertou nas suas mãos robustas a mão magra e aristocrática do senhor da Casa Mourisca, dizendo, com expansão de entusiástica simpatia que tinha em excesso na alma:
> - Pode acreditar, fidalgo, que aperta a mão a um amigo."[23].

Neste apertar de mãos não se terá selado um laço de amizade, mas talvez se tenha antes estabelecido uma linha de fronteira virtual entre dois momentos que definiram o relacionamento social destes dois homens. Demarcou-se sobretudo o afastamento de Tomé da Póvoa da alçada do seu antigo patrão, já que pela sua aplicação ao trabalho passou a conhecer uma escalada económica que o conduziu ao sucesso; e D. Luís, afundado na sua ruína palaciana, nunca até então tinha conseguido encarar tal circunstância sem despeito. Definiu-se ainda o momento em que o orgulho e os preconceitos se estilhaçam diante da fatal necessidade ontológica de amparo quando o corpo cede às fraquezas que lhe retiram a auto-suficiência. Por razões dissemelhantes, mas ainda assim convergentes no quadro de estrutura das necessidades existenciais, o sentimento dos afectos vai obrigar Mr Darcy, agora já em *Pride and Prejudice*, a romper com a armadura de orgulho e preconceitos que o cingia energicamente. Acreditando-se incapaz de participar em envolvimentos sociais que lhe retirassem a altivez que socialmente sustentava, porém, a personagem foi traída quando o sentimento dos afectos a invadiu de forma que não soube, ou não conseguiu, controlar. Deste desgoverno emocional de Mr. Darcy, que no limite se sentiu impotente para o controlar, sabe-se que acabou ainda por confessar a Elizabeth Bennet que:

> "In vain have I struggled. It will not do. My feelings will not be repressed. You must allow me to tell you how ardently I admire and love you."[24],

declaração em relação à qual o narrador acrescenta que "Elizabeth's astonishment was beyond expression. She stared, coloured, doubted, and was silent."[25] – tal fora a surpresa criada na

[23] DINIS, Júlio, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, *Obras Completas de Júlio Dinis*, vol. 5, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1872), p. 374.
[24] AUSTEN, Jane, *Pride and Prejudice*, Ian Littlewood (intr. and notes), London, Wordsworth, 1999 (1993), p. 128.

jovem pela ruptura com a convenção social a que Mr Darcy a tinha habituado. Para reforçar tal estranhamento contribuía o baixo nível de consideração em que Mr Darcy tinha Elizabeth e a sua família, já que a colocava num patamar social que contrastava em absoluto com o seu. Leia-se o comentário do narrador sobre esta questão:

> "He spoke well, but there were feelings besides those of the heart to be detailed, and he was not more eloquent on the subject of tenderness than of pride. His sense of her inferiority – of its being a degradation – of the family obstacles which judgment had always opposed to inclination, were dwelt on with a warmth which seemed due to the consequence he was wounding, but was very unlikely to recommend his suit."[26].

Torna-se claro que o sentimento de Mr Darcy se expõe como uma adversidade que ele não consegue controlar e que o vai obrigar à desobediência a códigos sociais que tanto defendia. O nível de inferioridade social em que ele colocava Elizabeth Benett, ainda os obstáculos que a família tacitamente impunha – e aqui o texto torna-se ambíguo em definir se as dificuldades eram levantadas pela família dele, ou dela, mas provavelmente até por ambas –, levou-o a encarar a possibilidade do seu casamento com a jovem como uma fórmula de auto-degradação, tomada de consciência que, ainda assim, não teve a força suficiente para a conseguir superar.

A partir destes quadros narrativos apresentados, quer Júlio Dinis, quer Jane Austen, revela-se uma enorme agudeza quanto à utilização do texto literário ao serviço da reforma de costumes das várias práticas sociais, confrontando o leitor com a implacável constatação de que, no essencial, todo o homem depende de todo o homem. À partida, parecendo assistir-se a uma incómoda ameaça da estrutura da ordem, na medida em que estes escritores desenvolvem estratégias pelas quais todas as dissonâncias se esbatem, os textos cedem finalmente um reconfortante e esperançoso espaço à pintura da harmonia total.

Progredindo na nossa análise, refira-se que o médico João Semana, desta vez em *As Pupilas do Senhor Reitor*, se vai frequentemente encontrar substituído nas suas decisões pela criada Joana. Animada da maior boa-vontade em ajudar o novo clínico Daniel a angariar clientela na aldeia, Joana decide, à revelia de João Semana, incitar o jovem médico a efectuar visitas a dois doentes que tinham reclamado os serviços do seu patrão. Contudo, observe-se antes de mais que na generosa intenção de Joana para com Daniel não deixa de transparecer a aresta ardilosa da sua inteligência, já que uma das consultas a fazer seria por caridade ao Snr. Álvaro, e a outra seria ao taberneiro João da Esquina, o qual, acrescenta Joana, não trazia as

[25] *Idem*, *ibidem*.
[26] *Idem*, *ibidem*, p. 129.

contas regularizadas. Ainda que nesta atitude de usurpação de autoridade Joana deixe perceber a manifesta protecção que dá ao médico João Semana, não deixa, por tal, de constituir uma transgressão à ordem social estabelecida. Confirme-se esta questão pelas palavras de Joana dirigidas a Daniel:

> "(…) sabe o que me lembra? Por que não vai o menino lá [consultar Álvaro]? Não diz que quer ajudar o Sr. João Semana? Pois aí tem.
> (…)
> Demais, isto não lhe rende cinco réis. Bem vê o que ela diz: a consciência é que paga.
> (…)
> Também pode fazer-nos ainda outro favor. Eu tenho, desde esta manhã um recado para o Sr. João Semana ir a casa do João da Esquina, lá do seu vizinho da tenda. Não lho dei, porque enfim... hoje ficava-lhe bastante longe, e, aqui para nós, não andam muito em dia as contas com o tendeiro; como ao menino lhe fica perto de casa, se não lhe custasse, ia por lá." [27].

Como se constata neste passo do texto, o facto de os recados que eram entregues à criada Joana serem sonegados ao seu destinatário João Semana, ainda o facto de aquela, de forma desautorizada, decidir pelo seu patrão o que fazer com situações profissionais que não eram da sua responsabilidade ou competência, são claramente estratégias que a ficção constrói para arquitectar a representação de uma sociedade ficcional iluminada pela imagem literária do mundo às avessas. Neste episódio, conforme já se referiu, não existe má intenção por parte do transgressor, mas nem por isso deixa de promover uma reflexão do uso abusivo e desapropriado de aptidões e confiança. Uma malha narrativa de textura semelhante encontrámo-la no texto *Tom Jones*, cujo episódio de natureza igualmente compassiva promove um resultado que subverte a norma social. De referir, contudo, que neste caso do escritor inglês é a própria patroa quem pede à criada, num momento limite e decisório que a inibe de raciocinar com o necessário discernimento, que a ajude a determinar sobre alguns juízos que a agitavam. E é então quando a lealdade, franqueza e desembaraço linguístico e de raciocínio da criada Honour a levam a dar a conhecer a Sophia, sua patroa, intimidades do pensamento que expõe através do seguinte diálogo que o narrador nos dá a conhecer:

> "«(…) 'What is to be done in my dreadful situation?» – «I wish I was able to advise your la'ship,» says she. «Do advise me,» cries Sophia; «pray, dear Honour, advise me. Think what you would attempt if it was your own case.» – «Indeed, ma'am,» cries Honour, «I wish your la'ship and I could change situations; that is, I mean without hurting your la'ship; for to be sure I don't wish you so bad as to be a servant; but because that if so be it was my case, I should find no manner of difficulty in it; for, in my poor opinion, young Squire Blifil is a charming, sweet, handsome man.» – «Don't mention such stuff,» cries Sophia. (…)"[28].

[27] DINIS, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor*, *Obras Completa de Júlio Dinis s*, vol. 1, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1867)53-4.
[28] FIELDING, Henry, *The History of Tom Jones, a Foundling*, London, Vintage Books, 2007 (1746), pp. 279-80.

Sem que entremos em demais considerações, deste excerto dissecaremos basicamente as palavras de Sophia – "Think what you would attempt if it was your own case" – para podermos mencionar que, tendo-se implicitamente invertido o papel de representação, o facto é que a patroa nunca se transpõe para o papel da criada, e apenas se mantém à escuta do parecer, que esperava que fosse sincero. Porém, quanto à criada, já não se poderá dizer o mesmo. Honour, cuja representação é a de uma criada inteligente, experimentada e fiel, mas não deixando por isso de ser estratega, ainda assim avança com a sua opinião sem lhe tecer contornos e refere a Sophia, declaradamente, que "I wish your la'ship and I could change situations". Deste investimento, e pela hipótese exponenciada ao condicional e a favor da própria criada, poder-se-ão fazer duas leituras imediatas: o desabafo descarado de uma inclinação para com o Squire Blifil que a sua condição de servente naturalmente lhe negava, ou ainda, uma afronta que desta forma provocou a Sophia por saber da sua total antipatia pelo jovem apontado. Assim, em termos de normas sociais, por parte da patroa quebra-se a convenção pela necessidade que sente do aconselhamento que solicita à criada, e por parte desta, transgride-se a norma pelo excesso do seu discurso sem atender aos parâmetros sociais que a regiam, e aos quais, esperadamente, se deveria limitar. Mas já noutro momento narrativo anterior a este, sem que desta vez qualquer pedido de sugestão tenha sido feito a Honour por parte de Sophia, a criada, despeitada com as recentes notícias sobre Tom Jones de que ambas tinham acabado de tomar conhecimento, avança com a sua desempenada opinião. E então Honour, sabendo antecipadamente que ia contra a vontade e sensibilidade da sua ama, investe num insolente arrazoado que promove a clara inversão da norma social, ferindo mesmo o respeito que a colocação entre ambas exigia. Referiu-se assim Honour a Sophia:

> "(…) Marry, come up! I am sure your la'ship hath done him too much honour ever to think on him; a young lady who may take her choice of all the young men in the country. And to be sure, if I may be so presumptuous as to offer my poor opinion, there is young Mr Blifil, who, besides that he is come of honest parents, and will be one of the greatest squires all hereabouts, he is to be sure, in my poor opinion, a more handsomer and a more politer man by half; and besides, he is a young gentleman of a sober character, and who may defy any of the neighbours to say black is his eye; he follows no dirty trollops, nor can any bastards be laid at his door. Forget him, indeed! (…)"[29].

Embora uma vez mais se reconheça nestas palavras de Honour uma clara vontade de protecção da sua ama, não deixou, contudo, de ser indiferente ao sentimento de Sophia e de a agredir com a intenção incontrolada em lhe proporcionar a sua "poor opinion", conforme tem o cuidado de referir por duas vezes. Convenhamos que até aqui o atrevimento de Honour chega

[29] *Idem*, *ibidem,* pp. 253-4.

a confundir-se com ingenuidade, e na medida em que acaba por declarar, de forma implícita, que apesar da sua condição social de grande lhaneza é capaz de dar resposta às perplexidades da sua patroa. E é neste preciso instante em que, da parte de Honour, se esboça de novo a representação social do mundo às avessas, já que, conscientemente, se sobrepõe e promove raciocínios que não lhe competiam, para mais que ocorrem entre elementos de linhagem social bem demarcados. Não entendemos, com isto, que a partir da estratificação social aqui representada nestes episódios, Henry Fielding tenha pretendido minimizar, ou desconsiderar, a inteligência humana. Estamos antes apostados no facto de que o escritor pretendera registar e chamar a atenção para as várias probabilidades de, em determinados momentos da vida, as barreiras sociais criadas pelo ser humano se esbaterem quase compulsivamente. São marcas da fragilidade ontológica que convertem o ser humano na necessidade de se relacionar com o outro, ainda que socialmente desigual, necessidade que conduz mesmo a que se entre em discussão e análise de pensamento e opinião.

Estes exemplos alistados, entre tantos outros que poderiam constar, revelam que a escrita destes autores brotou de estratégias ficcionais nas quais se reconhece uma enorme presença de inteligência comum: preocuparam-se com o *status quo*, com a regulação da moral filtrada por paradigmas de autoridade, com a superação de contrariedades a desfavor de preceitos instituídos, com todo um conjunto de formas de produção e recepção comportamentais que, pelo subsídio da literatura, são levantadas junto do leitor sugerindo um desejado quadro reformador dos costumes sociais.

III-1.2 – "Este mundo é um grande teatro" – o axiomático palco da vida

É nossa plena convicção de que, para os escritores em estudo, o entendimento do mundo como um palco onde a vida se representa é a metáfora literária tipicamente mais utilizada. Não obstante, desde já uma primeira nota para o facto de reconhecermos Júlio Dinis e Henry Fielding como sendo os dois escritores que mais persistentemente sustentam este tropo. Quando Andrew Sanders, referindo-se a Henry Fielding, assevera que a sua experiência no tablado se revelou de grande importância na arquitectura dos seus romances, o mesmo juízo crítico poderia perfeitamente ser atribuído a Júlio Dinis. Escreveu assim A. Sanders: " Fielding had, however, learned much from his pratical experience of the stage. His novels reveal a grasp of idiomatic speech and dialogue, a sound understanding of the patterning of incident and a relish for a well-established denouement"[1]. Apesar da insistência com que os matizes do teatro prevalecem nas páginas dos seus textos, conforme a seguir se irá comprovar, não se poderá, contudo, inferir que Júlio Dinis e Henry Fielding são dois escritores reféns da lógica dramatúrgica. O tema do teatro salpica abundantemente as suas narrativas, mas entretecido com outras variantes, algumas com análoga vitalidade. Contudo, de forma bem menos enérgica, mas ainda assim significativa, todos os restantes escritores espelham nas suas ficções a imagem da vida equivalente a uma representação, seja ela do indivíduo perante a sociedade ou a família, seja da própria individualidade para consigo mesma. A reforçar esta tendência observa-se ainda que estas narrativas, assumindo largos espaços de feição dialógica e uma estrutura de enredo que facilmente se poderia distribuir em Actos e Cenas, – considere-se, para tal, a profusão de capítulos de cada romance –, se poderiam reconhecer significativamente próximas da tessitura do texto dramático. Porém, não será da forma que aqui iremos tratar, mas sim do conteúdo. E assim sendo, após observada a componente social sugerida nestes trabalhos literários, por razões que geralmente se prendem com estratégias individuais de auto-defesa, as personagens fazem passar uma imagem de si àqueles com quem se relacionam que, de facto, à partida não lhes corresponde, já que a verdade das suas identidades é substituída pela máscara social que lhes justapõem. Em circunstâncias de efeito mais alargado, os textos retratam ainda a dita imagem de auto-dissimulação que se vai estender a outros elementos do grupo a que o indivíduo pertence, arvorando-se uma aura de hipocrisia social através da qual,

[1] SANDERS, Andrew, *The Short Oxford History of English Literature*, 2nd ed., Oxford, OUP, 2000 (1994), p. 311.

numa primeira impressão, todos parecem estar convencidos de que vão sair vencedores. E neste caso, é geralmente pelo uso da lisonja que, espevitando a auto-estima de terceiros, a personagem vai acautelar e defender interesses e causas pessoais, esperando ainda recolher daqueles os necessários favores ou simpatias. A partir deste tipo de opção individual gera-se uma imparável progressão narrativa no seio da qual os relacionamentos humanos se tornam incontroladamente viciados por um ciclo de inverdade identitária. Perante este tipo de quadro romanesco, uma boa fatia da representação dos comportamentos humanos manifesta-se então sob a capa de uma máscara social que pretende proteger cada individualidade, que assim se encontra substituída por outra que não lhe corresponde. E pese embora a contradição implícita entre máscara e verdade – esta, afinal, tão defendida por estes escritores –, ainda assim continua a ser a verdade que se afirma nos textos, pois a máscara exibe a verdade das relações sociais que os escritores observavam no quotidiano. A partir destas estratégias, vamo-nos achar diante de três tipos de representação: uma delas em que se aponta para a presença do Teatro na Vida; outra, em que se exalta a Vida no Teatro; e finalmente, aquela em que é a própria narrativa romanesca que cede o seu espaço ao texto dramático, opção que sai reforçada pelo facto de os textos conterem alguns capítulos quase exclusivamente dedicados à temática do teatro. Vejamos, por partes, cada uma destas inflexões.

a) O Teatro na Vida

"Este mundo é um grande teatro."[2] – declara Mr Brains em *Uma Família Inglesa* ao complementar uma das reflexões de Mr Morlays, e após este ter exclamado que "Este mundo é um covil de feras!"[3]. Durante um convívio de três amigos com enorme confiança entre eles, e após já terem desenvolvido animados momentos de conversação sobre as mais variadas matérias, com enorme à vontade dos interlocutores, os raciocínios completam-se com estas duas frases que, sem demais rodeios, pretendem adjectivar e julgar o mundo. Acerca dos sancionados, acrescenta a narração que "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."[4]. Torna-se praticamente incontornável que, após referidos e censurados os vários sectores da vida pública, – política,

[2] DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, *Obras Completas*, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), p. 389.
[3] *Idem*, *ibidem*.
[4] *Idem*, *ibidem*, p. 388.

militar e civil da sociedade inglesa –, a explícita conclusão a que chega Mr Brains vá arremessar o pensamento do leitor para a temática reflectida na clássica produção literária de Pedro Calderón de la Barca, *El grand teatro del mundo*[5]. Se os juízos críticos das personagens dinisianas são dirigidos a núcleos-tipo de representação social que lhes são distantes, na medida em que apenas os integram por direito de cidadania, as avaliações que deles fazem parecem submetidas à determinação teológica que a personagem principal de Calderón faz da sociedade. Relembre-se que, na obra castelhana, a representação de Deus pela personagem El Autor observa e ajuíza a representação de figuras-tipo do quotidiano, as quais, chamadas ao Tribunal Supremo, o texto absolve, ou condena, na justa relação das opções que tomaram no palco do mundo. Recordem-se os dois versos lapidares da obra nos quais a personagem Autor, enquanto alegoria de Deus, se dirige à personagem Mundo e a esclarece da organização que lhe tinha delineado – mas não só para ela, como também para o ser humano:

> "Seremos, yo el Autor, en un instante,
> tú el teatro, y el hombre el recitante."[6];

e o Mundo, em total obediência a El Autor, declara de seguida, "yo, *el gran teatro del mundo*"[7]. Recuperadas as apreciações tecidas pelas três personagens dinisianas em torno de grupos sociais, e na medida em que as avaliações que deles fizeram não foram exactamente laudatórias, os comportamentos dos elementos que os constituíam foram comparados aos que ocorrem em qualquer representação teatral, ou seja, punha-se em evidência o fingimento da conduta humana. Ora nesta conjuntura, rapidamente se torna claro que o citado triunvirato inglês assumiu no texto dinisiano uma dupla representação: a representação inerente às personagens que integram o romance, e, numa extensão intertextual, a representação (sentenciosa) à semelhança da personagem El Autor, de Calderón. Ainda o facto de estas três personagens arrogarem um papel de ajuizadores, se esta atitude for observada à luz da estrutura crítica intrínseca ao teatro, – e fundamentalmente no que respeita à representação da comédia que condena e castiga os comportamentos –, o episódio romanesco dos amigos ingleses desdobra-se numa estrutura que se aproxima da construção de enquadramento dramatúrgico.

---

[5] Atendendo à importância que os textos clássicos têm mantido enquanto grandes referências para a nossa cultura, torna-se evidente que a analogia que estabelecemos com o texto de Calderón de la Barca é aquela que, pela sua relativa proximidade ao tempo presente (escrito entre 1635 e 1645), rapidamente ressalta à memória do leitor. Sabe-se, porém, que este conceito da vida como teatro não é introduzido na Literatura por este autor castelhano. No aparato crítico da obra em questão Eugenio Frutos Cortés apresenta uma sinopse de alguns autores e obras da Antiguidade Clássica que antecederam Calderón no trabalho desta temática. *Vide*: CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran teatro del mundo*, Eugenio Frutos Cortés (ed.), Madrid, Ediciones Cátedra, 2007 (1635-1645), pp. 25-26.

[6] CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran teatro del mundo*, Eugenio Frutos Cortés (ed.), Madrid, Ediciones Cátedra, 2007 (1635-1645), vv. 65-6, p. 42.

[7] *Idem*, *ibidem*.

Passemos ao capítulo XIX do Livro I de *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, no qual Laurence Sterne constrói a imagem do mundo como um palco, estratégia que vai convergir no argumento de que a vida é uma representação. Dissertando sobre as conotações que a palavra Tristram poderia, ou não, sugerir ao pensamento do pai do narrador, – narrador que se assume como sendo o próprio Tristram Shandy –, a dada altura o texto argumenta nestes termos:

> "When this story is compared with the title-page, – Will not the gentle reader pity my father from his soul? – to see an orderly and well-disposed gentleman, who tho' singular, – yet inoffensive in his notions, – so played upon in them by cross purposes; – to look down upon the stage, and see him baffled and overthrown in all his little systems and wishes; (…)"[8].

Recuperando-se desta defesa apiedada do pai do narrador a imagem transcendente pela qual, a partir do infinito, ele iria observar o palco do mundo, o autor deixa-nos o necessário registo do entendimento de que a vida repousa sobre uma plataforma de representação[9], com todos os fingimentos que possam estar implicados. Sabe-se que de entre os autores ingleses que nos ocupam são Laurence Sterne e Henry Fielding aqueles que, por razões de ordem cronológica, estão mais próximos da herança barroca que recuperou de Horácio e Platão a visão de que o mundo era uma estrutura espiralmente ordenada, e tripartida – Deus governava do alto; o homem existia na Terra; abaixo desta estaria o inferno. R. W. Harris explica-nos esta composição humanista - acreditava-se que "the universe was a single, coherent and rational creation of the deity, and that man, and all other beings, creatures and things, existed in a pre-determined hierarchy, governed by God's laws."[10]. Com esta disposição hierarquizada incutia-se uma doutrina de harmonia que simultaneamente reflectisse um estado de ordem que se queria ver reconhecido pela e na existência humana. Recorrendo com frequência às metáforas criadas a partir do *Teatrum Mundi,* a literatura de Setecentos e Oitocentos assumiu o emblemático papel divulgador do ordenamento universal. Confirmemo-lo com uma fala de Henrique de Souselas, ao referir-se aos comportamentos do homem em geral, em *A Morgadinha dos Canaviais*:

---

[8] STERNE, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Ian Campbell Roos (ed., intr. and notes), Oxford, OUP, 2000 (1983), p. 47.

[9] Recordem-se, neste contexto, dois exemplos de reconhecido destaque no campo das letras. Os famosos versos de W. Skakespeare no Acto II Cena VII do texto dramático *As You Like It*: "This wide and universal theatre" (*v*:137), ou, "All the world's a stage // And all the men and women merely players:" (*vv*: 139-140), SHAKESPEARE, William, *As You Like It*, The Complete and Illlustrated Works of William Shakespeare*,* London, Chancellor Press, 1996 (1599), p. 224. Relembre-se também a célebre fala da personagem Dom Juan no Acto V Cena II do texto dramático *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, de Molière, na qual, dissertando acerca do benefício epocal do uso da máscara na construção da hipocrisia, a vida é remetida para uma sucessiva estrutura de representação teatral; leia-se um brevíssimo excerto dessa longa fala: " (l'hypocrisie est un vice à la mode et tous les vices à la mode passent pour vertus (…). C'est un art de qui l'imposture est toujours respecté; et, quoiqu'on la découvre, on n'ose rien dire contre elle (…). On lie, à force de grimaces, une société étroite avex tous les gens du parti.(…)", MOLIÉRE, *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, Oeuvres Complètes de Molière, Pierre-Aimé Touchard (préface), Paris, Éditions Seuil, 2002 (1665), p. 308.

[10] HARRIS, R. W., *Reason and Nature in the Eighteenth Century*, London, Blandford Press, 1968, p. 9.

> "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."[11].

Discorrendo-se das palavras desta personagem, haverá a acrescentar que a disposição que o sujeito demonstra para no espaço público, e tantas vezes no privado, exibir perante o outro a imagem de quem não é, se torna uma opção que o obriga a manter-se ligado a uma atenta e continuada actividade quotidiana de códigos de representação. Esta mesma imagem já se tinha oferecido no mesmo texto numa fala dirigida pelo conselheiro a Henrique de Souselas:

> "- Olhe, Henrique, visto que me veio encontrar em minha casa, a cuja porta eu deixo, ao entrar, todas as máscaras e artifícios, de que uso no mundo, vai ver em mim o homem que talvez não esperasse e que, já lhe digo, debalde procurará reconhecer um dia, se me observar outra vez em Lisboa. O que lhe vou dizer não lho diria, nem lho repetirei lá."[12].

Neste quadro de disfarces e contrariedades, revela-se ainda que só por circunstâncias de alguma fraqueza desse empenho representativo nos poderemos aperceber da natureza do carácter daqueles com quem nos relacionamos. No essencial desta questão, não só reside a prática de inverdade que o sujeito aplica nos seus relacionamentos sociais, como a consequente desconfiança que semeia, e recolhe, daqueles que o envolvem.

Observemos *Os Fidalgos da Casa Mourisca.* A personagem Jorge luta com a voz da sua própria consciência, que lhe transmite a afeição de seu irmão por Berta. Refere assim o narrador:

> "A consciência de Jorge aventurava, muito a medo, a vaga explicação deste enigma psicológico que se estava passando nele, mas Jorge recusava dar atenção àquela voz
>
> Há casos assim, em que nem connosco somos sinceros, em que se faz mais evidente do que nunca esta espécie de dualidade unificada em todo o indivíduo, porque guardamos discretamente de nós um segredo nosso, e lutamos connosco em oposição declarada."[13].

E embora imediatamente possa parecer que nesta situação o esforço de fingimento que a personagem aplica de si para si não extravasa a sua entidade, de facto, tal não é verdade. A personagem faz-se desentendida perante os factos, e assim, também no seio dos relacionamentos familiares, se vai arvorando uma dramatizada aura de falsidade. Chegado o

[11] DINIS, Júlio, *A Morgadinha dos Canaviais*, *Obras Completa de Júlio Dinis*, vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), p. 252.
[12] *Idem*, *ibidem*., p. 191.
[13] DINIS, Júlio, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, *Obras Completas de Júlio Dinis*, vol. 5, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1872), p. 166.

momento em que os dois irmãos conseguem encontrar-se, frente a frente, para falar sobre a questão, Jorge recupera a coragem e faz um traçado analítico do tipo de situação em que está envolvido:

> "Às vezes sucede, é verdade, que uma das partes interessadas, talvez por andar alheada dos negócios terrenos, como dizes, entra com a alma nessas comédias sociais, e quando a cena finda, muito a bel-prazer do outro actor e sob os aplausos dos espectadores que riem, essa alma sente-se ferida de um golpe mortal. As ilusões da mocidade, o suave perfume de um afecto virginal, as primícias de um amor casto, tudo se desvanece nestas profanações, e não sei que haja espírito tão leviano que ouse tentar a representação destas comédias ridículas e ao mesmo tempo perversas com uma pessoa a quem se devem afeições leais e respeitos."[14].

É inequívoco o chamamento do teatro à vida neste excerto narrativo dinisiano. A presença de palavras como cena, comédia, actor e espectador quase conseguem promover a configuração da dramaturgia na narrativa, ou seja, metamorfoseiam a narração que se projecta à representação no tablado da vida quotidiana. Sendo que todo o sentido destas frases é inequivocamente servido pelo enquadramento teatral, repare-se, contudo, que a intenção moralizante não se mistura com toda a encenação das palavras de Jorge. Se a personagem finge a si mesma, se dissimula perante o irmão, é contudo reverente em relação a Berta na renúncia à "representação destas comédias ridículas e ao mesmo tempo perversas com uma pessoa a quem se devem afeições leais e respeitos", conforme se leu acima. E então, sem qualquer ambiguidade, se Júlio Dinis nos deixa registo de que o teatro invade o sistema social no seu quotidiano, também nos deixa registo de que em relação aos sentimentos mais nobres não é possível criar-lhes disfarces – neste caso, o uso da máscara torna-se efémero.

Este mesmo critério de pensamento está muito claro no texto de H. Fielding. Leia-se como o narrador de *Tom Jones* estabelece a seguinte comparação:

> "The passions, like the managers of a playhouse, often force men upon parts without consulting their judgment, and sometimes without any regard to their talents. Thus the man, as well as the player, may condemn what he himself acts;"[15].

Mas se o homem pode condenar o próprio papel que desempenha, como se leu, forçado que é pela sociedade a dar mostra – ainda que de forma transitória –, de uma identidade que não é a verdadeira, Henry Fielding tem o cuidado de acrescentar alguns comentários que fomentam a reflexão sobre o carácter condenatório que, tantas vezes, é ainda adiantado por terceiros em relação a este tipo de disfarce que alguém assume em sociedade. Escreveu assim:

[14] *Idem*, *ibidem*, pp.168-9.
[15] FIELDING, Henry, *The History of Tom Jones, a Foundling*, London, Vintage Books, 2007 (1746), p. 261.

> "(…) the man of candour and of true understanding is never hasty to condemn. He can censure an imperfection, or even a vice, without rage against the guilty party. In a word, they are the same folly, the same childishness, the same ill-breeding, and the same ill-nature, which raise all the clamours and uproars both in life and on the stage."[16].

Ligada uma vez mais a vida ao teatro, Henry Fielding tem o cuidado de clamar pela sensatez no acto ajuizador, e neste caso particular, porque o julgamento é dirigido aos afectos, logo, a uma problemática da essência humana.

Transpondo-nos para *The Vicar of Wakefield*, após ter dado uma educação de alicerce intelectual a George, Dr. Primrose decide enviar o filho para a cidade a fim de que arranje trabalho e possa obter meios de subsistência, para ele e para a própria família. No momento da partida, o narrador-personagem, – como já se sabe é o próprio Dr. Primrose –, reflecte assim sobre a decisão que tomou relativamente à nova fase da vida do seu filho:

> "As he was possest of integrity and honour, I was under no apprehensions from throwing him naked into the amphitheatre of life; for I knew he would act a good part whether vanquished or victorious."[17].

E torna-se absolutamente claro que, no entendimento de que o teatro faz parte da vida, Oliver Goldsmith se harmoniza com os restantes escritores. E se nos concentrarmos na palavra "amphitheatre" que este escritor utiliza, se for conotada com o primitivo espaço cénico destinado ao divertimento público com cenas que envolviam animais ferozes e gladiadores, então a força daquele conceito lexical aproxima o raciocínio do escritor irlandês ao do dinisiano, e mais propriamente, quando a personagem Mr Brains refere que "Este mundo é um grande teatro" após declaração de Mr Morlays de que "Este mundo é um covil de feras!". Em ambos os textos, reforça-se a teatralização da vida que em muitos momentos se verá sobrelevada pela indignidade dos comportamentos e subsequentes relacionamentos humanos, capazes de bestificar e enjaular o homem que, dessa forma, se afivela a uma rede de malha social indesejável, porque grosseira.

Na obra ficcional de Júlio Dinis, um episódio bastante conhecido do seu público leitor é o da chegada do correio a uma terra da aldeia, descrito no romance *A Morgadinha dos Canaviais*. E também a este acontecimento o escritor atribuiu referências que as situam na moldura do teatro, quer pela representação a que o acto público obrigava, quer pela exposição a que todos os rostos se submetiam deixando transparecer as emoções individuais ao receberem, ou não, a tão ansiada correspondência. Escreveu assim Júlio Dinis:

[16] *Idem*, *ibidem*.
[17] GOLDSMITH, Oliver, *The Vicar of Wakefield*, Mineola, NewYork, Dover Publications, 2004 (1766), p. 7.

> "Há de facto poucas cenas tão animadas, como a da chegada do correio e da distribuição das cartas em uma terra pequena. Durante a leitura dos sobrescritos, feita em voz alta pelo empregado respectivo, um observador, que estude atento as impressões que essa leitura opera nos semblantes dos que ávidos a escutam, como que vê levantar-se uma ponta da cortina, corrida a ocultar-nos as cenas da comédia ou da tragédia da vida de cada um."[18].

Resulta curioso o facto de, e apesar da configuração teatral de que esta cena é qualificada, toda a dinâmica individual ou social resultar do seu carácter de autenticidade. Só que, e qual ironia romântica, pesem embora os disfarces assumidos de acordo com as imposições individuais, perante tão grandes emoções os rostos contraem-se, ou expandem-se, e a máscara que neles se aplicava vai-se assim desajustando, permitindo à sociedade espreitar para o desventurado ou animado panorama das suas vidas. O excerto deste texto vem acrescentar à colação que no acto espontâneo em que o indivíduo emite trejeitos de alegrias, ou de tristezas, o fingimento geralmente fragiliza-se, se é mesmo que quase sempre não se estilhaça. Do ponto de vista da representação social deste acto, ela assumia-se pela simples fórmula na qual o actor chamava em voz alta pelos vários nomes, e todos os que o escutavam eram simples espectadores, cabendo-lhes uma provável intervenção dialógica no momento em que respondessem à enunciação do seu nome. Ou seja, o acto tomava o enquadramento de um espectáculo para quem o observasse em atitude exterior ao contexto, mas a representação não passava de uma actividade pública, revelando-se livre de qualquer dissimulação.

Será talvez Jane Austen a escritora que, de entre o leque de autores em estudo, menos insinua nos seus textos este segmento temático da representação teatral. Não que não se reconheça, em alguns diálogos de *Pride and Prejudice* uma aura de hipocrisia social que é, sabidamente, a pedra de toque da dissimulação. Em torno das ligações narrativas ao teatro, Ifor Evans chega a considerar que em *Pride and Prejudice* "há todo o diálogo que é essencial a uma peça sobre o tema"[19], e, de facto, quer o tratamento do orgulho, quer o dos preconceitos, ocupam a base dialógica do texto. Mas observado com penetração, aceita-se esta disposição narrativa como um reflexo por vezes tão natural quanto inerente às fórmulas culturais de relacionamento nas hostes burguesas do povo que retrata. Reconhece-se uma arte de dialogar comandada pelo elogio, na qual nem sempre a verdade comanda a palavra, mas que em regra resulta inofensiva e apenas denota a pretensão de manter alguma serenidade social, ainda que frequentemente servida pela falsa lisonja. Leia-se um exemplo, entre muitos possíveis de *Pride and Prejudice*, no qual Jane Austen deixa perceber essa troca de inverdades de toda aquela (aparente) harmonia social.:

[18] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 46.
[19] EVANS, Ifor, *História da Literatura Inglesa*, A. Nogueira Santos (trad. e notas), Lisboa, Edições 70, 1976 (1940), p. 258.

> "As soon as they had driven from the door, Elizabeth was called on by her cousin, to give her opinion of all that she had seen at Rosings, which, for Charlotte's sake, she made more favourable than it really was. But her commendation, though costing her some trouble, could by no means satisfy Mr Collins, and he was very soon obliged to take her ladyship's praise into his own hands."[20].

O facto de Mr Collins sentir a obrigação de lisonjear "her ladyship" (*Lady* Catherine), elogio que fora omitido por Elizabeth no meio de outros tantos que, forçadamente, teceu a pedido da prima Charlotte à despedida de Rosings, anuncia todo um artificialismo nos relacionamentos familiares e/ou sociais que não se esconde. Contudo, o facto de nem qualquer personagem, nem o narrador avançarem, em qualquer momento do texto, com apartes críticos que se envolvam em todo este tipo de atmosfera de panegírico, permite adivinhar-se que este posicionamento social era tacitamente aceite, inquestionável, porque correcto. Outro tipo de franqueza de pensamento respira-se nas ficções dinisianas, conforme o excerto seguinte poderá testemunhar. De novo em *A Morgadinha dos Canaviais*, Henrique de Souselas dirige-se nestes termos a Augusto:

> "Se soubesse o transtorno, que veio causar a um belo diálogo que eu sustentava aqui com a Sr.ª D. Madalena! Não vê como a deixou embaraçada? Perdeu com a sua vinda o fio da comédia, que desempenhava com perfeita ciência de actriz. As almas ingénuas e generosas, como a sua, Sr. Augusto, são às vezes de uma impertinência! Vamos, Sr.ª D. Madalena; não descoroçoe. Assim esgotou todos os recursos da sua imaginação? Vamos, introduza mais este elemento da aparição de um herói no enredo, e organize a comédia com o superior talento que tem! Eu por mim aceito todos os papéis que me distribuir."[21].

Se destas frases sobressai a ingenuidade de Augusto, não deixa de emparceirar com a frontalidade de Henrique de Souselas, contribuindo ambas para excessos de franqueza que, nem por isso, se tornaram socialmente desrespeitadores. Aliás, ambas as personagens masculinas são reconhecidas no texto pela sua boa educação[22], – o primeiro de raízes campestres e o segundo de princípios citadinos. Todavia, repare-se que no âmago deste relacionamento aparentemente sincero e despido de artificialismo – e dizemos aparentemente porquanto Henrique de Souselas estava despeitado pelas intenções que poderiam subjazer à presença de Augusto naquele momento –, no quadro de lealdades ergue-se um considerável

[20] AUSTEN, Jane, *Pride and Prejudice*, Ian Littlewood (intr. and notes), London, Wordsworth, 1999 (1993), p. 114.
[21] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 255-6.
[22] "Henrique de Souselas (…) fora educado e passado da infância à plena juventude, em Lisboa (…) frequentando o teatro, o Grémio, as câmaras, parolando no Chiado ou no Rossio, e indo alguns dias do ano a Sintra, ou qualquer praia de banhos, desenfadar-se da monotonia da capital, [*Idem*, *ibidem*, p. 7.]; "Augusto (…) era um rapaz de pouco mais de vinte anos de idade, de rosto pálido e fisionomia inteligente. Ninguém adivinharia naquele tipo um mestre-escola de aldeia. Trajava com simplicidade, porém com asseio e gosto, e havia em toda a sua figura certo ar de distinção, que feria quem pela primeira vez o visse.", *Idem*, *ibidem*, p. 72.

contraste de sofisticação: numa irónica defesa do discurso de Madalena, Henrique de Souselas refere o tom simulatório das suas palavras que saem reforçadas pela evidente utilização de léxico de cumplicidade teatral. O teatro estava a ser representado no encontro amigável daqueles duas personagens. Aliás, confessando a sua competência em matéria de convivências sociais, em momentos antecedentes Henrique de Souselas diz frontalmente a Madalena...

> "Que a prima representa admiravelmente o seu papel. Pode gabar-se de ter iludido um homem habituado às cenas da comédia social."[23].

A comédia social recebe um olhar bastante expressivo no romance *Tom Jones*, pela teatralização do luto que se faz pela morte de um ente querido. Neste episódio em que o fingimento pretende despistar sentimentos que não se nutrem pela morte de alguém, Henry Fielding chama a atenção do leitor para gestos de hipocrisia que, projectando-se embora no espaço público, são sempre de controlo privado, e individual. Veja-se como H. Fielding descreveu um quadro de comportamentos gradativos de Mrs Bridget Blifil, claramente emoldurado pela veia humorística que o escritor nunca desperdiça:

> "Nor can the judicious reader be at a greater loss on account of Mrs Bridget Blifil, who, he may be assured, conducted herself through the whole season in which grief is to make its appearance on the outside of the body, with the strictest regard to all the rules of custom and decency, suiting the alterations of her countenance to the several alterations of her habit: for as this changed from weeds to black, from black to grey, from grey to white, so did her countenance change from dismal to sorrowful, from sorrowful to sad, and from sad to serious, till the day came in which she was allowed to return to her former serenity."[24].

Obediente às leis sociais do decoro, em consequência da morte do marido, Mrs Bridget Blifil entrou num jogo de sofisticação em que o seu corpo foi palco de dupla representação: a personagem representou de si para si, depois representou diante dos núcleos sociais onde se movimentava. Mas no primeiro caso, admitir-se-á ainda um desdobramento da representação: Mrs Blifil procurou adequar a exibição dos sentimentos ao seu semblante, e só de seguida teve o cuidado de fazer condizer as tonalidades do vestuário com as da sua fisionomia. O exterior do seu corpo passou a ser um palco onde se exibia, diante dos outros, uma articulação que se posicionava entre o espelhamento de um estado de alma que a personagem queria exibir e as roupagens externas que se esperavam harmonizadas nas emoções de dor que a sociedade esperava reconhecer pela morte do marido. É evidente que o texto não é explícito quanto ao facto de a viúva estar a representar, ou não, com toda esta encenação do seu corpo. Porém,

[23] *Idem*, *ibidem*, p.253.
[24] FIELDING, H., *op. cit.,* pp.75-6.

entender-se-á sem embaraço que a impostura está implícita na ironia, senão mesmo no humor com que o narrador descreve estes comportamentos de Mrs Blifil. Centrando-nos na informação do narrador de que a personagem "conducted herself through the whole season in which grief is to make its appearance on the outside of the body", conforme se leu, percebe-se que a forma como a personagem se expunha teria bem mais de artificial do que de autêntico. E, na medida em que se ela teve o cuidado de auto-controlar o aspecto – "suiting the alterations of her countenance to the several alterations of her habit", – para ostentar em sociedade, logo foi obrigada a um esforço de racionalização para pôr em prática um processo de permuta entre o seu corpo psicológico e o seu corpo físico, e vice-versa. Era assim que, afundada num paradoxo de exigência social, Mrs. Blifil representava, conscientemente, o drama da viuvez no espaço apropriado para essa teatralização.

De novo com Júlio Dinis, uma última referência neste âmbito, que consideramos de alguma originalidade narrativa. Em *As Apreensões de Uma Mãe*, D. Margarida (mãe de Tomás), o médico Dr. Madrugada, o advogado Dr. Teófilo e o abade Frei Domingos dissertam, calorosamente, sobre o futuro do jovem, no momento em que este entra na sala, e então, "A cena era de um efeito teatral"[25] –, refere o narrador. Como o destino profissional do jovem estivesse a correr o risco de ter que coincidir, quase por sorteio, com o de cada um dos elementos cuja opinião estava a ser auscultada, o silêncio do narrador-personagem quebrou-se e o leitor é informado das razões que lhe assistiam:

> "Eu [narrador] estava resolvido a conservar-me mudo espectador deste conciliábulo, que tinha muito de soberanamente ridículo; porém, a perspectiva das legiões de *já quandos* que antevira no discurso do orador, e um olhar expressivo da senhora de Entre-Arroios fez-me mudar de resolução, e decidi-me a intervir."[26].

O facto de o narrador mencionar abertamente que estava presente como simples espectador perante o conciliábulo, formata um inequívoco quadro de representação teatral, no qual ele próprio acaba por assumir o triplo papel de narrador-personagem-actor, classificação que se confere quando o narrador informa que "O resto dos personagens desta cena, entre os quais me incluo também, (…)."[27]. Nesta ficção, a presença de um quadro de teatralização em torno do projecto de vida de Tomás, à revelia da sua própria vontade, contribuía para que a sua vida sucumbisse à hipocrisia daquele encontro – eram várias as personagens que clamavam, alienadamente, ao seu auditório acerca do futuro do jovem, não fosse o rasgo de penetração

[25] DINIS, Júlio, "As Apreensões de uma Mãe"*, in, Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 47.
[26] *Idem*, *ibidem*, p. 45.
[27] *Idem*, *ibidem*, p. 49.

salvífico introduzido por um espectador que, para tal, se metamorfoseou ainda de narrador-espectador em actor, de forma a poder participar na mesma cena. E neste ambiente de continuada representação, também no solar de Entre-Arroios o teatro estava na vida.

b) A Vida no Teatro

Nestes textos, e com renovado destaque para os de Júlio Dinis e Henry Fielding, alguns capítulos chegam a ser inteiramente dedicados a esta temática, criando um interessante espaço de reflexão sobre a presença da vida no teatro. Sendo que estas excursões narrativas em geral decorrem da trama dos romances, nalguns casos acontecem num espaço propositadamente criado pelo narrador, onde tece a sua opinião crítica e analítica. Vejamos como acontece.

No capítulo I da ficção *Uma Flor de Entre o Gelo*, de Júlio Dinis, referindo-se às suas idas ao teatro, o narrador dinisiano comenta o aspecto geral da sala e o comportamento dos espectadores:

> "As plateias, os camarotes, as galerias e até a fleumática orquestra, depois de carpirem, com não fingida sensibilidade, as infaustas e tenebrosas aventuras do herói ou da heroína do primeiro dos espectáculos exibidos, acalmavam o sobressalto nervoso, que de tão continuados sustos lhe ficara, rindo, a bandeiras despregadas, à custa do velho iludido, tipo predilecto da veia cómica de então."[28].

As peripécias do "velho iludido", figura-tipo muito acarinhada por quantos no teatro se queriam rir da vida, tinha subido ao tablado para, na justiça ao conceito aristotélico de catarse[29], dispersar os pesares individuais substituindo-os pelo riso fácil do ridículo social. Ora assim sendo, infere-se que quando a personagem se ria, provavelmente o faria num acto de hipocrisia social, mostrando encontrar gracejo em actos de vida nos quais, eventualmente, se poderia estar a reconhecer; mas era também com a referida "fingida sensibilidade" que os

[28] DINIS, Júlio, "Uma Flor de entre o Gelo", *in*, *Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1920), p. 185.

[29] Sabe-se que em Aristóteles a palavra "catarse" é aplicada aos efeitos que a tragédia exerce sobre o público, suscitando a purificação dos sentimentos individuais pelo terror e piedade que a representação transmitem – "os sentimentos ou as emoções, sobre que incide a virtude catártica, são os de terror e piedade, que a tragédia desperta" [ARISTÓTELES, *Poética*, Eudoro de Sousa (trad., pref., introd. e notas), 6ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, p.99.]. Porém, embora no texto dinisiano não seja a tragédia mas a comédia que está a ser representada, poder-se-á admitir que, e na medida em que se representa o lado trágico da vida, o efeito provocado no espectador substitui o terror ou a piedade pelo riso castigador, e nessa dimensão reconhecer-se-á ainda que a comédia assume uma vertente profundamente trágica à qual a palavra "catarse" se coaduna à aplicação do princípio filosófico.

lamentos de episódios já conhecidos se entreteciam nas várias áreas do edifício, donde se releva que não era apenas no palco que a vida se representava. Antes do fingimento romper com a quarta parede e contaminar a sala, já nesta a atmosfera de fingimento exaltava o teatro.

Nesta ficção, onde se faz o relato de um amor sincero, mas tardio, e perante a impossibilidade de consumação de tão grande afecto dada a enorme diferença de idades entre as partes envolvidas, a personagem masculina faz um percurso apaixonado que a leva à loucura. Reconhecendo-lhe, talvez, matéria para subir ao palco, Júlio Dinis cria este capítulo-preâmbulo à trama da ficção no qual, pela voz narrativa, expõe a sua opinião relativamente aos dramas da vida de que a comédia vulgarmente se ri. E então, enumerando os principais motes comummente representados, o narrador descreve-os assim:

> "O amor extemporâneo de um velho, os seus ciúmes insofridos, os seus acessos de cólera quase epilépticos e a intriga combinada contra ele entre a *ingénua,* vítima principal dessa paixão incómoda, o amante preferido e o criado astuto que dirigia o enredo, tentado pela bolsa recheada do galã e pela mão nívea da *lacaia,* propícia aos amores da ama — tal era de facto o eterno e inesgotável tema glosado, com mais ou menos variantes, pelos Plautos e Terêncios da época.
>
> A moda viera não sei se da Itália se da Espanha, mas generalizava-se rápida e extraordinariamente."[30].

É claro que Júlio Dinis aproveita para tecer uma crítica não apenas à matéria retratada nos palcos, mas também a outros escritores que se submetiam a critérios ditados por fontes práticas, ou teóricas, que estariam na moda. Entendemos que na compreensão e sensibilidade dinisianas, – e recorde-se que também escreveu vários textos dramáticos –, a vida era demasiado séria para que dela nos pudéssemos rir ao vê-la representada num estrado. Contrariamente à maioria dos espectadores que intensificava os aplausos ao assistir à retratação do velho conspirado e desiludido que via "passar a pupila para os braços do amante"[31], o narrador confessa que lhe dava "para ter pena do velho em vez de me rir das suas tribulações."[32]. E logo a seguir, interroga:

> "Rir, porquê? Não era antes para magoar e comover o drama psicológico que, através de episódios risíveis, se desenvolvia ali? A história de uma paixão sem futuro, funesta ao coração que a alimenta, não é mais digna de lágrimas que de escárnio?
>
> Debaixo das vestes de polichinelo, que o público iludido saudava de gargalhadas e apupos, eu não via mais do que um desgraçado, através da máscara truanesca do comediante parecia-me a cada passo divisar um olhar de tristeza que me vinha direito ao coração.
>
> Que querem? Mau é que se façam dessas abstracções; o efeito é depois inevitável."[33].

[30] DINIS, J., "Uma Flor de entre o Gelo", *in*, *Serões da Província*, p. 185.
[31] *Idem*, *ibidem*, p. 186.
[32] *Idem*, *ibidem*, p. 187.
[33] *Idem*, *ibidem*, p. 187-8.

Interpelado o leitor, a resposta é-lhe facilitada pelo próprio texto. A narração expande-se, em tom severo e imperativo, apelando à lucidez sobre os motes representados. Por que nestas circunstâncias, segundo o narrador, o risível estará nos acessórios que saem do guarda-roupa ou nas rugas dispostas no rosto do actor pelo caracterizador de forma grotesca. Pois quanto à matéria da representação, bem pelo contrário, impõe-se grande seriedade, – e o extracto seguinte é claro acerca das reflexões que os leitores são convidados a tecer:

> "(…) concebei, se podeis, aquela alma independente de todos os desfavoráveis acidentes corpóreos, e ao vê-la lutando com uma dessas paixões violentas, devoradoras, que são a sua máxima manifestação de vigor e de vida; e humilhada, ridicularizada, escarnecida, porque o corpo, que a subjuga, envelheceu primeiro do que ela; porque regelou o sangue enquanto o espírito se inflamava em impetuosas labaredas; porque se enrugou a fronte, quando o coração se expandia com maior força de afectos; dizei depois, em consciência, se tendes ânimo para vos rirdes desse espectáculo!"[34].

Antes de concluirmos a abordagem a este texto, referiremos apenas que entre as múltiplas considerações que o narrador lhe vai tecendo, menciona ainda que "rir ao vermos aquele (…) triste e doloroso combater da alma com o corpo"[35] se torna uma grave injustiça, pois "O espectáculo é mais dramático do que geralmente o têm querido fazer."[36]. E ao encerrar este capítulo que antecede o conto propriamente dito, os dois últimos parágrafos acentuam o tom moralizante, e até pedagógico, que o escritor pretendeu imprimir neste capítulo-prefácio à ficção. Veja-se como:

> "As poucas cenas que se seguem, esboçam ligeiramente a história de um desses malfadados de que o mundo se ri por hábito, como de outras tantas coisas sérias, que deviam merecer-lhe a compaixão e o respeito até.
>
> Se a conseguir narrar, sem que um sorriso, obedecendo a esse hábito, apareça nos lábios do leitor, terei realizado o meu principal intento."[37].

Henry Fielding é claro, e objectivo, ao atribuir o título *A comparison between the world and the stage* ao Capítulo I do Livro VII do romance *Tom Jones*. O texto inicia-se com as seguintes afirmações:

> "The world hath been often compared to the theatre; and many grave writers, as well as the poets, have considered human life as a great drama, resembling, in almost every particular, those scenical representations which Thespis is first reported to have invented, and

[34] *Idem*, *ibidem*, p. 188.
[35] *Idem*, *ibidem*, p. 189.
[36] *Idem*, *ibidem*.
[37] *Idem*, *ibidem*.p.190-1.

> which have been since received with so much approbation and delight in all polite countries."[38],

declaração que entretanto o narrador complementa com o fundamento do princípio aristotélico[39] de que a cena teatral é uma imitação da realidade[40]. Entretanto, após ter atentado no léxico de recurso linguístico nas práticas quotidianas, Henry Fielding concluiu que as palavras que eram consideradas como pertença do teatro estavam a ser utilizadas na conversação do dia-a-dia dos cidadãos, facto que vai reforçar a constatação de que as pessoas faziam das suas próprias vidas uma representação. Referiu assim o escritor inglês:

> "This thought hath been carried so far, and is become so general, that some words proper to the theatre, and which were at first metaphorically applied to the world, are now indiscriminately and literally spoken of both; thus stage and scene are by common use grown as familiar to us, when we speak of life in general, as when we confine ourselves to dramatic performances (…)."[41].

Ou seja, vida e teatro fundiam-se em torno de um eixo de fantasia comum. Mas o convencimento de H. Fielding deste efeito de reciprocidade é tal que, reconhecendo-o registado em alguns textos, chega a conceder uma homenagem a "those who by their writings or actions have been so capable of imitating life, as to have their pictures in a manner confounded with, or mistaken for, the originals."[42] – aproveitando, de seguida, para comentar que, por norma, esses valores literários não são socialmente tão reconhecidos quanto deveriam ser.

De forma concatenada na análise desta organização que leva a vida ao teatro, dir-se-á que em *Tom Jones* o enfoque recai sobre dois elementos: os actores e os espectadores, ambos de suporte primordial na máquina da representação. Apontando três versos de Shakespeare[43], que de seguida transcreveremos, o narrador vai permitir à análise certificar que, sobrelevando-se à representação individual, é a própria vida o grande actor do *Teatrum Mundi***.** A partir da asserção shakespeariana, a representação de todas as personagens ficará remetida para um plano de actividade e base comuns, no qual os elementos apenas se diferenciarão de acordo

[38] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 258.
[39] *Idem*, *ibidem*.
[40] "(…) procura esta [tragédia] imitar os homens piores, e aquela [comédia], melhores do que eles ordinariamente são.", ARISTÓTELES, *op. cit.,* p.105.
[41] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 258.
[42] FIELDING, H., *op. cit.,* p. 258.
[43] Acerca do romance inglês do período romântico, e mais propriamente num estudo com enfoque em Jane Austen, Isobel Grundy escreve que "The English novel was seen in her day as a legitimate heir of Shakespeare, working as it did with dialogue and character and passion and interaction"[43], parecendo assim poder-se aceitar-se as estratégias narrativas da ficção a par das estratégias do texto dramático. GRUNDY, Isobel, "Jane Austen and literary traditions", *in*, *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Edward Copeland and Juliet Mcmaster (eds.), Cambridge, CUP, 2008 (1997), p. 193.

com os papéis que têm que desempenhar. E assim sendo, o entendimento de Henry Fielding, suportado embora pelo do grande dramaturgo inglês, fechará mais um circuito que se integra na avaliação de Calderón de la Barca. Afinal, também em *El Gran teatro del mundo*, a distribuição de tarefas é feita por El Autor para que todos os actores as representem no Mundo – conforme já se referiu –, numa concepção sistémica que se alimenta da vida e do teatro – "y es representación la humana vida, // una comedia sea // la que hoy el cielo en tu teatro vea."[44]. Leiamos agora os aludidos versos de Shakespeare, retirados do poema *The Deity*:

> "- Life's a poor player,
> That struts and frets his hour upon the stage,
> And then is heard no more."[45].

Henry Fielding refere-se ainda ao Teatro do Tempo e ao Teatro da Natureza. Imbricados na sua estrutura e planos de actuação, o narrador observa que "Nature often exhibits some of her best performances to a very full house"[46], acrescentando que a forma como o homem observa esse espectáculo se conjuga com o posicionamento do espectador de uma cena de texto dramático, ou seja, tanto para os actores como para os espectadores, dessa cena apenas lhes restará a memória dela. Mas sobre o imenso Teatro do Tempo, o narrador acrescenta que tal como no Teatro Real, também naquele se sentam lado a lado "the friend and the critic; here are claps and shouts, hisses and groans; in short, everything which was ever seen or heard at the Theatre-Royal[47]"[48]. Nesta perspectiva, pressentem-se colocadas em total paridade as acções e comportamentos de qualquer representação que ocorra em ambos os tipos de estrutura gregária: a micro-social, ali referenciada pela organização encarada ao mais alto nível – o do ambiente monárquico; e a macro-social, na qual, indistintamente, todas as classes sociais se incluem. Aceitando-se esta inferência exegética, concordar-se-á com a configuração de um quadro de representação universal em que as diferentes camadas do corpo social se fundem num corpo de representação comum. E então todas as classes sociais, niveladas pelo mesmo curso de identidade existencial, obrigatoriamente se submetem aos ditames do referido Teatro do Tempo, e se rebuscarmos uma designação amplamente abrangente, ao Teatro do Absoluto.

---

[44] CALDERÓN DE LA BARCA, P., *op. cit.,* p. 41.
[45] *Apud*, SHAKESPEARE, William, "The Deity", *in*, FIELDING, Henry, *The History of Tom Jones, a Foundling*, London, Vintage Books, 2007 (1746), p. 259.
[46] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 259.
[47] Uma breve referência ao Theatre-Royal: "(…) the oldest British playhouse still in use, built in 1776 (…). A royal patent was granted in 1778. Alterations made in 1779, 1800, and after the World War II have not marred its interest as a fine exemple of an 18th-century theatre.", *The New Universal Library Encyclopaedia*, vol. thirteen, SPE-TRE, London, The Caxton Publising Company Limited, 1967, p. 338.
[48] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 259.

A partir de determinado momento da narrativa, a vida do tio Toby vai sofrer uma mutação no seu percurso, agora referindo-nos ao texto *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. Para tal, o narrador pede a Garrick que o ajude na mudança de cenário onde o tio Toby será apresentado ao leitor numa nova versão – a de uma personagem apaixonada. Passemos ao relato do texto:

> "I beg the reader will assist me here, to wheel off my uncle *Toby*'s ordnance behind the scenes, – to remove his sentry-box, and clear the theatre, *if possible*, of horn-works and half moons, and get the rest of his military apparatus out of the way; – that done, my dear friend *Garrick*, we'll snuff the candles bright, – sweep the stage with a new broom, – draw up the curtain, and exhibit my uncle *Toby* dressed in a new character, throughout which the world can have no idea how he will act: (…)".[49].

Neste extracto, poder-se-ão reconhecer dois momentos, distintos, alusivos ao teatro: aquele em que a vida da personagem é comparada a uma tripla representação – a que se exibe no palco, aquela que o palco imita, e a representação dramática assumida pela própria narrativa ao reclamar os meios logísticos, e linguísticos, pertença do texto dramático. Naquele passo do texto, tudo estava a ser renovado à semelhança da mudança de cena no palco do teatro. Mas se apenas dirigirmos a nossa atenção para a representação da vida do tio Toby que a narrativa, auxiliada pelos atributos do texto dramático, desenvolve, reconhecer-se-á que o escritor organizou um quadro em que a vida é chamada ao teatro. E para tal, não apenas o narrador pretendeu limpar "the theatre, *if possible*, of horn-works and half moons", como se lê, como renovou a luz e varreu o palco com uma vassoura nova, num esforço palimpséstico da própria representação. A par da vassoura que teria que ser nova, para trás ficavam também os pertences do tio Toby: "ordnance" e "sentry-box" eram marcadores que já pertenciam ao palco do passado, e a sua sobrevivência poderia introduzir na nova cena o carácter perturbador capaz de macular o (novo) elemento a ser representado. Promovida por uma imagem metamorfoseada de interesse individual, tudo se preparava para que ao subir da cortina se representasse, no palco também renovado, uma nova vida do tio Toby.

No romance *The Vicar of Wakefield*, Oliver Goldsmith oferece-nos um extraordinário episódio narrativo em que o espectáculo presenciado por Dr. Primrose se conjuga no espectáculo da natureza a que acima aludimos quando nos referimos a Henry Fielding. Só que neste caso do escritor irlandês, o espectáculo que se oferecia estava suportado por uma relação estética contraditória: a do belo e a do horrendo. Refere assim o narrador:

[49] STERNE, L., *op. cit.*, p. 365.

> "I now stood a calm spectator of the flames, and after some time, began to perceive that my arm to the shoulder was scorched in a terrible manner. It was therefore out of my power to give my son any assistance, either in attempting to save our goods, or preventing the flames spreading to our corn. By this time, the neighbours were alarmed, and came running to our assistance; but all they could do was to stand, like us, spectators of the calamity. My goods, among which were the notes I had reserved for my daughters' fortunes, were entirely consumed, except a box, with some papers that stood in the kitchen, and two or three things more of little consequence, which my son brought away in the beginning."[50].

Impotente perante os infortúnios de uma natureza perversa, Dr. Primrose e os seus vizinhos eram espectadores da devastação pelo fogo de quase todos os pertences da família do vigário de Wakefield. Porém, diante de tal calamidade familiar, a exemplaridade da filosofia de vida transmitida por Dr. Primrose não se fazia esperar: após ter toda a família reunida e a salvo das chamas, o protagonista narra ao seu leitor o momento do episódio em que dirige a palavra à mulher e exclama, passivamente:

> "«Now,» cried I, holding up my children, «now let the flames burn on, and all my possessions perish. Here they are, I have saved my treasure. Here, my dearest, here are our treasures, and we shall yet be happy.» We kissed our little darlings a thousand times, they clasped us round the neck, and seemed to share our transports, while their mother laughed and wept by turns."[51].

E assim, também O. Goldsmith nos dá a entender que a vida está em permanente representação dramática; todavia, os valores a serem dela preservados, qualquer que fosse o palco de actuação, eram os valores humanistas particularizados na felicidade individual, familiar e, consequentemente, da sociedade.

De regresso a Júlio Dinis, nos seus romances representam-se episódios do quotidiano dos quais sobressai o carácter teatral da vida, mas aponta-se também para o carácter teatral da personalidade humana. Prestemos atenção a dois exemplos concretos. O primeiro, retirado do texto *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, no qual Júlio Dinis exalta o artificialismo da classe aristocrática:

> "Restaurada a Casa Mourisca e satisfeita a dívida do Tomé, D. Luís, a quem os assíduos cuidados de Berta tinham feito vencer a moléstia que o prostrara, voltou ao seu solar com solenidade correspondente àquela com que o deixara. Os instintos dramáticos do seu carácter de fidalgo assim o exigiam."[52].

[50] GOLDSMITH, O., *op. cit.,* p. 83-4.
[51] GOLDSMITH, O., *op. cit.*, p. 83.
[52] DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, p. 487.

Em *A Morgadinha dos Canaviais*, o carácter de Henrique de Souselas apresenta-se sempre lisonjeador e artificioso mas, neste caso, por influência de educação. Leia-se, segundo o narrador, como a personagem dirige a palavra a Madalena:

> "- Quando os modelos tentam, tenho dessas ousadias. Os resultados são lastimosos, como estes. Perdoe-me o original, que julguei possível copiar, o desacato, mas...
>
> Madalena fitou em Henrique um olhar penetrante.
>
> - Isso que diz sabe-me a um galanteio. Devo adverti-lo de uma coisa, Sr. Henrique de Souselas. Não há nada tão mal empregado como uma fineza no campo. Tudo quer o seu lugar. Em Lisboa talvez o achasse pouco delicado... ou pelo menos pouco amável, se me não dirigisse dessas frases conceituosas e bonitas. Vive-se disso lá. Aqui acho-as afectadas e inúteis... Que quer? Influências da cena. Há tanta sem-cerimónia no campo! Aqui todos nos tratamos como parentes: há-de ver. Não repara como eu o recebo numa sala de jantar, sem nem sequer tirar os babeiros a estas crianças? Olhe lá que fizesse o mesmo em Lisboa..."[53].

Fica clara a distinção que o escritor pretendeu registar dos artifícios socialmente bem aceites nas cidades, e de reprovável expressão nas aldeias. As "Influências da cena", conforme as palavras de Madalena, são responsáveis por uma determinada arte de viver que não se aplica, indistintamente, a qualquer espaço ou núcleo social. E sendo Madalena uma personagem que também já tinha vivido em Lisboa, contudo, também já tinha aprendido a respeitar as diferenças. Só que o carácter de Henrique de Souselas, conforme a narrativa vem a certificar, continua a revelar-se teatral, obrigando Madalena a chamá-lo repetidas vezes à atenção para a naturalidade que as conversas no campo impunham. Daqui fica uma advertência dinisiana: se, quando muito, em locais citadinos o artifício espreitará mais facilmente às convivências humanas, o mesmo não será semelhantemente aplicável num espaço rústico, onde os homens, em permanente contacto com a natureza, a respiram e absorvem intrinsecamente. A forma como a vida é representada no palco citadino opõe-se à representação do palco rural – neste, a não ser que a casta social o exija, como no exemplo anteriormente apontado, o homem vive bem mais colorido pelo cromatismo inerente à (in)genuinidade do Ser.

Passemos para o século XIX inglês. O facto de o trabalho ficcional de Charles Dickens ser tão próximo da realidade do seu tempo quanto censor dessa mesma realidade, leva-nos a considerar que o escritor, deliberadamente, prestou pouca atenção às inter-relações envoltas pela hipocrisia social, pese embora estas marcas estarem bem presentes na narrativa de *Dombey and Son*, e muito particularmente na representação de Mr Carker the Manager, Mss. Edith e Mrs. Skewton. Comprovaremos esta situação através de algumas palavras dirigidas por Mrs. Skewton a Florence, nas quais a mentira se destaca, com imponência, no desajustado e excessivo carinho atribuído à filha de Mr Dombey – Mrs. Skewton procura agradar a Florence

[53] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 64.

apenas para que sua filha Edith, embora contra a sua vontade, venha a fazer o vantajoso casamento com o pai da menina. Vejamos como se lê:

> " «And how,» said Mrs Skewton, on the entrance of her daughter and her charge, «is my charming Florence? You must come and kiss me, Florence, if you please, my love.»
> (…)
> «My charming Florence, you must come and kiss me once more, if you please, my love.»
> (…)
> «And you have heard, no doubt, my darling pet,» said Mrs Skewton, detaining her hand, «that your Papa, whom we all perfectly adore and dote upon, is to be married to my dearest Edith this day week.» "[54].

A hipocrisia revelada por Mrs. Skewton não recebe, contudo, um tratamento narrativo direccionado à sua falsidade, bastando para tal a absoluta incoerência entre os gestos sociais que promove e o seu pensamento. Aliás, sendo que a duplicidade de carácter desta personagem está bastante afirmada no texto[55], a atenção narrativa inflecte para as consequências da hipocrisia utilizada por Mrs. Skewton: e então o casamento de Edith e de Mr Dombey resulta num fracasso total; sendo que Edith não demonstra qualquer afecto por Mr Dombey, obrigá-la a casar tornou-se numa violação da sua identidade, da qual vem a vingar-se; e mais tarde, a doença e morte de Mrs. Skewton não recebem tantas atenções quantas tinha prognosticado a partir da artificial sementeira em que apostou.

Refira-se que em *Dombey and Son* é geralmente o orgulho, a altivez e a hipocrisia social que impulsionam o percurso narrativo. Daí que no julgamento crítico deste escritor se denote mais preocupação com a exposição detalhada das injustiças sociais e dos efeitos psicológicos inerentes ao indivíduo, do que exactamente em apontar jogos e jogadas de dissimulação social. E talvez por isso, no conjunto do vocabulário que utiliza, alargado e até pontualmente engendrado, as palavras de conotação com o teatro não se encontram neste texto como uma marca de comparação possível às dos outros textos que já referimos, já que não era exactamente a representação social que estava no primeiro plano da sua escrita, mas era antes

[54] DICKENS, Charles, *Dombey and Son*, Andrew Sanders (ed, intr. and notes), London, Penguin, 2002 (1848), p. 464.
[55] Ao longo da narrativa, Mrs. Skewton é comummente tratada por Cleopatra, com todas as implicações de artifício que a figura grega carrega. Mas é curioso reparar-se que o narrador se descarta da responsabilidade desta adjectivação atribuída a Mrs. Skewton. O leitor apenas vai conhecer a personagem em idade já avançada, com as limitações físicas a que a cadeira de rodas em que se movimenta a obrigam; contudo, na citação seguinte, o narrador, em pleno exercício da omnisciência, tem o cuidado de relatar como, e a partir de quando, o nome Cleopatra foi justaposto a Mrs. Skewton: "The discrepancy between Mrs Skewton's fresh enthusiasm of words, and forlornly faded manner, was hardly less observable than that between her age, which was about seventy, and her dress, which would have been youthful for twenty-seven. Her attitude in the wheeled chair (which she never varied) was one in which she had been taken in a barouche, some fifty years before, by a then fashionable artist who had appended to his published sketch the name of Cleopatra: in consequence of a discovery made by the critics of the time, that it bore an exact resemblance to that Princess as she reclined on board her galley.", [*Idem*, *ibidem*. p. 319.]. E sem se distrair na sua continuada ironia, Dickens vai acrescentando alguns comentários jocosos à personagem, tendo contudo o cuidado de salvaguardar os devidos respeitos ao dramaturgo que celebrizou a rainha egípcia na literatura inglesa, quando se lê: "Mr Dombey and the Major found Mrs Skewton arranged, as Cleopatra, among the cushions of a sofa: very airily dressed; and certainly not resembling Shakespeare's Cleopatra, whom age could not wither.", *Idem*, *ibidem*, pp. 323-4.

a plasticização sofrida pela identidade na sua relação com o meio. Repare-se que, daquele longo texto, apenas recuperamos mais uma ténue referência com analogias dramáticas. E esse passo é o seguinte:

> "Mr Toots is likewise roaming up and down, outside the casket that contains his jewel; and in a deplorable condition of mind, and not unsuspected by the police, gazes at a window where he sees a light, and which he has no doubt is Florence's. But it is not, for that is Mrs Skewton's room; and while Florence, sleeping in another chamber, dreams lovingly, in the midst of the old scenes, and their old associations live again, the figure which in grim reality is substituted for the patient boy's on the same theatre, once more to connect it - but how differently! – with decay and death, is stretched there, wakeful and complaining."[56].

Conforme se percebe, são as palavras "scene" e "theatre" que vão emprestar alguma força crítica a esta consideração, e dado que pretendem qualificar o *locus* narrativo onde ambas as personagens se encontravam (e não quaisquer atitudes de fingimento), reconhecer-se-á, com discreta clareza, a projecção do episódio romanesco para um palco comum, o da vida e o do teatro, onde os mais belos sonhos se misturavam com a aproximação da morte que se representava.

Gostaríamos de voltar a dedicar algumas palavras às opções narrativas em que as reflexões sobre a vida e o teatro ocupam quase um capítulo, ou mesmo um capítulo, – o que, repita-se, apenas se encontra no trabalho literário de Júlio Dinis e Henry Fielding. Imediatamente, poderá parecer ao leitor algo descabido que estes escritores dediquem um capítulo completo à reflexão temática de uma determinada questão no decurso de um romance. E mais inadequado se tornará na medida em que esse capítulo não dá continuidade ao enredo, contrariando seriamente a definição (estruturalista) de T. Todorov na qual "O romance é um ser vivo, uno e contínuo, como qualquer outro organismo, e notar-se-á, penso (…) que ele vive precisamente na medida em que cada uma das suas partes aparece um pouco em todas as outras"[57]. A questão está, pois, em se reconhecer, e conforme já foi referido, que se já para Aristóteles o teatro era uma representação da realidade, a presença da vida no teatro se torna, afinal, uma questão axiomática; e reconhecendo-se ainda que, na medida em que estas ficções trabalham com episódios ancorados em pedaços de vida que os respectivos escritores observavam nas suas experiências diárias, ter-se-á, forçosamente, que reconhecer também o efeito da estrutura geométrico-triangular que sustem estas narrativas, cujos lados poderão ser denominados por vida-teatro-romance. Chegados aqui, e aceitando-se então que a vida e o teatro estão presentes nos interstícios dos textos romanescos numa aliança próxima da indissociabilidade, deixar-se-á de reconhecer aqueles capítulos como uma presença que cria

[56] *Idem*, *ibidem*, p. 633.
[57] TODOROV, Tzvetan, *Poética*, António José Massano (trad.), Lisboa, Teorema, 1993, p. 15.

um hiato na narrativa, encarando-os antes como uma ajuda que é dada ao leitor para que se entenda, com acuidade, a inteligência narrativa nas suas exposições. Se repararmos, estes capítulos acabam por exibir um efeito teatral no decurso de leitura, algo comparável à do *deus ex machina* do teatro grego, não para resolver situações de conteúdo, mas para educar o seu leitor em questões de complementaridade literária.

c) O Teatro na Narrativa

Outro aspecto curioso a realçar neste contorno é a opção que por vezes se verifica nestes escritores de se socorrem nos seus *modis faciendi* romanescos de estruturas enraizadas nos textos dramáticos[58]. João Gaspar Simões, referindo-se a Júlio Dinis e concretamente ao romance *As Pupilas do Senhor Reitor*, considera esta obra a menos novelística das ficções dinisianas, porquanto "Afigura-se no compromisso entre o teatro e o romance."[59], circunstância que justifica o êxito deste texto no palco. Tal como já acima referimos, mas que agora repetiremos dada a pertinência que lhe reconhecemos, a utilização de palavras-chave tais como "cena", "cenário", "espectáculo", "papel", "representação", "fingimento", "acto", "comédia", "tragédia", ou mesmo "teatro", tanto remetem o quadro de leitura para o da representação romanesca como para um símile delineado para o teatro, obrigando-se a que o leitor faça uma viagem caleidoscópica entre as estruturas de representação romanesca e dramatúrgica. Henry Fielding, por exemplo, inicia o capítulo VI do Livro III de *Tom Jones* com esta frase:

> "It is to be known then, that those two learned personages, who have lately made a considerable figure on the theatre of this history, had, from (…)"[60],

[58] Mas a imediata surpresa desta constatação será, naturalmente, enfraquecida, se tivermos em conta que a ficção "réunit les anciens genres épique et dramatique, plus certes formes de poésie narrative, comme la ballade", [GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, colléction Poétique, Paris, Seuil, 1979, p. 63.]. Daí que, dado o carácter heterogéneo do romance ao abrir portas aos vários géneros e modos literários, naturalmente que o texto dramático também nele se fará facilmente representar. Aliás, ainda segundo G. Genette, o romantismo chega a elevar os modos de enunciação à categoria de género literário: "La division romantique et post-romantique, en revanche, envisage le lyrique, l'épique et le dramatique non plus comme de simples modes d'énonciation, mais comme de véritables genres, dont la définition comporte déjà inévitablement un élement tématique, si vague soit-il.", *Ibem*, *ibidem*, p. 66.

[59] SIMÕES, J. Gaspar, *Júlio Dinis*, *in*, *Perspectiva da Literatura Portuguesa do século XIX*, vol. I, Lisboa, Ática, 1947, p. 435.

[60] FIELDING, Henry, *The History of Tom Jones, a Foundling*, London, Vintage Books, 2007 (1746), p. 92.

convidando desta forma, desveladamente, a que o leitor observe este romance como um texto dramático. Também em *O Canto da Sereia*, de Júlio Dinis, lê-se que "A alvacenta neblina que se condensara na atmosfera aumentava o aspecto teatral da cena, difundindo em toda ela um certo colorido vaporoso de surpreendente efeito artístico."[61], enfatizando ainda o narrador que as descrições da paisagem, surgindo à dimensão da pintura de um cenário, promoverão o efeito que irá coadjuvar a representação teatral que a seguir se desenrola nas páginas do texto.

É em *Uma Família Inglesa* onde encontramos um momento de peculiar excepcionalidade, bem demonstrativo desta preferência pontual:

> "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 atribuiu-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 tecto, 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 senhorios; 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 das confissões. Fortunato fá-las remontar ao tempo dos romanos, supremo grau de vetustez dele conhecido.
>
> Desta vez, os bocejos ficaram a meio, graças à entrada de (…)"[62].

Nesta considerável porção de texto, o leitor encontra-se com um narrador que tira partido de uma estratégia utilizada no texto dramático através de um lance discursivo que bem poderia ser um guião para uma qualquer representação em palco. Neste excerto em que é apresentado o esboço para um texto dramático em quatro actos, também se incluem didascálias que fornecem indicações cénicas abundantes e, na "Primeira parte", assistimos ainda a algumas paradas e respostas dos dois actores – Fortunato e Manuel Quintino. É um facto que, na sequência da leitura do romance, este recurso com que nos defrontamos não deixa de ser tão surpreendente quanto inesperado. Mas entretanto, estando o leitor inteirado do apreço de Júlio Dinis pelo teatro, – o autor não só escreveu vários textos dramáticos[63] como também

[61] DINIS, Júlio, "O Canto da Sereia", *in*, *Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 257.
[62] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 167.
[63] São oito as peças de teatro publicadas em dois volumes, embora haja várias que apenas foram publicadas em folhetins no *Jornal do Porto*, e outras que acabaram mesmo por se perder. Assim, temos no 1º volume: *O Casamento da Condessa de Amieira*, *O Último Baile do Sr. José da Cunha*, *Os Anéis ou Inconvenientes de Amar às Escuras*, *As Duas Cartas* e *Similia Similibus*, [DINIS, Júlio, *Teatro I*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 8, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993.]; no 2º volume, publica-se: *Um Rei Popular*, *Um Segredo de Família* e *A Educanda de Odivelas*, [DINIS, Júlio, *Teatro II*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 9, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993 (1946-1947).]. Sabe-se ainda que a peça *Bolo Quente* foi o primeiro

participou nalgumas representações como actor[64] –, esbater-se-á talvez o impacto causado na leitura, condescendência que se encontra com o entusiasmo de Júlio Dinis. O facto de os enredos destas ficções se representarem numa geografia narrativa que configura o palco da vida cumpre-se na resposta ao entendimento autoral de que, no romance, a verdade dos factos narrados deva ser o contributo essencial da enredo. Aliás, esta afinidade entre o texto narrativo e o texto dramático encontra-se claramente reconhecida por G. Genette quando escreve que "le statut des «dialogues» de la fiction dramatique est également celui des scènes «dialoguées» de la fiction narrative»"[65], circunstância que no caso que nos ocupa se encontra optimizada pelas razões acima invocadas.

Retomando a análise daquele passo do texto de *Uma Família Inglesa*, observe-se que o mesmo não deixa ainda de se apresentar com alguma ironia, senão mesmo até com certo humor: a conversa desenrolava-se entre bocejos recíprocos, porquanto a pouca ou nenhuma importância dos assuntos chamados à colação por ambas as personagens não poderia motivar maiores interesses, resultando daí a semi-dormência que elas manifestavam. Apesar de se fazer ressaltar a ênfase sobre momentos de convívio em sã amizade, teatraliza-se, neste pedaço de texto, a possibilidade de ocorrer um lado menos interessante em qualquer relação humana e, confirmadamente, sobretudo quando não há nada para se dizer. Tomando por base a amizade de duas personagens que todos os serões se visitavam e que, por tal, conviviam com significativa proximidade, o escritor faz a caricatura desse tipo de relações sociais. Ironiza em torno da monotonia que se instala numa relação de convivência amiudada, em que a conversação que se estabelece reverte, na maior parte das vezes, para o patamar da sensaboria. Manuel Quintino e Fortunato, imersos num estado de total ausência de motivação para debate de ideias, quando um tema de conversa surgia, o mesmo tornava-se rapidamente inconsequente no seu desenvolvimento e limitava-se a receber como resposta, por parte do seu interlocutor, não muito mais do que frases curtas, afirmativas ou negativas, e seguidas de longas pausas. Desta inconsequência narrativa, ou dramática, o leitor parece apenas dela poder esperar uma crítica à desventura que, frequentemente, se retira destes actos de repetida convivialidade.

---

texto dramático que Júlio Dinis escreveu ainda com dezassete anos, da qual apenas se conhece o Acto II, Cenas I e II, *Vide*: DINIZ, Júlio, *Inéditos e Esparsos*, II vol., 23ª ed., Lisboa, J. Rodrigues & Cª., 1923 (1910), pp. 48-59.

[64] Talvez tenha mesmo sido a experiência de representação no tablado que levou Júlio Dinis a iniciar-se na escrita de textos dramáticos. Ainda com quinze anos integrou o elenco de actores na peça *Os Hallas*, de Licínio de Carvalho, representada no Teatro Camões, no Porto, local onde actuava a Companhia Académico-Dramática formada pelos seus amigos e irmãos Luso (Eugénio, Augusto e Henrique). [*Vide*: CRUZ, Liberto, *Biografia de Júlio Dinis*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2006, nota nº 3, p. 31.]. Segundo Kol d'Alvarenga, "Talvez para procurar convívio e camaradagem intelectual, Júlio Dinis pertenceu ao «Cenáculo» que foi, no Porto, uma espécie de tertúlia literária e, ao mesmo tempo, uma companhia de amadores de teatro." KOL D'ALVARENGA, "Prólogo", *in*, *Obras de Júlio Dinis*, vol. 1, Porto, Lello & Irmãos, 1975, p. vii.

[65] GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 43.

Com alguma assiduidade, Laurence Sterne adjectiva a sua obra *The Life and Opinions of Tristram Shandy* de texto dramático. Repare-se num exemplo:

> "How my uncle *Toby* and Corporal *Trim* managed this matter, – with the history of their campaigns, which were no way barren of events, – may make no uninteresting under-plot in the epitasis and working-up of this drama. – At present the scene must drop, – and change for the parlour fire-side."[66].

Não poderia ser mais explícito o pensamento narrativo deste excerto. O texto romanesco é admitido como sendo um texto dramático que vai conhecer uma sub-intriga em torno das campanhas do tio Toby e do Cabo Trim e, finalmente, muda-se o cenário passando a representar-se junto da lareira da sala. Observado outro momento do mesmo texto, o narrador ao referir-se-lhe nestes termos:

> "(…) that chapters relieve the mind – that they assist – or impose upon the imagination – and that in a work of this dramatic cast they are as necessary as the shifting of scenes (…)"[67],

não cria espaço a hesitações acerca do seu olhar sobre a narrativa. Não obstante estas afirmações, noutro capítulo é questionada a possibilidade de a narrativa poder ser, ou não, encarada como texto dramático. Afirmativamente aceite essa possibilidade, são-lhe introduzidas modulações que o drama poderia sugerir. Escreveu assim Sterne:

> "Had this volume been a farce, which, unless every one's life and opinions are to be looked upon as a farce as well as mine, I see no reason to suppose – the last chapter, Sir, had finished the first act of it, and then this chapter must have set off thus.
>
> Ptr..r..r..ing–twing–twang–prut-trut – 'tis a cursed bad fiddle. – Do you know whether my fiddle's in tune or no? - trut. . prut. . – They should be fifths. – (…)"[68].

E o capítulo continua neste tom. Mas para além de se embutir na narrativa uma glosa satírica dos sons musicais que poderão integrar as representações dramáticas, – e no caso, aplicar-se-iam à própria narrativa, já que seria simultaneamente aceite como um texto dramático –, o narrador chama ainda a atenção para a possibilidade da vida dos leitores (suposição contida em "one's life") e da sua própria vida ser uma burlesca representação dramática.

Considerando as múltiplas referências lexicais de carácter teatral e que também "Reading is inherently democratic and dialogic"[69], torna-se quase impossível que, perante

[66] STERNE, L., *op. cit.,* p. 80.
[67] *Idem*, *ibidem*, p. 225.
[68] *Idem*, *ibidem*, p. 297.
[69] CLARK, Timothy, "Interpretation: hermeneutics", *in*, *Literary Theory and Criticism*, Patricia Waugh (org..), Oxford, OUP, 2006, p.66.

estes textos, o leitor não remeta o seu imaginário para a organização dramática à qual, em princípio, muitas vezes o desafiam. Vejamos mais um exemplo que presentifica esta inflexão da análise. Na partida de Henrique de Souselas para Alvapenha, em *A Morgadinha dos Canaviais*, descreve-se a representação da "cena das despedidas". Lê-se assim no texto:

> "Já não se fez sem lágrimas a despedida.
> Choraram as crianças, chorou D. Vitória, e a própria Madalena se sentiu comovida; só Cristina não se achava na sala em que se passou a cena.
> (…)
> - Volto à minha solidão, Cristina – disse comovido. – Não lho tinha eu dito?
> A pobre menina quis sorrir, mas do esforço que para isso fez só lhe resultaram lágrimas.
> - Não diga mais nada – disse Henrique, levando aos lábios a mão que ela não retirou. – Essas lágrimas bastam-me.
> (…)
> E Henrique desceu do patamar com a vista enevoada por elas [lágrimas].
> Cristina ficou a chorar na varanda.
> (…)
> - Faltavam aos vossos amores este arremedo de infelicidade, e imaginaram uma separação de duzentos passos para poderem representar a cena das despedidas, (…)"[70].

Conjecturada a colocação das personagens na cena, obtém-se o seguinte quadro: D. Vitória, Madalena e as crianças chorando a partida de Henrique; Cristina e Henrique de Souselas num diálogo que mais se exprime por gestos e pressentimentos do que por palavras; depois Cristina que, na tentativa de esboçar um sorriso, antes o viu substituído por lágrimas; e finalmente ainda Henrique, igualmente comovido, que se vai afastando, deixando para trás Cristina a olhá-lo da varanda. E repare-se que o próprio espaço da varanda onde agora a heroína fica a contemplar o herói, remete o imaginário de leitura para uma implícita insinuação da cena lapidar do texto dramático *Romeu e Julieta*, facto que vem contribuir para o leque de disposições narrativas de configuração dramática. Mas mais ainda: atentando na fieira de lágrimas que ali se representa, por vezes mascaradas por um sorriso contrafeito, também estes gestos emotivos poderão ser reconhecidos como elementos de efeito dramático, para além de, – e porque estamos a nível do romance do século XIX português –, reflectirem a instabilidade emocional de que a estética romântica se caracterizou.

Encontra-se outra indiscutível marca de carácter teatral nestas ficções, e que tem exactamente a ver com a organização atribuída ao último capítulo de cada uma delas. Tal como é prática comum no texto dramático nos momentos que antecedem o baixar da cortina, revela-se nestes textos um adensamento de todas as personagens nas últimas páginas à semelhança da galeria em desfile no palco a que o espectador da representação teatral

[70] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 426.

normalmente assiste. E assim, ao leitor dinisiano, também lhe é proporcionada essa galeria de personagens em jeito de despedida. E o narrador integra-se duplamente nesse cortejo final: por um lado, como espectador, agora passando o seu olhar em revista pelas personagens que acompanhou em todas as acções romanescas; e por outro lado, como personagem, desta vez porque participou nalgumas dessas mesmas acções. Num outro nível, num patamar extra-textual, será o autor quem se despede das personagens que criou, ainda do narrador, também do narrador-personagem quando lhe foi dada voz na acção, e finalmente do leitor que muitas vezes também nelas foi chamado a intervir. Este, ou mais exactamente, o narratário, mais incógnito do que as personagens, é uma entidade que o autor desconhece, mas que imaginativamente conheceu, e com quem dialogou: "O leitor concordará por certo em que devemos fechar por aqui a narração"[71]. É neste cruzamento de todos os olhares e emoções que todas as ficções dinisianas se encerram, mas também, e muito particularmente, as dos escritores Henry Fielding e Oliver Goldsmith. Em cada texto constitui-se uma apoteose final em jeito de despedida, enunciadora ainda de um salutar convívio entre todas as partes intervenientes – autor, personagens, narrador e narratário. Todos se despedem entre si, também dos leitores, (masculinos ou femininos), num adeus colectivo em jeito de teatralização. Esta aura de amizade e saudosismo que sobretudo se ergue no final dos textos dinisianos, talvez possa ser melhor interpretada lendo-se nas entrelinhas dos mesmos[72], onde se reflecte a mundivisão do escritor relativamente ao companheirismo e à amizade. Em rigor, e apesar do esforço de afastamento por alguns pensamentos críticos do autor no texto, estas tentações exegéticas surgem afinal tão naturalmente ao estudo de qualquer narrativa quanto, tal como W. Booth declara sobre esta matéria, "(…) the author's presence will be obvious on every occasion when he moves into or out of a character's mind – when he 'shifts his point of view' (…)"[73].

Diga-se ainda que, tal como nas representações dramáticas da comédia, em que na última cena os vícios saem castigados e as virtudes recompensadas, assim acontece, de resto, em todos os epílogos das ficções de Júlio Dinis. O leitor recolhe nas páginas o efeito catártico

[71] DINIS, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor*, Obras Completa de Júlio Dinis, vol. 1, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1867), p. 375.

[72] Pese embora toda a carga de subjectividade destes, e de outros desvios analíticos relativamente a palavras que o texto não expõe, mas que nos permite adivinhá-las, naturalmente que sempre se poderá encontrar alguma legitimidade nessa opção. Aliás, quando Óscar Lopes refere, terminantemente, que "Saber ler é contrapontar as linhas com entrelinhas que as respeitem e, mais do que isso, as reconstituam nas suas estruturas *relativamente* coerentes e na sua conjuntura histórica, isto é, nas inevitáveis incoerências de que se tece a historicidade dessas linhas.", [LOPES, Óscar, "Ficção", *in*, *História da Literatura Portuguesa*, Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (dir.), vol. 7, Mem Martins, Alfa, 2002, p. 74.], aclara acerca das múltiplas possibilidades interpretativas a extrair do texto a partir do que não se leu, porque não está na página, mas que se recupera ao admitir-se que poderia ter ser lido. Justificado de outra forma, agora com Julia Kristeva, "Vu comme texte, le Roman est une pratique sémiotique dans lequelle on pourrait lire, synthétisés, las tracés de plusieurs énoncés.", KRISTEVA, Julia, *Le Texte du Roman*, 2ème éd., Paris, Mouton, 1976 (1970), p. 13.

[73] BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, 2ª ed., Chicago, University of Chicago, 1983 (1961, p. 17.

que o espectador recolhe no final da comédia. Observem-se, como exemplo, as últimas linhas do romance *Os Fidalgos da Casa Mourisca*:

> "Fechamos aqui o quadro, acrescentando apenas que a energia da Ana do Vedor ainda não vergou ao peso dos anos; que o filho desta mulher, o bondoso Clemente, casou com uma válida e laboriosa rapariga do campo, que promete continuar o exemplo da sogra. Enquanto aos senhores do Cruzeiro, continuam a ser cada vez mais viciosos, e a achar-se mais embaraçados em dívidas e mais desprezadas pelo povo.
>
> Os fidalgos da Casa Mourisca são, pelo contrário, hoje respeitados, graças à energia e à honestidade do carácter de Jorge.
>
> O nome desta família é dos que fica honrado na tradição popular."[74].

Os textos dinisianos aparecem ainda permeados por algumas descrições do pensamento das personagens, monólogos interiores em tudo análogos aos solilóquios do texto dramático. Referiremos um caso que consideramos de flagrante destaque nesta matéria. Trata-se de Zé P'reira, em *A Morgadinha dos Canaviais*, personagem que estava a desabafar as mágoas do seu casamento,

> "Quando Augusto deu com ele, o homem monologava, gesticulando:
>
> - Ora, senhores, que é forte desgraça a minha!...É forte desgraça!... Aqui estou eu!... Um homem casado… casado à face da Igreja... (…) Casei-me para isto!... Para vir para casa e achá-la vazia, o lume apagado e o caldo na horta… e a mulher a papar missas e novenas lá por essas igrejas… (…) Diz que Deus que disse, que a mulher que era a carne da nossa carne e o osso do nosso osso… Deus devia de vez em quando tornar a dizer estas coisas… para não esquecerem… como se faz na escola com a tabuada. A minha Catarina já o não sabe, aposto… (…).
>
> A caudalosa torrente deste solilóquio foi interrompida pela aparição de nova personagem à porta do quintal."[75].

A estrutura narrativa nesta porção de texto repousa assim tão claramente na estrutura do texto dramático que, finalmente, se completa quando o narrador remata o discurso da personagem adjectivando-o de solilóquio.

Lançando o olhar sobre o trabalho de Jane Austen, a escritora recorre a algum léxico que usualmente é utilizado pelo teatro sem que, contudo, se pressinta organizado o sentido de representação dramática. "Theatre", ou "performance", ou "acting" surgem no decorrer do texto, mas como uma preferência que não pretende remeter, imediatamente, para o estatuto de fingimento. Exemplifiquemos: Elizabeth Bennet, conversando com Darcy sobre os juízos que terceiros poderiam tecer do seu carácter, refere-se assim à sua maneira de ser: "I must not decide on my own performance"[76] , mas sem que a narrativa nos ofereça pela palavra

[74] DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, p. 490.
[75] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, pp. 103-5.
[76] AUSTEN, J., *op. cit.*, p. 64.

"performance" outra interpretação que não a do seu carácter, a da sua maneira de estar no mundo. Numa carta que Joana Bennet escreve à irmã Elizabeth Bennet, refere-se assim a Caroline Bingley: "But I pity her, because she must feel that she has been acting wrong, and because I am very sure that anxiety for her brother is the cause of it."[77]. Reconhece-se, distintamente, que a presença do lexema "acting" resulta à exegese como dado informativo da maneira natural de proceder de Caroline Bingley, embora acentuada por ansiedades de que era acometida em relação ao seu irmão, e não porque estivesse exactamente a representar com premeditada falsidade de amplitude social. De facto, não se poderá afirmar que o texto dramático esteja presente na estrutura narrativa de *Pride and Prejudice*, para além das breves considerações que, neste contexto, fomos tecendo sobre este romance. E quanto a Oliver Goldsmith, para além do desenlace, conforme acima mencionávamos, o mesmo se poderá referir sobre a estrutura da narrativa, a qual mantém a norma estilística que é adequada ao romance, sem quaisquer desvios para a do texto dramático. É evidente que estamos a deixar de fora desta análise um pressuposto de clara pertença do texto dramático – o diálogo. Mas sabe-se que essa questão está tacitamente aceite, sobretudo a partir da estética romântica que integrou o diálogo na narrativa com a mesma espontaneidade com que nela encontramos a poesia, por exemplo.

Existe um momento único, neste leque de textos romanescos, em que o narrador se permite analisar a própria narrativa, apontando para a configuração dramática compendiada no próprio texto. Passemos ao excerto, de *Tom Jones*, que é exigente na sua dimensão, mas inevitável:

> "Let us examine this in one example; for instance, in the behaviour of the great audience on that scene which Nature was pleased to exhibit in the twelfth chapter of the preceding book, where she introduced Black George running away with the £500 from his friend and benefactor.
>
> Those who sat in the world's upper gallery treated that incident, I am well convinced, with their usual vociferation; and every term of scurrilous reproach was most probably vented on that occasion.
>
> If we had descended to the next order of spectators, we should have found an equal degree of abhorrence, though less of noise and scurrility; yet here the good women gave Black George to the devil, and many of them expected every minute that the cloven-footed gentleman would fetch his own.
>
> The pit, as usual, was no doubt divided; those who delight in heroic virtue and perfect character objected to the producing such instances of villany, without punishing them very severely for the sake of example. Some of the author's friends cryed, 'Look'e, gentlemen, the man is a villain, but it is nature for all that.' And all the young critics of the age, the clerks, apprentices, &c., called it low, and fell a groaning.
>
> As for the boxes, they behaved with their accustomed politeness. Most of them were attending to something else. Some of those few who regarded the scene at all, declared he was

[77] *Idem*, *ibidem*, p. 102.

> a bad kind of man; while others refused to give their opinion, till they had heard that of the best judges."[78].

Como se pode verificar neste extraordinário momento romanesco, para além de se reconhecer a presença do texto dramático na narrativa avalizado pelo juízo do próprio narrador, vamos encontrar ainda uma análise crítica à própria narrativa, então encarada no seu desdobramento dramático. Escalonada uma ordem de importância dos espectadores, que se projecta na relação de importância atribuída ao assento que ocupam para assistir ao espectáculo, assim também as opiniões censórias sobre o episódio iam sendo diferentemente concedidas, dividindo-se ainda entre juízos precipitados e impiedosos, e outros mais sensatos. Nesta base, o narrador clama e exulta o lugar de privilégio que atribui explicitamente ao escritor de qualquer texto. Na medida em que o autor acede livremente não só aos interstícios, como ao todo que é organizado pelo do Teatro da Natureza – denominação que a seguir se lerá no excerto –, o autor destaca-se da galeria dos vulgares espectadores, podendo censurar justa e criticamente a representação, e podendo ainda conceber uma determinada personagem sem a agredir relativamente à representação para que a natureza a destinou. Leia-se o excerto:

> "Now we [the writers], who are admitted behind the scenes of this great theatre of Nature (and no author ought to write anything besides dictionaries and spelling-books who hath not this privilege), can censure the action, without conceiving any absolute detestation of the person, whom perhaps Nature may not have designed to act an ill part in all her dramas; for in this instance life most exactly resembles the stage, since it is often the same person who represents the villain and the heroe; and he who engages your admiration to-day will probably attract your contempt to-morrow.(…)"[79].

Neste pedaço de texto, cuja projecção interpretativa o fará deambular entre a narrativa e o texto dramático, para além da reafirmação da vida como um palco, Henry Fielding soleniza ainda todos aqueles que no seu labor artístico estão colocados acima da arte, auto-sublimando-os, se assim o entendermos. Esta dimensão da arte do romancista reside na plasticidade do romance, que, segundo Ifor Evans, "abarca a vida em toda a parte onde ela se manifesta, recorre não apenas ao estilo descritivo, mas também ao dialógico, que é o dom do dramaturgo"[80] – numa clara insinuação de que no romance se sentem conjugadas as mesmas atribuições do texto dramático. Acima de todas e quaisquer circunstâncias inerentes ao acto da criação, percebe-se que, no conceito de Fielding, o escritor é destacado dos demais artistas. A total autonomia de criação e a omnipresença diante de todos os materiais, – de representação

[78] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 259-60.
[79] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 260.
[80] EVANS, I., *op. cit.*, p. 256.

literária concreta, abstracta, ou até etérea –, formam uma singularidade livre de constrangimentos à produção do objecto artístico.

Quer pela presença do teatro na vida, quer da vida no teatro, passando pelo reforço obtido pela estrutura do texto dramático que se plasma na narrativa romanesca, todas estas circunstâncias concedem a imagem literária da vida como uma representação. E estes escritores asseveram nos seus trabalhos literários essa lucidez acerca da realidade quotidiana, imersa em fantasiosos percursos sociais e seus estratagemas. Mais veementemente do que os restantes escritores em estudo, Júlio Dinis e Henry Fielding deixaram registo, nas suas ficções, que não eram dois actores/espectadores ingénuos no Grande Teatro do Mundo. E cremos que a exposição que temos vindo a fazer nos dispensa de demais comentários. Fiquemos apenas com uma última abordagem relativamente ao autor português, pela qual uma vez mais se sintetiza, com particular clareza, o seu posicionamento nesta matéria. Estêvão de Urzeiros é uma personagem médica que integra o esboço para o romance, – do qual só restaram dois capítulos –, e que se intitularia *A Vida nas Terras Pequenas.* O exercício profissional de Estêvão obrigá-lo-ia a separar-se da vida familiar, ocorrência que o trazia esmagado de sentimentos, mas que aceitava na medida em que reconhecia que tinha chegado a hora de cumprir a sua missão social[81]. Fiquemos com as palavras que o narrador dinisiano nos deixou:

> "É natural que o confrangimento de coração que, à semelhança do actor novel, experimenta todo o homem, ao entrar em cena neste grande teatro do mundo, seja tanto mais intenso e doloroso quanto maior é a importância do papel que vai representar."[82].

[81] Júlio Dinis entendia que o exercício da actividade médica ultrapassava o dever do cumprimento que qualquer outra profissão exige, pois era, além do mais, uma missão social a ser cumprida junto dos doentes, logo, da sociedade em geral. Estando este juízo bastante disseminado ao longo das múltiplas páginas dos seus textos, neste esboço para um futuro romance Júlio Dinis desenvolve, com algum detalhe, as razões responsáveis por este seu entendimento. *Vide*: DINIS, Júlio, "Ideias que me Ocorrem", *in*, *Inéditos e Esparsos*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 7, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1910), pp. 80-1.

[82] *Idem*, *ibidem*, p. 80.

III-1.3 – Entre o ser e o parecer: processos psicológicos de distanciamento e artifício

Viu-se já que a moldura social estabelecida pelas tramas destes textos sobrevive, em boa parte, de recursos a artifícios pelos quais a personagem representa um determinado papel perante a sociedade e que, embora seja geralmente avesso aos impulsos naturais do seu carácter, é-lhe contudo de utilidade à movimentação no labirinto das convivências. E para tal, ainda à semelhança da representação no palco de um teatro, a personagem vai reproduzir uma imagem de si que não lhe equivale. Distanciada de si própria, algumas vezes chega mesmo a inverter a ordem natural do mundo, ora por usurpação de prerrogativas comportamentais que não lhe pertencem, ora por cedência a propostas que igualmente não se adequam à sua identidade. Na qualidade de excelentes observadores do meio, percebe-se que estes escritores trouxeram para as páginas episódios sociais que são o resultado, muito claro, da perspicácia dos seus olhares sobre a realidade de que se compõe a vida humana. E assim, o carácter de verosimilhança denotado nestes lances romanescos provém, naturalmente, do arco virtual que estes autores construíram, no qual transportaram factualidades do mundo real para os seus trabalhos literários. Um dos industriosos recursos que fizeram parte integrante da referida ponte foi a máscara, a da fantasia carnavalesca ou a da realidade quotidiana, pela qual as personagens imergem no dilema existencial de culto do disfarce, fazendo vacilar os seus caracteres na agitação caleidoscópica que reflecte o poder da ilusão, colocando a essência em permanente tensão com a aparência.

É curioso notar-se que continuam a ser Júlio Dinis e Henry Fielding, aos quais desta vez se junta Charles Dickens, os escritores que, do conjunto de autores em análise, mais fazem os seus leitores reflectir nesta variante da hipocrisia social. Contudo, de referir que as questões de matéria carnavalesca apenas são reflectidas nos textos dos dois primeiros escritores, chegando a dedicar algumas páginas, integradas na trama ou não, a episódios carnavalescos e seus consequentes efeitos sociais. Não poderemos, contudo, dizer que Laurence Sterne, Oliver Goldsmith e Jane Austen também não se tivessem debruçado sobre esta estratégia romanesca. Poderemos é assegurar que o uso da máscara social está bem mais trabalhado por Júlio Dinis, Henry Fielding e Charles Dickens, do que pelos seus pares em estudo.

Vejamos, em primeiro lugar, qual é a leitura que se nos oferece das abordagens com enfoque no Carnaval. Refira-se, antes de mais, que a representação burlesca que a imagética da literatura do Renascimento[1] explora nas suas expressões mais populares, cujos ritos e espectáculos carnavalescos, segundo Mikhaïl Bakhtine, são "organisées sur la mode comique et consacrées par la tradition [qui] étaient répandues dans la totalité de l'Europe"[2], não se reconhecem recuperados quer no trabalho literário de Júlio Dinis, quer no de Henry Fielding. Na obra de M. Bakhtine, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, o crítico literário refere, a dado momento, que "Les romantiques qui ont redécouvert Rabelais, comme ils l'avaient fait pour Shakespeare et Cervantès, n'ont pas su trouver sa clé[[3]] et ne sont jamais allés au-delà d'une surprise émerveillée."[4], razão que poderá estar na base do afastamento da escola rabelaisiana dos autores em estudo. Conhecendo-a embora, verifica-se claramente que não a abraçaram, pois torna-se evidente que o tipo de tratamento dado por Rabelais à imagética carnavalesca, tendencialmente escatológica, está completamente arredada das opções aceites para estes textos, – quer nos portugueses, quer nos ingleses[5].

Rabelais é referido por Júlio Dinis, embora uma única vez em todas as ficções. Ocorre em *Uma Família Inglesa*, pela voz narrativa de um amigo de Carlos no momento em que, dialogando sobre literatura, a personagem faz a apologia do escritor francês. Lê-se assim:

> "Há um único homem que admiro, em qualidades cómicas, mais do que Molière, é Rabelais! Oh! O Rabelais é o meu livro! (…)[6].

Não se tendo ficado a saber qual seria o livro do escritor clássico francês do agrado da personagem, logo a seguir acrescenta alguma informação à suposição que, momentos antes, tinha deixado o leitor; referiu assim o amigo de Carlos:

---

[1] "Les réjouissances du carnaval avec les actes ou rites comiques qui s'y rattachent occupaient [déjà] une immense place dans la vie de l'homme du Moyen Age.", BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, 1982 (1970), pp. 12-13.

[2] BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, 1982 (1970), p. 13.

[3] De notar que, para Bahktine, o conceito do carnavalesco, entre outras questões, valorizava o riso e o corpo grotesco. [*Vide*: PEARCE, Lynne, "Bahktin and the dialogic principle", *in*, *Literary Theory and Criticism*, Patricia Waugh (org..), Oxford, OUP, 2006, pp. 230-1.]. De facto, nestes textos o Carnaval não assume a perspectiva do ridículo, pois nem o riso nem as deformações do corpo assumem lugar na representação.

[4] BAKHTINE, M., *op. cit.,* pp. 10-11.

[5] Se este estudo nos permitisse derivar para o caminho analítico na perspectiva rabelaisiana, cremos que o trabalho de Laurence Sterne *The Life and Opinions of Tristram Shandy* seria o único texto em análise que nos proporcionaria matéria capaz de o desenvolver; porém, e na medida em que esse filão narrativo não está presente nos textos de Júlio Dinis, consideramos que esse desvio está implicitamente truncado, porque vazio de sentido.

[6] DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), p. 40.

> "(…) o que, por temperamento, mais me seduz é a pintura social e a análise das paixões, e só três homens as fizeram bem: Lesage, Richardson e Rabelais. A criação de Pantagruel e Gargântua [*sic*] é famosa!"[7];

Trouxemos à colação este comentário para podermos referir que, com forte probabilidade, Júlio Dinis conhecia a obra do escritor clássico francês. Mas um facto torna-se evidente: em caso afirmativo, alguma simpatia literária que Rabelais lhe possa ter criado, não foi certamente pelo conjunto de imagens de desregramento e decomposição para criticar a sociedade, que o escritor francês trabalha jocosamente. Quando existem marcas de humor nas ficções dinisianas são sempre através de rasgos críticos de elegância, sem incorrer em qualquer perversidade, nunca se esboçando qualquer aproximação ao humor reprovador e infectado de Rabelais.

Em Júlio Dinis o filão carnavalesco tem como único objectivo suscitar efeitos do disfarce gerado pela máscara que se justapõe ao rosto da personagem, a qual, exibindo uma individualidade que não lhe pertence, se auto-protege da revelação e possíveis ataques à sua verdadeira identidade. Nesta dimensão, e pelas palavras de Maria João Reynaud, sendo que "A máscara (*persona*) que se substitui ao rosto é o signo do esvaziamento ontológico (…)"[8], o uso da máscara justifica-se sempre que a personagem pretende esconder-se e representar em sociedade quem não é, sendo ainda neste quadro que o tratamento estético dado por Júlio Dinis ao artifício carnavalesco se aproxima da imagem literária do "ser e parecer". Sublinhe-se, entretanto, que nestes textos em geral estes mecanismos de disfarce nunca são utilizados como instrumento de desestabilização da ordem. E, no limite, convirá também mencionar que não se poderá atestar que este tópico tenha recebido uma atenção particularizada na obra do escritor português. Aliás, caberá mesmo assinalar que é apenas no romance *Uma Família Inglesa* que o escritor se refere aos meandros carnavalescos – aborda a festividade popular a partir da atitude social que lhe é própria[9], onde introduz episódios romanescos que vão gerar uma história de amor entre dois jovens: Carlos Whitestone e Cecília Quintino. Embora as personagens partam para a experiência em atmosfera de pura folia, arredada de outras motivações que não as da genuína diversão, a trama vai-lhes contudo gerar consequências. E dir-se-ia, então, que existe uma imediata incongruência no tratamento que o autor português dá ao Carnaval, já que a tradicional festa ridicularizadora de pessoas e tipos, cuja diversão, advinda dos excessos que as caricaturas permitem, resplandece na libertação do "eu" que se assume substituído pela identidade do "outro", neste romance assume um processo de rotina, imitativo, e sem originalidade. Partindo do princípio de que o leitor conhecia o *locus* narrativo

[7] *Idem*, *ibidem*.
[8] REYNAUD, Maria João, *Metamorfoses da Escrita*, Porto, Campo das Letras, 2000, p. 394.
[9] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, pp. 24-26.

onde tinha lugar o baile de Carnaval –, um espaço onde o leitor se saturava de cansaço pelas horas de sensaboria a que lá se subordinava –, o narrador dirige-lhe a palavra argumentando que tudo não passava, afinal, de pretexto para "(···) gozar o Carnaval no Porto, e para fazer o que todos fazem; - uma das mais poderosas razões dos nossos actos de vida."[10]. Ou seja, o Carnaval em Júlio Dinis não reflecte a alegria, a expansão de ânimos ou a reabilitação de instabilidades, emocionais ou outras, mas sim uma forma de macaqueação de um gesto social determinado que, em vez de libertar o indivíduo que o assume, antes o aprisiona – aprisiona-o à máscara que, por fim, utiliza por imitação e não por disfarce e resgate. Observe-se o diálogo ocorrido entre Carlos e a irmã:

> "- O Carnaval! Muito divertidos devem ser esses bailes de máscaras, para assim te atraírem, Charles!
> – Enganas-te, Jenny; são insípidos, mas... Tu não podes talvez entender isto, que não obstante é exacto... são insípidos, mas irresistíveis ao mesmo tempo.
> – Ora!
> – Acredita-me. Rara é a noite em que me não encho de tédio, em que não morro de sensaboria no meio daquele infernal tumulto, (...)"[11].

Reforçado com este extracto o juízo analítico que até aqui vínhamos tecendo, dir-se-ia ainda que o tratamento dado pelo autor às práticas do Carnaval parece pretender insinuar que a participação nesses festejos se tornara uma rotina compulsiva, mas essencial à afirmação da identidade. A irresistibilidade ao uso da máscara e o tédio que ela provoca formata a antítese do espírito carnavalesco – e aqui reside a verdadeira incongruência a que nos referíamos acima. Nestas circunstâncias, segundo as palavras de Carlos, a participação no Carnaval tornava-se, afinal, um gesto socialmente obrigatório de afirmação identitária, tornava-se uma participação vital imposta por uma espécie de código de honra, sob pena de depreciação da identidade se não fosse cumprido. Nesta dimensão, a tensão estabelecida entre o "ser e o parecer" resulta na óbvia inversão de sentidos, permitindo aludir-se à fórmula "parecer para ser". Por outro lado, quando Carlos refere a Jenny, "Tu não podes talvez entender isto, que não obstante é exacto... são insípidos, mas irresistíveis ao mesmo tempo.", conforme se leu, frisa o contraste no qual o esperado riso do festim carnavalesco se vê substituído pelo enfado daquele convívio. Esta proposição, que talvez não só Jenny mas o próprio Carlos não consiga perceber, faz-nos trazer ao debate das nossas ideias uma avaliação de Julia Kristeva sob o discurso carnavalesco em *Le Texte du Roman*. A crítica literária considera que este tipo de discurso "(…) tient toujours compte d'un sens déjà existant, et tire son effet comique du fait qu'il

[10] *Idem*, *ibidem*, p. 50.
[11] *Idem*, *ibidem*, p. 80.

démontre l'ambigüité de ce sens."[12]. Ou seja, o discurso literário sobre o carnaval ou a participação no *locus* carnavalesco parecem confundir-se num eixo de efeito comum: ambos estão mergulhados na ambiguidade de sentido pela falta de novas propostas. Terá talvez sido neste mesmo contexto que o desabafo proferido por Manuel Quintino, uma das vozes da experiência de vida que se ergue no texto, em tom de lamento o leva a exclamar: "Bom Carnaval é o deste mundo!"[13].

O Carnaval em Henry Fielding recebe a mesma avaliação crítica de Júlio Dinis relativamente às causas e efeitos. Em pleno baile de máscaras, Jones conversa longamente com uma personagem mascarada acreditando tratar-se de Mrs. Fitzpatrick quando, finalmente, após retirada a máscara e para enorme surpresa do cavalheiro, viu surgir Lady Bellaston. Num primeiro momento, pensar-se-á que este facto não contribui para qualquer singularidade de inflexão narrativa, o que nos ajuda de imediato a provar que o autor não atribuiu um especial cuidado a este tipo de efémeras e grosseiras trocas de identidade. Porém, o que deste episódio gostaríamos de registar, pela pertinência comparativa que se verifica com o pensamento narrativo dinisiano, é um comentário que a personagem mascarada tece a Jones relativamente a estes encontros. Lê-se então assim em *Tom Jones*:

> "You cannot conceive anything more insipid and childish than a masquerade to the people of fashion, who in general know one another as well here as when they meet in an assembly or a drawing-room; nor will any woman of condition converse with a person with whom she is not acquainted. In short, the generality of persons whom you see here may more properly be said to kill time in this place than in any other; and generally retire from hence more tired than from the longest sermon."[14].

O facto de neste exemplo a atenção narrativa repousar num grupo de proeminência social habituado ao convívio regular entre si, o uso da máscara não se torna tão inibidor da possibilidade de reconhecerem quem é quem. Ainda assim, nesse ambiente de amizade e distracção, lexemas como "insipid" e "tired" estão a caracterizá-lo, tal como verificamos no texto português. Esta constatação narrativa a que ambos os escritores chegam, remete a análise para a dimensão de paridade da natureza humana em termos dos efeitos causados no indivíduo pelos seus comportamentos, independente dos nivelamentos sociais a que pertençam. Este reparo de igualdade comportamental do material humano é substantivado no excerto de *Tom*

[12] KRISTEVA, Julia, *Le Texte du Roman: Approche sémiologique d'une structure dircursive transformationelle*, 2ª ed., Paris, Mouton, 1976 (1970), p. 169.
[13] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 115.
[14] FIELDING, Henry, *The History of Tom Jones, a Foundling*, London, Vintage Books, 2007 (1746), pp. 605-6.

Jones, através de uma personagem que se refere ao Carnaval de Veneza, – (ao qual o escritor português também alude, ironicamente, sugerido pela ajuda das cheias do Douro[15]):

> " (…) those who travel in order to acquaint themselves with the different manners of men might spare themselves much pains by going to a carnival at Venice; for there they will see at once all which they can discover in the several courts of Europe. The same hypocrisy, the same fraud; in short, the same follies and vices dressed in different habits.
> (…)
> But human nature is everywhere the same, everywhere the object of detestation and scorn."[16].

Se o Carnaval parece divertir, se o uso da máscara parece um gesto espontâneo de disfarce identitário, perante estes textos sugere-se que assim não acontece, e a dissimulação que está na base dicotómica do ser e parecer sai completamente traída, já que são geralmente os códigos sociais que impõem o disfarce, e não uma vontade imanente de diversão. Resumidamente, a esperada independência de identidade de que a máscara carnavalesca parece ser facilitadora, conforme já se disse, converte em cativeiro quem a coloca.

Júlio Dinis foi muito atento na execução narrativa da pintura social. Os meandros da profissão de médico recebem, uma vez mais, a ponderação narrativa sobre o relacionamento do médico e doente cujo trato, por exigência do último, nem sempre é o desejavelmente transparente. Vejamos como escreveu em *As Pupilas do Senhor Reitor*, na esteira das exigências profissionais que eram impostas ao jovem médico Daniel:

> "Daniel via-se em talas para satisfazer a tantas exigências, que não timbravam de racionais, e procurava deslindar-se airosamente delas com aquele desculpável grau de charlatanismo, mais ou menos correcto e disfarçado, que todas as sociedades do mundo, rústicas e urbanas, são as primeiras a exigir dos médicos. Querem elas que se lhes responda sempre, e com desafogada segurança, às suas interrogações absurdas, preferindo serem iludidas a ficarem sem resposta, a qual muitas vezes, em consciência, medicina alguma do mundo lhes poderia dar."[17].

O facto de, logo após este comentário, o narrador acrescentar: "Peço, portanto, um *bill de* indemnidade para Daniel."[18], vem confirmar que a personagem médica se socorria de eventuais mas inofensivas trapaças nos seus diagnósticos, a fim de dar uma resposta que o seu doente considerasse satisfatória. Torna-se claro que esta reflexão é uma reconhecida e avalizada crítica social dos cuidados clínicos a ter com os doentes, os quais por vezes exigem o uso da dissimulação por parte do médico, sob risco de descrédito das competências

[15] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 24.
[16] FIELDING, H., *op. cit.,* p. 395.
[17] DINIS, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 1, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1867), pp.109-10.
[18] *Idem*, *ibidem*, p. 110.

profissionais, e ainda de agravamento psicológico dos sintomas do doente. De feição fortuita, mas se calhar não tão rara assim, a mentira assume nalguns destes contactos o rosto da verdade, convertendo-se numa transferência do rigor técnico para um saber funcional, bilateralmente necessário ao médico e ao doente. Este exame dinisiano aclara a consciência colectiva, não apenas dirigida à classe profissional que conhecia por exercício, mas ainda à sociedade em geral. Leva-a a reflectir sobre o tipo de exigências que impõe ao corpo clínico, exigindo-lhe saberes excessivos dentro de uma lógica, aceitável ou não, mas que, como qualquer outro saber, em muitas e variadas situações ultrapassa a mais aturada competência. Esta reflexão dinisiana permite concluir que a falta de respeito pelos limites do exercício de uma profissão, qualquer que ela seja, conduz a processos bilaterais de (falsificado) desempenho que nem sempre são os mais desejáveis, porque apesar de parecerem, não serão, certamente, os que melhor respondem às necessidades. Em *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, referindo-se ao tio Toby, Tristram Shandy garante que "No doubt my uncle Toby had great command of himself, – and could guard appearances, I believe, as well as most men;"[19], também se generalizando, desinibidamente, a atribuição das práticas do disfarce social a toda a humanidade. Apesar do tratamento narrativo da realidade-aparência se acomodar à representação das inter-relações humanas em geral, é todavia na questão dos afectos que estas ficções enriquecem esta temática, abordando também, com insistência, a relação entre gestos, actos ou deduções que raramente correspondem à verdade. Passemos a exemplificar.

Em *Pride and Prejudice*, Jane Austen cria uma trama de grande riqueza a este nível de representação. O relacionamento de Miss Elizabeth Bennet com Mr Darcy é, talvez, o expoente máximo do fingimento. Movidas ora pela timidez, ora pela insubmissão, ora pelo orgulho, ora ainda pelos preconceitos, as personagens estabelecem entre si e a sociedade um jogo num xadrez de mentira, na qual acreditam. Os exemplos desta aposta narrativa multiplicam-se e subdividem-se ao longo de toda a obra. Mas um ou dois serão suficientes neste estudo para realçar este tipo de oscilação entre o que é, e o que parece ser. No âmbito das conjecturas, que muitas vezes são encaradas como um dado adquirido, apontemos uma estratégia narrativa construída para Elizabeth Bennet. Ao tomar conhecimento da realização de um baile em Netherfield, para o qual ela e a família foram convidadas, a personagem

> "(...) thought with pleasure of dancing a great deal with Mr Wickham, and of seeing a confirmation of everything in Mr Darcy's looks and behaviour."[20].

[19] STERNE, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Ian Campbell Roos (ed., intr. and notes), Oxford, OUP, 2000 (1758-1769), p. 68.
[20] AUSTEN, Jane, *Pride and Prejudice*, Ian Littlewood (intr. and notes), London, Wordsworth, 1999 (1993), p. 60.

Procurando persuadir-se de que a sua inclinação afectiva era para Mr Wickham, Elizabeth Bennet prognostica dançar com esta personagem, mas afinal, para melhor poder apreciar as reacções provocadas pela sua atitude em Mr Darcy. A amostragem à sociedade, e a si própria, da sua relação com Mr Wickham, mais não era do que um gesto insidioso ao qual recorria, apenas para poder concluir do interesse de Mr Darcy por si própria. Prosseguindo na narrativa, e após efectuado este cálculo de simulacro, as expectativas de Elizabeth Bennet começam a ruir quando Mr Collins aceita participar no baile, e lhe pede, antecipadamente, que lhe conceda as primeiras danças. E então,

> "Elizabeth felt herself completely taken in. She had fully proposed being engaged by Wickham for those dances: - and to have Mr Collins instead! Her liveliness have been never worse timed. There was no help for it however."[21].

Repare-se que mesmo sem a personagem ter ainda saído da esfera das conjecturas, tudo se estava a preparar para que as aparências fossem traídas. A essência traçada no plano de Elizabeth era, já por si, uma traição à própria personagem ao querer convencer-se da inverdade dos seus sentimentos que a levava (ainda) a trair a opinião pública pela exibição em que ia incorrer – iria ostentar um entendimento entre ela e Wickham, que não existia. A sobrecarregar este quadro de falsidades, também as primeiras danças com Mr Collins mais iriam despistar o conceito social a tecer sobre Elizabeth Bennet. Mas Jane Austen vai mais longe neste capricho narrativo. Quando finalmente o baile se inicia, Mr Wickham não está presente, e surge o momento em que

> "The two first dances, however, brought a return of distress; they were dances of mortification. Mr Collins, awkward and solemn, apologising instead of attending, and often moving wrong without being aware of it, gave her all the shame and misery which a disagreeable partner for a couple of dances can give. The moment of her release from him was ecstasy."[22].

E assim, após a desastrada exibição a que Elizabeth Bennt teve acesso, finalmente, e qual ironia narrativa!, a jovem é abordada por Mr Darcy para dançar. E então,

> "(...) Darcy approached to claim her hand (…) amazed at the dignity to which she was arrived in being allowed to stand opposite to Mr Darcy, and reading in her neighbours' looks their equal amazement in beholding it."[23].

[21] *Idem*, *ibidem*, p. 61.
[22] *Idem*, *ibidem*, p. 62.
[23] *Idem*, *ibidem*, p. 63.

É importante notar-se que este complemento narrativo surge imediatamente após Charlotte Lucas, referindo-se a Mr Darcy, lhe ter sussurrado "I dare say you will find him very agreeable"[24], ao que Elizabeth Bennet, despeitada por antecedentes de ordem familiar, lhe respondera: "Heaven forbid! – *That* would be the greatest misfortune of all!"[25]. Tinham desabado completamente todas as conjecturas de Elizabeth na preparação mental que fizera para aquele baile, e ainda assim, nada era o que ali parecia ser, excepto a aproximação de Elizabeth com Darcy, que vai resultar no enlace matrimonial com que Jane Austen encerra o romance.

Com base em sugestões de ordem didáctica, e mais exactamente dirigidas aos jovens, o narrador de *Tom Jones* faz um apelo à nossa reflexão para situações em que estando a identidade sob vigilância do olhar social, a conjugação do "ser e parecer" deve ser obrigatoriamente tomada em linha de conta, sob pena de despertar sentimentos alheios menos nobres, tal como inveja, ou malvadez. Lê-se assim:

> "Prudence and circumspection are necessary even to the best of men. They are indeed, as it were, a guard to Virtue, without which she can never be safe. It is not enough that your designs, nay, that your actions, are intrinsically good; you must take care they shall appear so. If your inside be never so beautiful, you must preserve a fair outside also. This must be constantly looked to, or malice and envy will take care to blacken it so, (...)"[26].

Investido de necessidade pedagógica, o narrador alerta os sentidos dos leitores para se auto-protegerem de nefastas intenções que as suas identidades possam gerar no corpo social, acaso não exibam, adequada e prudentemente, o efeito visível do eco interior das suas exemplares condutas morais. Torna-se claro que este exemplo introduzido pelo autor inglês é a antítese do tratamento que temos vindo a dar à imagem literária "ser e parecer". E isto porquanto o autor incita a que o "parecer" esteja na mesma linha de conduta do "ser" – ou seja, não apenas as acções devem ser virtuosas, como devem parecê-lo. Todavia, esta opinião narrativa poderá ser de novo inserida no âmbito analítico até aqui perfilado, acaso este apelo nos leve a ponderar que não sendo cumprido, o "ser" volta a estabelecer a clássica tensão com o "parecer", porquanto o comportamento interior está em desacordo com a manifestação exterior, que não o revela. Ao longo do romance, Henry Fielding é industrioso na aplicação desta temática, utilizando imbricadas maquinações argumentativas em que a mentira se traveste de verdade[27].

[24] *Idem*, *ibidem*.
[25] *Idem*, *ibidem*.
[26] FIELDING, H., *op. cit.,* p. 96.
[27] Chamamos a atenção para uma extraordinária estratégia narrativa em que entre as personagens Blifil, Sophia, Mr Western e Mr Allworthy se gera uma complexa teia de crenças, das quais nenhuma corresponde à verdade. *Vide*: *Idem*, *ibidem*, pp. 277-78.

Não temos dúvidas do apreço que Júlio Dinis pudesse ter tido por estes quadros sociais traçados pelo escritor inglês; só que estabelecidas as similaridades com o escritor português verifica-se que este não foi tão longe na representação destas pinturas sociais. O artifício dinisiano que leva a personagem a representar diante dos outros aquilo que não sente, normalmente acontece por timidez ou insegurança de carácter, mas nunca por movimentações da ordem dos grandes interesses pessoais, sejam eles económicos ou outros. Apontar-se-ão, a título de exemplo entre muitos outros possíveis, o desempenho de Daniel e Margarida ou de Pedro e Clara, cujos casamentos ocorrem no final do romance *As Pupilas do Senhor Reitor*, ou ainda as uniões de Jorge e Berta e Maurício e Gabriela, estes em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Até que estas ligações matrimoniais tenham lugar, muitos são os jogos em que o que parece ser não corresponde minimamente à verdade. A dúvida recíproca acerca do sentimento do par ao qual cada um corresponde leva os jovens a exteriorizar gestos, actos e palavras que traem a autenticidade. Aliás, neste conjunto de textos em estudo à excepção do casamento entre Mr Dombey e Edith, em *Dombey and Son*, que ocorre a meio do enredo e que em breve conhece a ruptura por traição de Mrs Dombey, o casamento de Walter e Florence é arrastado até ao epílogo entre dúvidas e tímidos disfarces, à semelhança de todos os similares episódios das outras ficções em debate. Os constrangimentos são vários, mas é frequentemente a clássica dúvida de gosto romântico que os motiva – ainda que, neste caso, nostalgicamente inserida na estética vitoriana. Entretanto, pela singularidade que a união de Mr Dombey e Miss Edith introduz nestes textos, gostaríamos de referir que o quadro das aparências que Mr Dombey pretende exibir diante do mundo se eleva a um estatuto que Edith, coerente com os seus sentimentos, não admite, nem aceita. Observemos como o narrador refere um breve diálogo trocado entre o casal:

> "«However doubtful reason I may have, Mrs Dombey,» said Mr Dombey, still going majestically on, as if she had not spoken, «to hold the occasion in very pleasant remembrance just now, there are appearances in these things which must be maintained before the world. If you have no respect for yourself, Mrs Dombey - »
>
> «I have none,» she said.
>
> «Madam,? cried Mr Dombey, striking his hand upon the table, «hear me if you please. I say, if you have no respect for yourself – »
>
> «And *I* say I have none,» she answered.
>
> He looked at her; but the face she showed him in return would not have changed, if death itself had looked."[28].

O orgulho que alimenta a personalidade das personagens não lhes permite cedências. Porém, enquanto que Mr Dombey mantém a firme decisão de falsamente exibir perante a sociedade o

[28] DICKENS, Charles, *Dombey and Son*, Andrew Sanders (ed, intr. and notes), London, Penguin, 2002 (1848), pp. 708-9.

casamento que já não tem, Edith, igualmente determinada, recusa-se a embelezar um quadro familiar de falsas aparências no qual já não há assento para ela. A partir deste episódio, ainda que tenha tido dificuldade em admiti-lo, Mr Dombey acaba por reflectir sobre o exemplo de verticalidade de sentimentos da ex-mulher que só admitiu testemunhar a verdade, examinando ainda o seu orgulho que socialmente lhe cavou um fosso até à ruína. O excesso em que Mr Dombey incorreu, levou-o a criar um espaço de movimentação completamente artificial, que não só exibia em sociedade como também em família. E tal era o orgulho da personagem que, puxado ao limite, resvalou inteiramente para um estádio de vício que em toda a sua vida não soube resolver nem ultrapassar – o orgulho, incrustado no quadro dos vícios "made him his deadly enemy"[29]. E acabamos de referir o conceito de vício não por nossa opinião, mas na medida em que é o próprio texto que assim o classifica – "(…) vices are sometimes only virtues carried to excess! His [Mr Dombey] pride shows well in this"[30], lê-se num momento mais adiantado do romance. Mas o pensamento que é genericamente representado pelo casal Dombey, Mrs Skewton e Mr Carker está muito claro numa resposta que este último dirige a Mrs Edith Dombey antes de fugirem para França:

> "But our interest and convenience commonly oblige many of us to make professions that we cannot feel. We have partnerships of interest and convenience, friendships of interest and convenience, dealings of interest and convenience, marriages of interest and convenience, every day."[31].

Após este relato, não restam dúvidas quanto ao posicionamento defendido pela personagem, – as aparências substituem, de facto, as essências –, e fica ainda registada a constatação que delas faz no meio social. Esta é uma leve abordagem a alguns exemplos do percurso narrativo deste romance de Dickens, que completaremos com a afirmação de que "ser e parecer" perpassa toda esta longa narrativa. Pelas transformações verificadas em todas as frentes da vida quotidiana do período vitoriano –, desde a evolução industrial que a rede de caminhos de ferro favoreceu, arrastando consigo o disparo demográfico das cidades e alguma facilidade em viajar, ao aumento da literacia favorecida pelas bibliotecas de empréstimo[32], também ao desenvolvimento tecnológico e à expansão do comércio –, a Inglaterra atravessou um período

[29] *Idem*, *ibidem*, p. 814.
[30] *Idem*, *ibidem*, p. 883.
[31] *Idem*, *ibidem*, p. 680.
[32] Em Inglaterra, este sistema de circulação de livros vinha já do século XVIII, e naturalmente que no século XIX recebeu já outros formatos de melhoramento: "New literature in general, and novels in particular, circulated, for a moderate fee, amongst a wide range of readers and the popularity of a book with the customers of a library became, for some two subsequent centuries, a mark of true commercial success and a measure of its popular esteem.", SANDERS, Andrew, *The Short Oxford History of English Literature*, 2nd edition, Oxford, OUP, 2000 (1994), p. 307.

de progresso, desenvolvimento e mobilidade[33]. Referindo que estas transformações não deixaram de promover uma onda de ansiedade social, Maria Frawley refere-se que nas ficções de Charles Dickens as principais metáforas são "fog, contagion, the prison – [which] evoke the capacity of disease, both literal and figurative, to spread throughout modern society, eventually to immobilise it."[34]. Dado que não era sem pesar que o progresso de apresentava, Charles Dickens chamou à atenção sobre ele para que se reconhecessem as incorrecções e se criassem urgentes estratégias de remediação, neutralizando-se ainda muitos aspectos que seriam socialmente adversos à maioria da população inglesa[35]. E as referidas metáforas que traduziríamos por "confusão, contágio e aprisionamento", estão, claramente, presentes em *Dombey and Son*. Apesar de reconhecermos que este romance se debruça mais sobre os comportamentos humanos, nomeadamente no espaço familiar, do que sobre matérias ligadas à evolução sócio-cultural do momento em que foi escrito, de qualquer modo, todos os trâmites que formatam o progresso do século XIX inglês estão presentes na narrativa. Mas, no nosso entender, é a ambição desenfreada de várias personagens – fundamentalmente Mr Dombey, Mr Carker e Mrs. Skewton – que vão dar lugar à metáfora de Dickens que a crítica literária denomina de "fog"[36], conforme se leu. E confusão ou nebulosidade, como quisermos, encontram-se num elemento comum – o da pouca transparência, que enevoam as fronteiras entre o ser e o parecer. Todas as opções passam a ser legitimadas, tudo se contamina, e todas as personagens são reféns de si próprias ou da desmedida ambição a que os outros as submetem em total ausência de respeito pelos valores humanos que, naturalmente, Charles Dickens gostaria de ver socialmente reabilitados.

Continuemos com Júlio Dinis, dando-se continuidade ao apontamento que atrás deixamos em suspenso. Em *As Pupilas do Senhor Reitor*, Clara vê-se coagida a intervir nos sentimentos que a irmã Margarida nutria por Daniel. Amparada por uma estratégia que se socorre da chantagem emocional, entre as personagens desenvolve-se o seguinte diálogo:

---

[33] *Vide*, FRAWLEY, Maria, "The Victorian age, 1832-1901", *in*, *English Literature in Context*, Paul Poplawsky (ed.), Cambridge, CUP, 2008, p. 403.

[34] *Idem*, *ibidem*.

[35] Podendo à partida parecer que o romance, enquanto meio de divulgação crítico e de pensamento, era um processo que sugeria alguma lentidão nos efeitos pretendidos, parece que não era bem assim. O facto de na era vitoriana o público ter acesso facilitado aos textos, quer pelo nível de iliteracia que reduzia substancialmente, quer pela proliferação de publicações, ainda pelo dinamismo em que a sociedade estava imersa, tudo eram estímulos à curiosidade dos cidadãos, e o romance fazia parte de toda uma panóplia de textos onde se encontravam respostas. Neste contexto, repare-se em algumas frases de um texto teórico: "(…) with the social changes that were going on, all sorts of areas of public questioning were opened up; for it was becoming no longer possible to presume that life next year would proceed in much the same way as life last year. There was consequently a spreading desire of knowledge about society and the world; and the reading public by no means restricted itself to novels – biographies, travellers' tales, ethical and political pamphlets were all part of the «literary» explosion.", FORD, Boris, *The Romantic Age in Britain*, The Cambridge Cultural History of Britain, vol. 6, Cambridge, CUP, 1992 (1989), p. 13.

[36] Acerca desta metáfora do nevoeiro, lapidarmente utilizada por Charles Dickens em *Bleak House*, tomamos a liberdade exegética de a aplicar ao trato enevoado que sistematicamente paira no relacionamento de algumas das personagens em *Dombey and Son*, e não à circunstância atmosférica da qual, naturalmente, o escritor também partia para tecer as suas considerações críticas sociais.

> "[...) Esse teu bom coração consome-se assim. Queres fingir-te mais forte do que és. Escondes-te para chorar. E olha, quando se não chora parece que as lágrimas nos caem todas cá dentro e queimam; e o padecimento é então de morte.
>
> - Estás enganada, Clara; a gente costuma-se afinal a tudo, até à tristeza.
>
> - Para que estás tu a mentir-me assim? (...) Dantes eu dizia como todos: - Esta minha irmã é feliz no meio das suas tristezas; vai tanto sossego naquela alma, que a vida para ela deve ser como um dormir de criança, em que se não fazem sonhos maus; (…) Que horas terão havido na tua vida de vinte e três anos, minha pobre Guida? o que terá ido lá por dentro nesse coração, que não abres a ninguém? Nem a mim, Guida, que precisei de adivinhar-to, se quis. É mal feito. Mas cada vez que penso nisto, cada vez que me lembro de quanto terás chorado, escondida, de quanto terás penado, calada, sinto quase que terror. (...) Quem sabia perdoar, como tu, e desde bem pequena principiaste a fazê-lo!, quem sabia, como tu, estimar e proteger uma irmã, podia lá ter fechado o coração para o mais?, para o amor? E que amor que lá guardas, há tanto!, e que ainda agora queres abafar; como julgas que o hás-de fazer, doida? Que hás-de pôr tu no lugar dele?"[37].

Pese embora o tom acusatório deste enunciado de Clara, percebe-se que não pretende resultar no castigo psicológico de Margarida, mas sim na libertação dos seus medos e sentimentos. Passado em síntese todo o comportamento de dissimulação que a personagem adoptou face aos mais variados desafios que o seu percurso narrativo lhe foi propondo, quer para se proteger dos juízos familiares ou sociais que lhe fossem dirigidos, quer ainda para defesa da igual penalização orientada para a família ou amigos, este parece-nos ser um modelo narrativo bastante comum enquanto desafio a que a identidade muitas vezes se submete, levando-a a substituir a verdade dos sentimentos por uma máscara de anteparo. Por discrição social ou debilidade de carácter, este excesso de prudência e zelo não só leva Margarida a não reconhecer o afecto que Daniel lhe dedica, como a ocultar o afecto que, da mesma forma, por ele sentia. Margarida cria assim um cavado fosso entre a consciência que tem de si e a demonstração que de si exibe diante dos outros, inclusive daqueles que com ela convivem por perto. E se, naquele discurso, Clara pretende chamar Margarida à atenção, não deixa também de a condenar quando lhe diz, conforme se leu, – "É mal feito.".

Abordado o romance *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, observemos um detalhe do episódio que dá expressão ao encontro de Jorge com Berta, compromisso cujos desenvolvimentos vão progredindo no enredo de forma sempre dissimulada por estas personagens que, por timidez ou preconceito, só num momento limite assumem a verdade dos seus sentimentos. E um dos episódios que traz alguma força ao carácter de Jorge é quando Clemente, na sua boa-fé e por aconselhamento da mãe, ainda que à revelia de Berta, se abeira de Jorge e lhe pede a opinião, e a intervenção junto de Tomé para que o aceite como genro.

[37] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p. 363.

Despeitado e ferido no seu sentimento que continuamente mascarava com orgulhosa indiferença, Jorge prolonga o fingimento e trava com Clemente o seguinte diálogo:

> "- Agradeço-lhe, Sr. Jorge. Mas veja lá, se lhe custa...
> - Porque há-de custar? Ora essa! Se falo quase todos os dias com o Tomé. Em lugar de conversarmos no tempo que faz, ou no estado das terras, conversaremos nisso. Sim, porque para mim é um assunto como outro qualquer. O casamento de Berta é um assunto em que eu posso conversar com Tomé, naturalmente. Pois que tinha eu com o casamento de Berta? Eu não sou irmão dela. Estimo-a, é verdade, mas... o que é certo é que... é que não me compete importar- me com o casamento de Berta. Já vês então que não me pode ser custoso falar nisto ao pai... Pois porque te parecia que me havia de custar?
> E Jorge dizia tudo isto com uma volubilidade e com uma inquietação que admiravam Clemente."[38].

Mais do que procurar enganar todos com quem se relacionava, Jorge investe num acto insidioso contra si próprio ao procurar convencer-se de que esta é a grande resolução do seu problema. Quando já se encontrava só, Jorge divaga neste tom:

> "- 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..."[39].

É evidente que não vai ser esta estratégia de auto-convencimento e até de alívio que vai dar a solução aos projectos que a razão aconselha, porque também nesta ficção se espelha que o sentimento se sobrepõe ao raciocínio.

Conforme se percebe nestes dois relatos apontados, o carácter dissimulatório que Júlio Dinis utiliza no decorrer das suas narrativas nunca representa interesses de ordem material. As personagens que adoptam o uso do disfarce comportamental pretendem sempre resolver conflitos de ordem interna à própria personagem, ou ainda proteger-se, ainda que de forma indirecta, contra aqueles de quem se rodeiam. O fingimento dos textos dinisianos não desafia a perfídia, mas vigia sempre a exemplaridade moral.

É com alguma intenção que reservamos o romance *The Vicar of Wakefield*, de Oliver Goldsmith, para o final deste espaço analítico. E deste trabalho literário temos a notar duas situações bastante demarcadas: uma delas é de que de todos os textos submetidos à nossa investigação, este é aquele em que as personagens mais se apresentam com grande transparência de carácter; a outra é que também não se poderão ignorar algumas situações em

[38] DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 5, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1872), p. 339.
[39] *Idem*, *ibidem*, p.340.

que as estratégias narrativas que organizam o "ser e parecer" se impõem, mas geralmente na busca de afirmação identitária, e social. As múltiplas propostas narrativas com que nos deparamos são, quanto a nós, uma alegoria bem construída às múltiplas questões compreendidas pela identidade nacional do povo que se representa – é pois nossa convicção de que no trabalho do escritor irlandês subjaz um penetrado espelhamento do quadro cultural da Irlanda. Não consideramos que na ficção *The Vicar of Wakefield* os episódios emoldurados pela tensão "ser e parecer" estejam unicamente associados a pensamentos ou gestos de artifício que as personagens exibem para circunstância pontual associada às exigências da trama romanesca. Quando o enredo exibe lances narrativos em que o que parece ser não o é, antes se sugere uma projecção semiótica, logo extra narrativa, que aspira a presentificar e vai finalmente celebrar a memória colectiva irlandesa construída através dos tempos. Porque falar-se de "ser e parecer" em *The Vicar of Wakefield* equivale a abordar o romance no seu todo, permitimo-nos adiar a sua análise crítica, ainda que necessariamente sumariada, para o espaço que este estudo lhe consagrou – secção IV-2.4.

III-1.5 – O sublime na tradição de sensibilidade romântica

Qualquer estudo debruçado sobre esta concepção literária remeterá, necessariamente, para os textos-chave de Longino, Santo Agostinho, Kant ou Burke[1], onde encontramos múltiplos campos de aprofundada análise no âmbito do estudo do sublime, que aqui sumariamos com um excerto do texto *The Impersonal Sublime*:

> "From Longinus to Kant, the sublime unites questions concerning the power of language as event with the event of transcendence. It poses questions of limits – limits between rule and infraction, originality and repetition, presence and absence, pleasure and pain, immanence and transcendence – and it questions the limits of representation, that is the limits of discourse itself."[2].

Não sendo, porém, vocação deste estudo entrar em considerações e aprofundamentos de carácter filosófico, de contextos psicanalíticos ou outro tipo de complexidades levantadas, por exemplo, pelas relações históricas, teóricas ou discursivas que o primado da estética do sublime tem proposto ao longo dos tempos, – o que requereria outro estudo, aliado talvez a outro tipo de competência –, cingir-nos-emos ao levantamento crítico de nexos textuais das obras em análise onde esta temática se afirme com pertinência. Para tal, é essencial que o estado de alma da personagem entre na condição que ultrapassa os limites de equilíbrio da *psique*, sendo este afinal um dos valores a que os românticos deram especial ênfase. Quando a personagem entra nesse estado psicológico de felicidade e bem-estar que atravessa a fronteira dos limites da razão que até então as suas emoções conheciam, é levada a fazer uma nova leitura da realidade que a envolve. Na definição de Philip Shaw, o estado de sublime, em termos genéricos, acontece "whenever experience slips out of conventional understanding, whenever the power of an object or event is such that words fail and points of comparison disappear (…) the sublime marks the limits of reason and expression together with a sense of what might lie beyond these limits;"[3], acrescentando ainda que "this may well explain its

[1] Refira-se que obras como *Tratado do Sublime* de Dionísio Longino, *O Mestre* de Santo Agostinho, *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant ou *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* de Edmund Burke são as grandes autoridades literárias de fonte teórica no tratamento dos fundamentos estéticos do fenómeno do sublime.
[2] GUERLAC, Suzanne, *The Impersonal Sublime: Hugo, Baudelaire, Lautréamont*, California, Stanford University Press, 1990, p. vii.
[3] SHAW, Philip, *The Sublime*, London, Routledge, 2006, p. 2.

associations with the transcendent"[4]. Na obra *A Experiência Sensível,* lê-se que "A experiência do sublime é assim experiência dos limites e, paradoxalmente, experiência de uma sensibilidade por aquilo que os ultrapassa."[5] - concepção que o mesmo texto vem a aclarar noutro momento ao referir que "(...) o sublime é o que há de mais íntimo no indivíduo, embora também seja, paradoxalmente, uma «experiência» onde se joga o que há de mais «inumano» em cada um de nós."[6]. De facto, quando estas personagens são confrontadas com a estética do sublime fragmentam-se e transportam-se para outro "eu" que até então lhes era alheio. Dá-se um natural desdobramento da identidade através da transfiguração da realidade que o imaginário da personagem, imerso em sentimentos profundos, lhe oferece.

Poder-se-á referir que, como regra que não se generaliza, algumas personagens das obras dinisianas, ainda as dos textos ingleses, experimentam o estado do sublime essencialmente a partir de rupturas e/ou alterações que o sentimento dos afectos lhes promove. A excelência da disposição de espírito que se projecta nestas personagens, não só vai quebrar a normatividade que no quotidiano orienta as suas condutas individuais, como fomenta ainda a entrada em conflito com comportamentos socialmente aceites como sendo os padronizados. Porém, sendo que a melancolia é a condição psicológica que em geral invade este tipo de personagens, refira-se, e com curiosidade, que nestes casos as personagens não se deixam entregar ao abatimento profundo, e antes se sentem invadidas pelo sonho que as transporta para a felicidade próxima do absoluto. Salvaguardem-se, todavia, duas excepções nos textos de Júlio Dinis, que em breve relataremos. Porém, antes disso, faça-se um pequeno desvio analítico para referir que no texto *O Herói Sublime: Figuras e Figuração*, Sílvia Quinteiro elabora um estudo aprofundado também acerca do herói romântico e, entre outras variantes, caracteriza este tipo de personagens como aquelas "que assumem o desejo de se tornarem proeminentes face aos que as rodeiam."[7], acrescentando que:

> "As suas acções são conscientemente dirigidas no sentido da obtenção de um poder ou dom inacessível ao homem comum, independentemente de praticarem o bem ou o mal e, na maioria dos casos, ambos, até porque os paradoxos constituem a base para a construção do herói romântico."[8].

[4] *Idem*, *ibidem*. Philip Shaw refere que esta associação literária com o transcendente foi uma concepção dos poetas românticos, noção que já se encontrava na Bíblia Hebraica, mas que actualmente é rara, já que nos encontramos pouco inclinados para aceitar a quebra da razão ou a incapacidade de expressão como indicadores de um estado de alma excessivamente elevado. *Idem*, *ibidem*.
[5] HELENO, José Manuel, *A Experiência do Sensível: Ensaio sobre a Linguagem e o Sublime*, Miguel Serras Pereira (pref.), Coimbra, Fim de Século, 2001, p. 22.
[6] *Idem*, *ibidem*, p. 102.
[7] QUINTEIRO, Sílvia Moreno de Jesus, *O Herói Sublime: Figuras e Figurações*, Helena Carvalhão Buescu (orientadora), Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006, p. 19. Tese de Doutoramento.
[8] *Idem*, *ibidem*.

Observados os heróis dinisianos à luz desta afirmação, ou mesmo as restantes personagens para as quais as narrativas constroem um enlevo sentimental de efeito estético que se destaca, somos levados a verificar algum distanciamento daqueles pressupostos apontados ao postulado romântico, que se reconhecerão, conforme aquele estudo também refere, na aliança com as orientações do herói gótico. Debruçando-nos sobre alguns detalhes caracterizadores que nos justifiquem quanto às ficções dinisianas, começamos por verificar que se as tensões entre os contrários, – pelas quais, como se leu, o Romantismo é um dos grandes responsáveis –, permitem discutir questões como dor ou prazer, originalidade ou repetição, imanência ou transcendência, já a grande questão maniqueísta do bem ou do mal estará fora de questão. Aliás, sendo os trabalhos de Júlio Dinis criticamente enquadrados na vertente moralizadora, nunca os efeitos advindos de perniciosos obstáculos poderiam vencer a leal força das virtuosidades aplicada às acções de cada personagem. Daí que a inclinação comportamental que motiva a personagem para o tal "poder ou dom inacessível ao homem comum, independentemente de praticarem o bem ou o mal" estará fora de questão nos heróis dinisianos, porquanto as boas intenções são sempre o alvo para o qual as personagens dirigem as suas práticas. Procurando ainda omitir quaisquer infracções ao cumprimento do máximo respeito pelas regras instituídas, os heróis dinisianos imersos no sublime, ou não, nunca se apresentam como seres que se consideram superiores no relacionamento que estabelecem com os seus pares – em regra, são humildes e sabem acatar com deferência as opiniões que recebem de terceiros. E quando se encontram cercados por situações sentimentais que chegam a ultrapassar o limite de auto-controlo, o fascínio pela deformidade, monstruosidade, ou destruição, nunca os invade. Quando as personagens são absorvidas por um estado de excelência de espírito, tal circunstância é sempre resultante de progressões afectivas que as levam a atingir um grau de inefável[9] satisfação; e se chegam a sentir dor, esta confunde-se com um misto de prazer – e então o júbilo exalta-se porque amam, e a dor instala-se porque sabem que não são amados. Cremos que o tratamento do sublime nestes autores se harmoniza na afirmação que Harold Bloom faz quando se lê: "A writer who achieves what once was called the Sublime will be susceptible to explanation either upon an empirical *or* upon a dialectical basis."[10]. Ora, de facto, sem apresentarem teorizações estéticas nesta matéria, entendemos que estes escritores, – e com mais evidência nuns do que noutros –, abordam a questão do sublime quer a partir de experiências percepcionadas pelas próprias personagens que o narrador (omnisciente) relata ao seu leitor, quer pelo relacionamento dialógico

[9] É um lugar comum nos estudos do sublime a impossibilidade de o fenómeno ser explicável, já que "The sublime is not something that can be proved or demonstrated", – na expressão de Boileau traduzida para inglês. *Vide*: GUERLAC, S., *op. cit.*, p. vii.
[10] BLOOM, Harold, *Poetics of Influence*, John Hollander (ed. and introd.), Doberman, New Haven, 1988, p.188.

estabelecido pela personagem com as restantes do elenco. Em geral, estes escritores não se referem ao sublime sem que a conduta da narrativa, particularizada pelas acções romanescas, lhes dê a dimensão correspondente às teorizações do conceito estético-literário.

Consideramos que se poderão referir duas perspectivas próximas, mas distintas, que registam o conceito de sublime nos textos dinisianos: uma delas assume o pleno valor estético atribuído ao sublime na natureza humana, ou seja, relata o êxtase que a personagem aprecia quando é surpreendida pelo arrebatamento passional; a outra afirma-se pelo uso linguístico do lexema "sublime" ao pretender qualificar outro tipo de sentimentos, quer elevando-os ou mesmo depreciando-os, – e neste caso a ironia é geralmente esclarecedora. E o facto de um dos heróis do acervo dinisiano chegar à loucura e outro se encontrar com a morte, como já a seguir demonstraremos retomando a proposta que ficou em suspenso, tornou-se numa consequência de perda da razão, estado que levou as personagens a "combater a alma com o corpo"[11], – palavras do escritor. Trata-se de dois dos contos coligidos em *Serões da Província*, e mais exactamente, *Uma Flor de Entre o Gelo* e *O Canto da Sereia.* Em ambas as narrativas, o sublime cumpre-se em torno de efeito emocional obtido pela reacção da personagem às moções que a paixão lhe ofereceu, organizando uma aura de projecção afectiva que não vai apenas recair sobre a personagem que a experimenta já que, como consequência, se contagia diversamente àqueles com quem socialmente se relaciona. De notar, entretanto, que apesar de os dois heróis destas ficções serem acometidos pelo estado de sublime, não lhe atribuiríamos a categoria de "herói sublime" caracterizado pelo seu "carácter único, grandioso e digno (…) [que] o opõe ao resto do mundo e impulsiona a sua conflituosidade, conduzindo-o a um percurso tortuoso e a um final inevitavelmente trágico."[12]. Os heróis sublimes dinisianos são personagens que não ambicionam ultrapassar-se a si mesmas nem arriscam, conscientemente, a quebrar quaisquer fronteiras que organizam os seus sentimentos, simplesmente porque foram arremessadas pela natureza que não dominam para essa elevação de estado de alma. No texto *A Experiência Sensível*, ao qual já nos referimos, José Manuel Heleno escreve que:

> "Tentar compreender o que é o sublime é tentar perceber o que *cada um de nós é*, ou seja, esforçarmo-nos por dar um pouco de luz à obscuridade da existência humana. Com o sublime sentimos a vida em estado puro, mesmo que jamais possamos saber o que tal possa significar."[13].

[11] DINIS, Júlio, "Uma Flor de Entre o Gelo", in, *Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 189.
[12] QUINTEIRO, S. M. J., *op. cit.*, p. 3.
[13] HELENO, J. M., *op. cit.*, p.18.

É esse exercício de superlatividade ontológica, intraduzível e de obscura luminosidade que aquelas ficções dinisianas procuram revelar ao leitor, a partir da vida narrativa dos seus heróis. O Dr. Jacob Granada é um dos exemplos de personagem já nosso conhecido – médico, impassível, de temperamento frio que lhe valia a reputação de "alma empedernida"[14] junto dos colegas, "tinha sempre a mesma dureza de maneiras, a mesma franqueza, às vezes cruel, para com todos, qualquer que fosse a idade, o sexo e a condição."[15]. A partir de determinado momento, em Jacob Granada começa a verificar-se uma súbita transformação. Vejamos como é relatada pelo narrador:

> "Uma profunda preocupação de espírito revelava-se-lhe nas rugas mais acentuadas que lhe sulcavam longitudinalmente a fronte, na maior contracção dos lábios e na rapidez e irregularidade do andar, interrompido por pausas súbitas e movimentos impacientes.
>
> Às vezes soltavam-se-lhe do peito, que se elevava em agitação febril, suspiros mal reprimidos; e os punhos cerravam-se-lhe em contracções nervosas; outras, um profundo desalento abatia-lhe a fronte, e os braços descaíam-lhe como desfalecidos ao lado do tronco.
>
> De quando em quando parava, parecendo absorvido na contemplação de um objecto qualquer, como se nele descobrisse alguma coisa de misterioso e estranho que o confundia; abaixava-se rapidamente para apanhar uma flor cortada e esquecida no chão e logo depois arrojava-a de si com enfado visível; corria com ansiedade para a árvore, em cujo tronco divisava uma inicial aberta de véspera, e cedo afastava-se dela, como se a observação o contrariasse. Qualquer pequeno ruído o fazia voltar em sobressalto; parava perturbado, depois, sacudindo a cabeça por um movimento cheio de frenesim, recaía mais profundamente ainda na turbação anterior. Palavras sem nexo, imperceptíveis, incapazes de lhe trair o pensamento, saíam-lhe dos lábios e faziam-no estremecer, como se outro as pronunciasse.
>
> Ora, para quem conhecesse ou julgasse conhecer o doutor Jacob, era muito para estranhar o seu estado extraordinariamente febril naquela manhã.".

Perante este relato minucioso que nos dá conta da alteração dos comportamentos físicos e psicológicos operada na personagem, assumidos entre um estado e logo seguir o seu contrário, o leitor fica preparado para receber, sem sobressalto, os desenvolvimentos que se seguiram. De facto, integrada no grupo dos enfermos que o médico consultava, a jovem Valentina tinha chamado a atenção dos sentimentos do clínico e era a causa "(...) de uma profunda revolução naquele espírito que se julgava morto para as impressões violentas (...)"[16], acrescentando o narrador que "De facto era notável a mudança"[17], e ainda que "Era uma metamorfose completa"[18]. Parecem estar, à partida, reunidas as condições de base para ficarmos perante um exemplo em que o fenómeno do sublime sobrevém. O espírito de Jacob Granada estava arrebatado pela imagem daquela jovem, e a transformação espelhou-se rápida nos seus comportamentos. Esta alteração com que a personagem se deparou resulta no tal "processo de

[14] DINIS, J., "Uma Flor de Entre o Gelo", in, *Serões da Província*, p. 202.
[15] *Idem*, *ibidem*, p. 203.
[16] *Idem*, *ibidem*, p. 205.
[17] *Idem*, *ibidem*.
[18] *Idem*, *ibidem*.

transformação que termina numa experiência – a experiência do sublime."[19], ainda segundo J. Heleno. Mas a modificação de Jacob Granada não se confinou a si próprio, já que o seu distanciamento e permanente intolerância profissional cederam à sua pertinácia, passando a escutar "o outro" como até então nunca o fizera. Só assim Valentina passou a poder contradizê-lo nos seus diagnósticos, objectando as ideias materialistas que o médico sempre defendia. Porque Valentina, afinal, também se curava de algo perturbador, mas que o texto, insinuando, não esclarece. Observe-se, pela voz narrativa, o discurso que a jovem dirigiu ao seu clínico:

> "- Desafio-o, meu caro doutor – disse-lhe ela uma vez, armando-se de um dos seus sorrisos mais provocadores –, desafio-o a que me aponte com o dedo a lesão física que me trouxe aqui ou me diga ao ouvido a droga medicinal que me deve curar. Rio-me interiormente sempre que o vejo tomar-me o pulso, inspeccionar-me a língua, auscultar-me o palpitar do coração e sentar-se para formular. Eu sei mais da minha doença do que lhe podem ensinar todos esses livros de grande formato, que folheia até altas horas.
>
> Creia-me, doutor, se quiser ser médico eminente, estude menos a anatomia do coração ou espiritualize-a. Olhe que nem todos os padecimentos dele são aneurismas ou lesões semelhantes."[20].

Para além de outro tipo de considerações críticas que se poderiam tecer em torno desta fala de Valentina, debrucemo-nos apenas sobre o facto de a personagem ter referido que a sua doença carecia sobretudo de trato psicológico, em vez de físico, e ainda a circunstância de aconselhar o Dr Jacob Granada a que interpretasse o coração em termos alegóricos, – e é aqui que o texto nos dá subliminarmente a entender que Valentina lutava com os efeitos de uma paixão. E na medida em que ambos os interlocutores estavam, afinal, a experimentar o mesmo tipo de sentimentos, o narrador acrescenta que:

> "Estas palavras, que em outra boca teriam provocado uma explosão no génio irascível e intolerante do clínico, foram desta vez acolhidas com um sorriso singular, como até ali ninguém tinha ainda observado nos lábios do doutor, e seguido de um silêncio reflexivo muito parecido a completa abstracção."[21].

Porém, não obstante o entendimento mútuo que naquele diálogo se gerou, dado que as paixões que ambos acalentavam tinham destinatários diferentes, o médico expôs-lhe um conselho de carácter compensatório – "Mitigue-lhe o mal que a ilude, o saber que há males maiores."[22]. Valentina recuperou do seu estado de melancolia, mas o Dr Jacob Granada entrou num processo mental de loucura continuada. A partir do relato de uma carta de outro médico que

[19] HELENO, J. M., *op. cit.,* p.102.
[20] DINIS, Júlio, "Uma Flor de Entre o Gelo", *in*, *Serões da Província*, p. 208.
[21] *Idem*, *ibidem*, pp. 208-9.
[22] *Idem*, *ibidem*., p. 214.

observou Jacob Granada, o leitor fica a saber que, no meio de toda a desordem psicológica em que este mergulhou, os vestígios de quem tinha experimentado uma sublime paixão estão bem presentes nas seguintes palavras:

> "É aos velhos que com especialidade se dirige.
> Promete-lhes juventude, alegria, consideração e amores.
> A extravagância dessas promessas e o ardor das suas palavras então, moveriam o riso se a alma não se sentisse comovida perante as desordens daquela inteligência, onde parece descobrirem-se os vestígios de uma poderosa e malograda paixão.
> - O absoluto – exclama ele nesses momentos – vos restituirá as seduções da juventude, desgraçados velhos! Nunca mais, nunca mais vos repetirão, como a mim, aquelas palavras: Vim tarde!
> Estas duas palavras são as que efectivamente mais vezes o ouvem pronunciar, acrescentando:
> - Não haverá mais tarde nem cedo, perante o eterno, o absoluto."[23].

Descoordenado, sem qualquer esperança em sobreviver com sanidade e afecto, o Dr Jacob Granada não se insurge contra a jovem Valentina – insurge-se contra o tempo, o qual só combate com a eternidade que anuncia.

Pedro do Ramires é o protagonista da ficção *O Canto da Sereia*, do qual nos vamos ocupar de seguida. Também nesta personagem se verificava uma alteração comportamental que o tornou apreensivo e taciturno, remetido à solidão[24], circunstâncias que o narrador completa comentando que "Possuía instintos de poeta, o malfadado."[25]. Pedro, conforme já referimos na secção I-1.1.1 deste estudo, faz a representação narrativa do Ser em permanente desdobramento existencial, que vive no limbo do mundo sensível e do mundo supra-sensível. Pela sua representação reconhece-se ainda a estrutura do estado meta-empírico, na medida em que "Pedro sentia, e por infelicidade sua, sentia com excesso."[26], acrescentando o narrador que "Este mundo, evidentemente, não foi feito para quem sente assim."[27]. Esse excesso de sensibilidade colocou a personagem num percurso existencial em permanente direcção à

[23] *Idem*, *ibidem*, p. 233.
[24] A marginalização social a que Pedro Ramires se remetia, deambulando só ao longo da praia a qualquer hora do dia ou da noite, concorre, parcialmente, para o quadro de formatação do herói sublime – "Não pertencendo a um espaço concreto (físico ou social), o herói sublime é remetido para uma solidão e para uma marginalização que o levam a viver numa área também ela marginal. (…) a ilha, a gruta, o calabouço ou o laboratório (…) [QUINTEIRO, S. M. J., *op. cit.*, p. 5.]. Perceber-se-á, então, porque entendemos que o contributo dado por Pedro Ramires para que possa ser caracterizado como herói sublime apenas é parcial. Este herói não vivia isolado nos tais "não-espaços" a que a autora daquela Tese seguidamente alude no seu texto. Pedro Ramires era pescador, convivia com a companha, mas isolava-se sempre que possível, refugiando-se num espaço mítico à medida da exigência dos seus sentimentos.
[25] DINIS, Júlio, "O Canto da Sereia", *in*, *Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 246.
[26] *Idem*, *ibidem*, p. 247.
[27] *Idem*, *ibidem*. A caracterização narrativa desta personagem aproxima-se da do jovem Tomás, no texto *As Apreensões de Uma Mãe* – vejamos como pela voz narrativa: "Era ainda imberbe, algum tanto pálido, com uns lânguidos olhos castanhos, que se pressentiam talhados para contemplações poéticas; os cabelos negros naturalmente anelados e compridos; a fronte espaçosa, a boca de uma expressão melancólica; tudo naquela fisionomia revelava sentimentos nobres e generosos, elevados brios, talvez uma excessiva sensibilidade, e um espírito fácil em impressionar-se; graves defeitos para quem desejar viver em paz neste mundo.", DINIS, Júlio, "As Apreensões de uma Mãe"*, in, Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p.19.

plenitude que sentia amoldada às sensações imanentes e transcendentes, vivendo contudo a tensão da dúvida que questiona o universo fora da matéria. Este conjunto de factores que não almeja, mas que tão-pouco controla, formam a aura do sublime que o invade em permanência, numa relação que se apresenta desfavorável face à natureza que o conduz e controla, e daí a sua permanente instabilidade e falta de adequação ao real empírico. O seu estado de constante abstracção em que vivia ausentava-o de tudo quanto lhe estava próximo, facto que pode ser testemunhado pelo seguinte e brevíssimo diálogo:

> "- Mas em que andavas tu a cismar agora que nem sequer me vias, de tão perto que estavas?
> – Diga-me, ti' Cabaça, sempre será verdade que existem sereias?"[28].

Pedro tinha começado a ouvir na praia, repetidamente, o canto da sereia, – e então cismava. Referiu que a voz era de mulher, mas que "o estilo de cantar não era o da nossa terra. Nunca até então o tinha eu escutado, não sei até se em alguma parte do mundo se canta assim."[29]. Seduzido por esta inesperada voz encantatória que o sublime estado de alma em que vivia lhe proporcionou escutar, Pedro sofre um duplo arrebatamento. Prosseguindo a sua demanda, os desenvolvimentos narrativos relatam que Pedro se atirou ao mar quando julgava estar próximo do "rosto daquela por quem concebeu uma tão singular paixão"[30], e naufragou. Tal como na exposição anterior, também neste episódio ficcional a tragicidade foi a solução romanesca para um sublime quadro de afectos que a personagem não soube gerir.

A partir do trabalho de E. Burke *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, no qual se estabelece a relação da linguagem com o sublime, J.M. Heleno refere que a poesia ou as palavras poéticas agem sobre nós não pelo facto de provocarem ideias ou imagens das coisas, mas antes pelo seu poder e capacidade de agir sobre as paixões humanas, já que despertam um estado de ânimo que nos leva a sentir o belo e o sublime[31]. Encontramos, no tratamento narrativo das duas ficções dinisianas a que nos vimos referindo, dois poemas que revelam essa mesma manifesta vontade de sublimar o pensamento. Em *Uma Flor de Entre o Gelo*, o poema é escrito por Valentina numa toada de dor pungente a que o seu estado melancólico a incitou. Dirigido à natureza, espelhando claramente o enlevo sentimental em que a personagem se encontrava, o poema permite também perceber a impossibilidade que a personagem sente de realizar o seu afecto, daí que se despeça da natureza e quase lhe proponha que a substitua, num gesto de desistência e impotência perante

[28] DINIS, J., "O Canto da Sereia", *in*, *Serões da Província*, p. 247-8.
[29] *Idem*, *ibidem*, p. 250.
[30] *Idem*, *ibidem*, p. 274.
[31] *Vide*: HELENO, J. M., *op. cit.*, p.97.

as propostas com que se debate[32]. Nessa composição poética, a personagem não entrega os seus sentimentos às palavras na busca do belo e do sublime. Estes versos são já a expressão de quem tinha esgotado todas as forças na gestão desse estado sublimado e, sentindo-se incapaz de o ultrapassar, a personagem estabelece um diálogo com o ciclo da natureza, – alegorizado nas andorinhas –, depreendendo-se que busca nesta opção poética a forma de se comunicar com o infinito, talvez num último sinal de esperança, de renovação, de reencontro com a estabilidade perdida. Através deste poema, o referido efeito de "acção sobre as paixões humanas" de que nos fala J. Heleno talvez se vá, paradoxalmente, realizar na personagem do Dr Jacob Granada. A este nível, o texto é omisso, mas talvez se possa inferir que tenha sido a partir da leitura do poema que os sentimentos do médico por Valentina tivessem sido estimulados ao ponto de o levar a confessar-lhe a sua paixão, dissertando ainda sobre o infortúnio passional que, segundo a idade, é bem diverso. Também em *O Canto da Sereia* encontramos um poema dedicado aos temas da natureza. Evocador de uma natureza revolta, de um mar encapelado e misterioso, este poema, cantado pela sereia e escutado por Pedro Ramires, oferece uma imagem enigmática, anunciadora do final dos Tempos, imagem que antecipa o anúncio do naufrágio do herói. Após a narrativa referir que esta invocação à tempestade é cantada pela personagem feminina – cujo perfil mitológico a mantém sempre em ausência no texto –, poder-se-á sugerir que o referido poema é escutado por Pedro Ramires como a resposta poética que ele busca para si mesmo, e nesse caso, a fantasia a que o seu estado de sublime o projecta obriga-o a um novo modelo de desdobramento da identidade – de um lado estava a personagem que, na praia, escutava o canto do poema; do outro lado estava a outra parte da mesma personagem que, já no espaço do inumano, cantava um poema para si próprio. A voz encarregue de proferir o poema poderá ser entendida como uma construção fantasiosa do próprio Pedro Ramires. Numa situação limite, desesperançado, clamar e bem-dizer a tempestade da natureza, – a do mar –, é a única solução que a personagem encontra para combater outra tempestade da natureza, – a da paixão humana. Incapaz de ultrapassar a condição de sublime em que estava mergulhado, o encontro com a morte era a resolução única que a personagem ambicionava, desafio que, obedecendo à sua própria vontade, a fragmentação de si lhe aconselhou.

Verifica-se ainda que nos dois poemas destas ficções dinisianas a invocação da natureza, incluindo a morte como acto resolutivo para a luta das paixões humanas que

[32] Esta constatação vem ao encontro da referência que Philip Shaw faz em *The Sublime*, no capítulo "The Romantic Sublime", onde aclara que este misto de prazer e dor decorre do pensamento kantiano: "For poets and thinkers writing in the wake of Kant, than, the sublime induces equal amounts of pleasure and pain: pleasure that the encounter with the sublime should lead to the discovery of a capacity within the self greater than nature; pain at the realisation that such 'power' places us at a remove from nature.", SHAW, P., *op. cit.,* p. 91.

assolaram as respectivas personagens, oferece propostas exegéticas distintas. Se no poema escrito por Valentina poderemos adivinhar alguma crença de elevação, de confiança no futuro sugerida pela alegoria do rejuvenescimento e da alegria que as andorinhas impõem no ciclo da natureza, já no poema cantado pela sereia a fúria da tempestade aniquiladora não permite vislumbrar um desfecho para além da eminente queda. No tratamento dinisiano da estética do sublime, as duas poesias apresentam-se com carácter prenunciador do desenlace da narrativa: Valentina "Conservou por algum tempo a memória do doutor Jacob; mas enfim tinha vinte anos, imaginação e futuro."[33]; Pedro Ramires, "figura decomposta, onde parecia reflectir-se, entre os tormentos da agonia, um certo reflexo de inexplicável voluptuosidade."[34].

São estas duas estratégias romanescas que, pela caneta dinisiana, constroem com considerável vigor propostas narrativas que clamam a estética do sublime. De notar, com curiosidade, – e talvez porque nesta altura já tivéssemos estranhado a ausência de apontamentos dos textos ingleses –, que os romances em cotejo não nos apresentam com energia este tipo proposta literária. Tal como nas restantes ficções de Júlio Dinis, nos textos ingleses a paixão é uma constante em todas as obras, mas sem que, contudo, os seus protagonistas sejam expostos ao estado de arrebatamento que os harmonize no sublime. Socorrendo-nos da taxonomia dinisiana de semantização patológica já mencionada neste estudo, diremos que todas estas restantes paixões se agrupam no tipo de "paixões graves", ou seja, no tipo de relacionamento afectivo que vai conhecendo uma gradação paulatina, bilateralmente evolutiva, e que se realiza com o passar do tempo. Tentando buscar uma explicação para este facto nos textos ingleses, talvez a possamos encontrar na obra *The Word "Sublime" and its Contex: 1650-1760*. Neste estudo sobre *The Sublime*, de Longino, Theodore E. B. Wood tece algumas problematizações, entre as quais refere que:

> "(...) the Kantian concept of imaginative literature is the universal desideratum, and the English poetry (which includes the sublime of course) since the Renaissance strives towards it, albeit unconsciously, until the beginnings of Romanticism in the last decades of the eighteenth century."[35].

Estando este excerto especificamente direccionado para a poesia, acreditamos que na prosa o tipo de tratamento da temática do sublime tenha sido exactamente o mesmo; ou seja, fazendo a estética do sublime parte intrínseca dos textos ingleses a partir do Renascimento, chegado o período romântico os autores não lhe atribuíram particular realce. Daí que ainda Theodore Wood acrescente que "(...) the late eighteenth-century sublime, with its

[33] DINIS, J., "Uma Flor de Entre o Gelo", *in*, *Serões da Província*, p. 233.
[34] DINIS, J., "O Canto da Sereia", *in*, *Serões da Província*, p. 276.
[35] WOOD, Theodore E. B., *The Word "Sublime" and its Context: 1650-1760*, Paris, Mouton, 1972, p. 21.

psychological involvement, is realized mainly in the responses of the audience."[36]. Ora assim sendo, caberá então à exegese descobrir os estados do sublime atingidos pelas personagens dos textos, – e obviamente que nos referimos sobretudo àqueles romances cujo enquadramento cronológico obedece aos parâmetros estabelecidos pelo título da obra crítica acima citada. Oliver Goldsmith e Henry Fielding estarão, naturalmente, contemplados naquele processo analítico, mas ao serem observados os trabalhos de Jane Austen e Charles Dickens, dir-se-á que a escritora se posiciona numa determinada atitude estética de transição, pois na sua tendência para estratégias narrativas de filão romântico desenham-se já alguns traços claramente realistas, e quanto ao último escritor concederemos que, estando já francamente inserido no trabalho literário do período vitoriano, o realismo social se destaca de sobremaneira não criando espaço narrativo para a idealidade. Apesar destes arranjos classificativos que a teoria literária vai estabelecendo, observa-se com nitidez, em todos estes trabalhos, que embora os traços caracterizadores das estéticas literárias romântica e realista se envolvam mutuamente, existe um relevante predomínio para a última. Aliás, Margaret Anne Doody em *The True Story of the Novel* define o realismo literário em Inglaterra como "new in the eighteenth century and dominant in the nineteenth"[37], e para Maximilliam Novak a paternidade da estética realista pertence já a Daniel Defoe – "Defoe literally invented realistic prose fiction."[38]. Ou seja, a classificação a atribuir a estes textos, algumas vezes colocados no limbo da tendência de transição estética, dependerá mais do desequilíbrio da balança que as opções narrativas possam ditar à análise, e menos de datações balizadoras que são sempre algo traiçoeiras. Postas as coisas nestes termos, de notar ainda que os levantamentos que a hermenêutica possa desenvolver nestes textos, e na temática que agora nos ocupa, vão também ao encontro de um tipo de trabalho analítico a que Maria Leonor Carvalhão Buescu chamou de "*estética da recepção*, habilmente conciliada com a *estética da emissão*"[39], acrescentando, e aclarando, que "O arrebatamento (*ekstasis*) e a elevação (*hypsos*), isto é, o sublime, será, então, algo de extratextual, independente dos géneros literários, independente, até, da perfeição imposta pela retórica clássica."[40]. Conscientemente, não avançaremos com uma abordagem ao tipo de tratamento narrativo atribuído ao lexema sublime, geralmente utilizado nos textos como julgamento de valores, ou ainda como recurso linguístico que pretende adjectivar o sentimento dos afectos, outros sentimentos, ou mesmo acções várias. Neste tipo

[36] *Idem*, *ibidem*.
[37] *Apud*: DOODY, Margaret A., "The True Story of the Novel", (New Brunswick, 1996), p. 294, *in*, BREEN, Jennifer, NOBLE, Mary, *Romantic Literature*, London, Arnold, 2002, p. 18.
[38] NOVAK, Maximillian E., *Eighteenth Century English Literature*, London, Macmillan, 1986 (1983), p.57.
39 OLIVEIRA, Custódio José de, *Tratado do Sublime de Dionísio Longino*, Maria Leonor Carvalhão Buescu (introd. e actualização do texto), Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984, p. 22.
40 *Idem*, *ibidem*.

de aplicação, a palavra sublime veicula usualmente o princípio de infinito colocado numa dimensão que pretende ultrapassar a da comum significação das palavras. E neste caso, concorde-se que também alguns textos ingleses já oferecem propostas à análise, as quais, todavia, consideramos que desviam o cerne do filão crítico dedicado a este espaço.

Como nota final, pretendemos apenas registar uma menção para o facto de em todos estes textos, e com particular evidência no trabalho literário de Júlio Dinis, os temas sublime e arte pictórica receberem um tratamento narrativo que os interpenetram – a importância desta questão exige do debate um espaço próprio, que encontraremos na secção III-2.1 desta Tese.

Capítulo 2

No panorama geral da sociedade

III-2.1 – Vida, natureza e arte: elementos entronizados num eixo pictórico comum

Referindo-se ao período romântico, seus fulgores e desencantos estéticos, José-Augusto França alega que a literatura portuguesa se desenvolve "sem verdadeira concorrência das outras expressões artísticas"[1] e classifica, sem acrescento de comentários, Júlio Dinis como um "imagista de Épinal"[2]. Tentando aprofundar a caracterização que o epíteto literário propõe, pareceu-nos poder concluir que existem, no mínimo, dois tipos de possibilidades interpretativas desta expressão. Todavia, antes de avançarmos, é importante termos presente que esta classificação aparece nas últimas décadas do século XX, devendo por tal ter-se em conta o razoável distanciamento temporal com o acervo de Júlio Dinis. Mas prosseguindo, quanto à primeira hipótese que alvitramos, – e presumimos que talvez tenha sido a que José-Augusto França possa ter concebido, porque é a que cronologicamente se adequa –, a ficção de Júlio Dinis é encarada como uma fiada de imagens literárias que integram propostas narrativas de grande simplicidade, constantes na obediência à ordem, à tradição de costumes, sempre ao serviço de conformidades sem limites, e mantendo o carácter de bonomia em todas as acções romanescas. Sendo que esta caracterização crítica da obra dinisiana faz todo o sentido a partir da análise dos textos, haverá contudo uma segunda conjectura, – aquela que nós defenderíamos com maior convicção (se o factor cronológico o permitisse), e na medida em que a imagética é abundante na representação de quadros sociais –, a expressão "imagista de Épinal" oferecer-se-á, então, como a grande metáfora de dois momentos estéticos e sócio-culturais distribuídos entre os séculos XIX e XX. No século XIX nasce na cidade de Épinal, no nordeste francês, o positivista, filósofo e sociólogo defensor da coesão social Émile Durkheim, para quem era na sociedade onde a ordem moral se edificava[3]. Se este factor de organização social que o nome da cidade empresta à metáfora for acrescido do conceito "imagista", então consegue-se organizar um novo sentido, pois os imagistas[4] defendiam a

[1] FRANÇA, José-Augusto, *O Romantismo em Portugal*, 3ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1999 (1974), p. 585.
[2] "L'expression image d'Épinal a pris au fil du temps un sens figuré, qui désigne une vision emphatique, traditionnelle et naïve, qui ne montre que le bon côté des choses.", *in*, *http://fr.wikipedia.org/wiki/Image_d'%C3%89pinal,* em 10.10.2007, às 10:58h.
[3] "(…) toute la sociologie ne vaudrait pas une heure de peine si elle n'était pas utile, et le sociologue doit porter sur la société le regard d'un médecin capable d'un discerner les maladies ou les dysfonctionnements éventuels."; "Les faits sociaux sont des choses morales. Il n'y a pas de société sans un corps de règles et d'interdits, de tabous et de sacrés, qui ne constituent l'essence même. C'est cette prépondérance morale de la société sur l'individu qui présente un caractère éminemment souhaitable et sain.", *Encyclopédie Française*, vol. 7, Paris, Larousse, 1989 (1973), p. 4012, *passim*.
[4] "A group of poets who were prominent immediatly before de First World War [daí termos referido "se o factor cronológico o permitisse"] (...) They believed that a hard, clear image was essential to verse. They also believed that poetry should use the

aplicação de linguagem clara, de uso corrente, e para quem a escolha dos temas devia resultar da máxima liberdade do seu criador. Chegados aqui, concordar-se-á, porventura, que na obra dinisiana as imagens literárias também são abundantes, que a linguagem flui sem entraves, que os temas abordados não estão sujeitos a quaisquer constrangimentos e que a defesa do corpo social moralmente ordenado foi também uma das preocupações da actividade literária do escritor. Mas torna-se, contudo, evidente, que ao ser atribuída à obra dinisiana esta última premissa, a mesma apenas encerra em si mesma mais uma imagem, já que se constitui por dois elementos analíticos cronologicamente estranhos ao escritor, porque posteriores à sua existência. Após este pequeno desvio, retomemos o apontamento com que iniciamos o texto, ou seja, partindo do pressuposto que no trabalho dos nossos escritores românticos não se verifica a interferência de outras expressões artísticas. Considerado o enquadramento em que este trabalho nos ocupa, vejamos até que ponto podemos, ou não, concordar inteiramente com esta afirmação, e também na medida em que a arte e a literatura sempre foram consideradas como um excelente objecto da tradição humanista que, em devido tempo, começou a receber a atenção dos sociólogos[5].

a) descrições narrativas *vs.* pintura

É certo que nas ficções dinisianas não se encontram descrições narrativas a partir de telas pintadas, mármores ou bronzes, mantendo-se os textos, conforme foi sugerido, em total independência relativamente a outras propostas de manifestação da arte. Aliás, este propósito é praticamente comum a todos estes escritores, – apontando-se uma ligeira excepção em Laurence Sterne, conforme em breve se referirá –, mas o mesmo já não se pode dizer da sugestão pictórica introduzida pelas variadíssimas descrições que se tecem ao longo das narrativas. Jane Austen não se dedicou particularmente a relatos dos espaços narrativos – encontramos alguns, mas de facto não abundam, centrando-se o seu veio romanesco quase sempre nas acções que resultam da inter-relação social das suas personagens, e não nos cenários. Contudo, o mesmo já não se poderá referir relativamente à definição de estados de alma, só que estes já não são servidos por imagens que possam sugerir a pintura, já que não

language of everyday speech and have complete freedom in subject matter.", *Vide*: CUDDON, J. A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*, London, Penguin, 1999 (1977), p. 415.

[5] *Vide*: HEINICH, Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, Éd. La Découverte, 2001, pp. 5-6.

lhes encontramos quaisquer nexos de efeito cromático a coadunarem-se à realidade narrada. E daí que em *Icons, Texts, Icontexts* também se lê que "Austen's novels are not rich in pictorial imagery, nor do the visual arts play an important part in her fictional world."[6].

Importará então, antes de avançarmos, manter presente a cooperação que as várias artes foram estabelecendo entre si, e sobretudo o papel de grande importância que o escritor adquiriu na sociedade a partir do século XVIII, quando os livros foram começando a circular com alguma eficácia pragmática. Nathalie Heinich, referindo-se à obra *Le Sacre de l'ecrivain*, de Paul Bénichou, menciona que este escritor francês retratou magistralmente "la façon dont les formes de valorisation naguère réservées aux prêtes et aux prophètes se déplacèrent à partir du XVIII^{e} siècle sur la figure de l'écrivain."[7]. Ou seja, a partir de Setecentos, a laicização sobrepôs o seu pensamento ao ideário religioso, o que permitiu abrir perspectivas que até então lhe estavam vedadas – e as parcerias com a arte terão sido uma nova possibilidade no âmbito da renovação.

Outra questão a reter é o permanente recurso à beleza que estes textos evidenciam, e muito em particular os de Júlio Dinis, conceito que, de resto, está absolutamente conotado com os românticos: "Júlio Dinis faz corresponder beleza moral e beleza física"[8], escreve Maria Lúcia Lepecki, e, "Muito embora o aspecto físico coadjuve a criação de excepcionalidade, é no foro interior, no mundo moral, afectivo e intelectual da personagem que se alicerçam, realmente, os modos de *excepção* e da *diferença*."[9]. De tão recorrente insistência, convém manter-se presente que a beleza se expõe com dupla significação: embora o conceito "beleza" aponte, numa compreensão imediata, para a harmonia das formas físicas, por detrás dessa proposta esconde-se a beleza contida na perfeição moral. Baseada no conceito de beleza platónico[10], Nora I. Kreft defende que no período romântico a beleza "transform lovers into more virtuous and happier people, (…) [and so] romantic love has ethical significance in this sense."[11].

---

[6] SABOR, Peter, "The Strategic Withdrawal from Ekphrasis in Jane Austen's Novels", *in*, *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Peter Wagner (ed.), Berlin, Walter de Gruyter, 1996, p. 214.
[7] HEINICH, N., *Idem, ibidem,* p. 38.
[8] LEPECKI, Maria Lúcia, *Romantismo e Realismo na obra de Júlio Dinis*, Biblioteca Breve, vol. 39, Instituto da Cultura Portuguesa, Lisboa, Livraria Bertrand, 1979,p. 24.
[9] *Idem, ibidem*, p. 24.
[10] De forma muito breve, refira-se (e relembre-se) que o princípio básico do "amor platónico" pretende denotar o "amor espiritual", uma questão filosófica muito enraizada na literatura ocidental. Pela contemplação da beleza simples, representativa da beleza absoluta da divindade, torna-se um ideal que contrasta com a beleza terrena que apenas dela extrai um pálido reflexo. [*Vide*: CUDDON, J. A., *op. cit*., pp. 673-4.]. Curiosamente, o narrador de *Tom Jones* aborda o amor platónico referindo-se-lhe como um dom exclusivo do sentimento feminino; escreveu assim: "That refined degree of Platonic affection which is absolutely detached from the flesh, and is, indeed, entirely and purely spiritual, is a gift confined to the female part of the creation; many of whom I have heard declare (and, doubtless, with great truth), that they would, with the utmost readiness, resign a lover to a rival, when such resignation was proved to be necessary for the temporal interest of such lover. Hence, therefore, I conclude that this affection is in nature, though I cannot pretend to say I have ever seen an instance of it.", FIELDING, Henry, *The History of Tom Jones, a Foundling*, London, Vintage Books, 2007 (1746), p. 733.
[11] KREFT, Nora Isolde, *The Ethical Significance of Romantic Love: a Platonic Account*, London, King's College, 2006, p. 4. MPhil Thesis in Philosophy. É evidente que este texto se vai desenvolvendo em torno de várias considerações filosóficas,

Partindo-se então para a observação dos textos, quando na secção I-2.1.5 deste estudo nos referimos ao quadro do marido da Snrª de Entre-Arroios, na ficção *As Apreensões de Uma Mãe*, ficou prometido voltar ao assunto. Retomando-o, gostaríamos agora de acrescentar que a presença na narrativa deste quadro pintado, conforme foi oportunamente exposto, não motivou o narrador a uma descrição ecfrástica do mesmo – ou seja, não se transferiram para a escrita "as imagens que têm os objectos artísticos por referência"[12], usando as palavras de Fernando Guimarães, pois não nos é dada qualquer descrição do que nele está representado. Nesta ficção, o objecto de arte torna-se apenas sugestivo do seu valor de perpetuação da autoridade moral que continua a exercer numa organização familiar que, assim, se mantém obediente à estrutura patriarcal. Aliás, tal era a necessidade desse tipo de organização que, para decidir o futuro do jovem Tomás, a mãe recorre à opinião de alguns amigos da família (todos masculinos): o médico Dr. Madrugada, o abade Frei Domingos e o advogado Dr. Teófilo. A pintura não introduz no texto a representação de elementos figurativos, de carácter materializado, a partir dos quais o seu relato possa conferir ao trabalho escrito o mimetismo desses mesmos elementos com que a estética-literária realista, afinal, se preocupa[13]. Dir-se-ia antes que neste episódio romanesco a obra de arte se chega quase a desmaterializar e, sublimando-se, cumpre no enredo a função de uma autoridade espiritualizante. Quer para o jovem Tomás, quer para a mãe, o retrato era uma presença que continuadamente marcava cada instante das suas vidas:

> "D. Margarida tinha para com este retrato uma veneração quase supersticiosa. Amara extremosamente o marido; porém, como de ordinário acontece entre caracteres de força desigual, este amor fora nela misturado com um sentimento de respeito, que ainda conservava pela memória dele.
>
> (…)
>
> Se por acaso e involuntariamente fazia chorar o pequeno Tomás, já não ousava erguer os olhos na presença deste retrato, como se temesse encontrar-lhe mais severidade na expressão; mas se, pelo contrário, alguma coisa acontecia, que fizesse sorrir o filho – se as carícias lhe estancavam as lágrimas –, olhava-o, esperando quase vê-lo sorrir também. De

entre as quais, no limite, se encara o amor romântico do ponto de vista do desejo físico, que assim passa a ser observado como não-moral, ou mesmo imoral: "[it] is viewed as selfish because it involves erotic desires which want to be satisfied, rather than to be desinterested (…)", *Idem*, *ibidem*, pp. 6-7.

[12] GUIMARÃES, Fernando, Artes *Plásticas e Literatura: do Romantismo ao Surrealismo*, Porto, Campo das Letras, p. 8.

[13] "Realism in the wide sense of fidelity to nature is indubitably a main stream of the critical and creative tradition of both the plastic arts and literature.", [WELLEK, René, *Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1963, p. 223]. Nesta aliança entre arte e realismo do episódio dinisiano, a fidelidade à natureza que ali se representa – a natureza humana – está mais intimamente ligada à realidade simbólica, pelo efeito exercido na sensibilidade psicológica daqueles que contemplam o quadro, e menos pelo retrato propriamente dito que ali se oferece. É evidente que esta atribuição à arte da capacidade de fixação do real, tal como ainda René Wellek adverte, tem os seus riscos de rigor, e introduziria os eternos debates filosóficos acerca da relação da arte com a realidade. Não obstante, segundo o mesmo crítico, "Art cannot help dealing with reality, however much we narrow down its meaning or emphasize the transforming or creative power of the artist. «Reality,», like «truth,», «nature,» or «life,» is, in art, in philosophy, and in everyday usage a value-charged word. All art in the past aimed at reality even if it spoke of a higher reality: a reality of essences or a reality of dreams and symbols.", [*Idem*, *ibidem*, p. 224], sendo exactamente este último aspecto da realidade – a dos símbolos – aquela que a partir do quadro dinisiano se invoca.

> pequeno costumara Tomás a vir todas as manhãs saudar a imagem do pai; e dir-se-ia estranhar que este lhe não retribuísse a saudação em bênçãos." [14].

Esta relação de D. Margarida e Tomás com o retrato, o qual parece emitir-lhes mensagens, revigorava D. Margarida quando se via confrontada com decisões a tomar para a educação do filho, e não raramente

> "(…) a mãe carinhosa parecia invocar a memória daquele, que lhe fora tão caro, para que velasse pelo interesse do filho; na presença deste retrato, sob os olhares melancólicos daquela nobre figura, que se dissera contemplá-la ainda com amor, a pobre senhora achava-se mais forte; era este o templo onde a sacerdotisa recebia a inspiração que lhe iluminava o espírito; fora deste recinto a senhora de Entre Arroios sentia-se apeada do pedestal, e despojada de não sei que auréola que a circundava ali."[15].

Antes de prosseguirmos, julgamos ser importante reter-se o carácter valorativo que, desde sempre, as descrições de cenários ou objectos emprestam aos textos. Acerca desta questão Christopher G. Worth é bastante claro:

> "Description, the vivid evocation of objects, effects and scenes, has been recognized throughout the history of Western critical comment as a significant way of using words, in poetry, fictional prose and rhetoric. Classical mimetic theories of art conferred prestige on writers who could create *enargeia*, that is, «pictorial vividness» (…)"[16].

Aludindo às atitudes miméticas de carácter pictural persistentemente mantidas pelos escritores dos séculos XVIII e XIX, ainda Christopher G. Worth afirma que sobretudo para os romancistas do século XVIII as descrições dos cenários eram mesmo encaradas como um elemento de construção do romance, e considera que "the famous description of Allworthy's house in Book One, Chapter Four of *Tom Jones* is as [*sic*] exaggerated *topothesia*;"[17] - descrição semelhante às da chegada de Henrique de Souselas ao Minho no capítulo um, ou da paisagem que se via da Quinta de Alvapenha no capítulo três, em *A Morgadinha dos Canaviais*, ou mesmo ainda do quarto de Jenny no capítulo dez, em *Uma Família Inglesa*.

---

[14] DINIS, Júlio, "As Apreensões de uma Mãe"*, in, Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p.44.

[15] *Idem*, *ibidem*, pp. 44-5.

[16] WORTH, Christopher G., *Techniques and Uses of Landscape Description in the British Novel (1700-1830), with Special Reference to Scott*, London, University of London, 1981, p. 14. Ph.D, Birkbeck College.

[17] *Idem*, *ibidem*, p. 16. Nesta Dissertação aborda-se ainda a possibilidade da arte literária reflectir desvantagem ao se intrometer na arte pictórica, sobretudo na descrição de paisagens: "A common premise underlying the condemnation of the description of landscape in fiction is that it exemplifies a confusion of arts, that only failure meets the writer attempting what is the proper province of the painter or draughtsman. [*Idem*, *ibidem*, p. 24.] Na análise crítica das descrições românticas, Pierre Wat participa com outra opinião que lhes é a desfavor: "L'erreur le plus fréquemment commise est d'adopter une démarche descriptive consistant à définir l'imitation par le recensement des objets imités. Le but est ici d'aboutir à la liste exhaustive des particularités dont la réunion serait le «style» romantique.", [WAT, Pierre, *Naissance de l'Art Romantique: peinture et théorie de l'imitation*, Paris, Flammarion, 1998, p. 10.]. Não consideramos, conforme já foi atestado em momentos anteriores deste estudo, que as descrições destes textos (quando existem) sejam, efectivamente, excessivas, com o detalhe que as possa aproximar do naturalismo literário.

Helena Carvalhão Buescu refere que a percepção romântica afirma a sua singularidade pela definição de "*certos* locais, *certas* paisagens, *certo*s objectos como portadores de uma inequívoca relação de sentido com o sujeito."[18], sendo que também nas descrições que estes textos oferecem se possam reconhecer enquanto uma extensão do próprio sujeito, pela ânsia de afirmar as suas capacidades individuais e até de, simultaneamente, se auto-descobrir.

Também em *Pride and Prejudice* nos encontramos com a representação de um quadro pintado no solar de Pemberley, que faz a (dupla) representação de Mr Fitzwilliam Darcy. E é curioso observar-se o efeito obtido por este quadro em Miss Elizabeth Bennet: contrariamente à opinião que tinha de Mr Darcy, dir-se-ia que só o descobriu verdadeiramente quando, durante alguns minutos, contemplou intensamente a pintura que o representava: "There was certainly at this moment, in Elizabeth's mind, a more gentle sensation towards the original than she had ever felt at the height of their acquaintance."[19]. Mas mais curioso ainda é o facto de se perceber que não apenas Miss Bennet descobre Mr Darcy, como continua a descobrir-se a si própria:

> "(…) and as she stood before the canvas, on which he was represented, and fixed his eyes upon herself, she thought of his regard with a deeper sentiment of gratitude than it had ever raised before; she remembered its warmth, and softened its impropriety of expression."[20].

O quadro de Mr Darcy consegue provocar um clarão de lucidez no espírito de Miss Bennet, talvez pelo facto de, naquele momento, a personagem se ter sentido despida dos seus próprios preconceitos. É que, de facto, Miss Bennet encontrou-se frente-a-frente com Mr Darcy sem que na verdade tal tivesse acontecido – o que ela via diante de si não era mais do que a representação pictórica de Mr Darcy. E quando se refere que "she thought of his regard with a deeper sentiment of gratitude", torna-se clara a influência que o quadro consegue exercer na personagem que o contempla, pois gera uma energia quase vital de união entre estados de presença e ausência – fenómeno a que pintura não é alheia, e que nestas ficções também se retrata. Desviado agora o olhar para *Dombey and Son*, a jovem Florence Dombey, buscando a saída da solidão para onde a orfandade de mãe, a morte do irmão, e o abandono quase total do pai a projectaram, retoma algumas actividades a que entretanto se tinha desacostumado mas, ainda assim, fica longos momentos em meditação. Vejamos o que se lê no texto:

> "Thus she gained heart to look upon the work with which her fingers had been busy by his side [her brother] on the sea-shore; and thus it was not very long before she took to it

[18] BUESCU, Helena Carvalhão, *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Caminho, 1990, p. 215.
[19] AUSTEN, Jane, *Pride and Prejudice*, Ian Littlewood (intr. and notes), London, Wordsworth, 1999 (1993), p. 167.
[20] *Idem*, *ibidem*.

> again – with something of a human love for it, as if it had been sentient and had known him; and, sitting in a window, near her mother's picture, in the unused room so long deserted, wore away the thoughtful hours."[21].

Florence senta-se à janela, entrega-se à contemplação, mas ao lado do retrato da mãe. Tal como nos exemplos dos outros textos, o retrato exerce uma ascendência psicológica com valor de continuidade, de protecção, e neste caso concreto, ainda de recuperação dos afectos perdidos. Mas ainda no mesmo texto, envolto pela agitação do delírio da morte, Paul Dombey diz à irmã que a reconhece parecida com a mãe por uma gravura que, por sua vez, emana uma luz que o cerca ao retirar-se da escola. Lê-se assim:

> "«Mama is like you, Floy. I know her by the face! But tell them that the print upon the stairs at school is not divine enough. The light about the head is shining on me as I go!»"[22].

Todavia, em momentos de maior lucidez, ou talvez confusão (?), Paul Dombey já sentia a influência de algumas gravuras espalhadas pelas paredes do colégio. Antes de voltar a casa em período de férias, Paul entrega-se à meditação e procura reter na memória vários locais do colégio para os poder recordar em casa, além das ditas gravuras com as quais, segundo o narrador, interagia. Leia-se como:

> "He had to think of a portrait on the stairs, which always looked earnestly after him as he went away, eyeing it over his shoulder; and which, when he passed it in the company of anyone, still seemed to gaze at him, and not at his companion. He had much to think of, in association with a print that hung up in another place, where, in the centre of a wondering group, one figure that he knew, a figure with a light about its head – benignant, mild, and merciful – stood pointing upward."[23].

O estado de permanente debilidade em que Paul Dombey sempre viveu e a sua relação meta-empírica com estes quadros, permitem configurar a personagem como um ser estranho, próximo do transcendental. A única pessoa com quem Paul estabelecia uma relação afectuosa, e equilibrada, era com Florence, mas ainda assim a irmã acabava por lhe oferecer uma dupla representação, pois também assumia a figura da mãe que não chegou a conhecer, mas que identificava pelas parecenças de rosto, conforme se leu acima.

Mas regressando a Júlio Dinis, este tipo de relação emocional regista-se também em *Uma Família Inglesa,* pois tal como no exemplo já acima apontado deste escritor, gera-se mais

[21] DICKENS, Charles, *Dombey and Son*, Andrew Sanders (ed, intr. and notes), London, Penguin, 2002 (1848), pp. 274-5.
[22] *Idem*, *ibidem*, p. 253.
[23] *Idem*, *ibidem*, p. 218. Acerca de "a figure... pointing upward", na nota de rodapé nº 8, lê-se a seguinte informação: "This print of Jesus may well be a conventional nineteenth-century representation of the Saviour, but it may also be, as some commentators have suggested, Tembrandt's etching known as the «Hundred Guilder Print» (c. 1649). This etching of Christ healing the sick, shows Jesus centrally, his head radiant with light, and his left hand raised in blessing", p. 971.

uma situação narrativa de efeito emotivo entre imagens dos familiares mortos e as personagens vivas que as observam. A cada passo, Jenny procura e observa atentamente o retrato de mãe, o qual continua a dar-lhe as respostas que indaga para as suas dúvidas e interrogações, e cujos efeitos emocionais obtidos nesse relacionamento mudo a influenciam, finalmente, nas decisões que toma – "retrato que se torna um guia que, através de Jenny, sanciona a felicidade"[24]:

> "Agitado o coração de saudades, sempre vivas e pungentes, contemplava nesses momentos, com fervor quase religioso, o retrato da mãe, fiel e mimosa miniatura, que recatava como a mais preciosa das suas jóias." [25].

E já no final do romance, quando Jenny dá apoio a Carlos nas importantes resoluções a tomar no momento da sua emancipação, e ainda quando aconselha o pai em resposta às perplexidades sobre as condutas de Carlos, Jenny pretende tranquilizar Mr Whitestone ao acrescentar que:

> "- Consultei a memória de minha mãe, tenho os olhos no retrato dela. Tenho fé nas resoluções que me vêm assim." [26].

Pesem embora as ressonâncias destes exemplos, não poderemos, porém, referir que em Júlio Dinis, e tal como José-Augusto França observou em termos genéricos, exista um trabalho descritivo em que a literatura se socorre da pintura, ou de outras expressões artísticas. O que poderemos afirmar, com convicção, é que no discurso dos textos dinisianos existem incontáveis descrições narrativas nas quais a linguagem é usada à semelhança dos materiais utilizados pelo pintor, ou seja, apresentam-se ao leitor relatos tão fiéis ao objecto descrito que o leva a sentir-se próximo da realidade traduzida. E quando a descrição da natureza se inclina para os quadros da natureza humana, então o leitor é confrontado com uma energia descritiva de fixação do real que quase aspira a ultrapassar-se a si próprio, e mesmo quase se diviniza para penetrar com verdade nos recônditos da alma. Ultrapassados os limites do empírico, é aqui que se entalha a representação da noção do sublime, conforme já se viu no capítulo anterior, a qual se regulou por estados de sensibilidade extrema. É servido por este fervor psicológico que se organizam nos textos vários lances narrativos de considerável expressão pictórica, os quais vão permitir que se estabeleça uma continuada relação entre a literatura e a pintura. Não custará, contudo, imaginar-se que esta estreita relação entre a palavra lida e a

[24] RIBEIRO, Marina de Almeida, *O Simbolismo da Casa em Júlio Dinis*, Lisboa, Difel, 1990, p. 94.
[25] *Vide*: DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, *Obras Completas de Júlio Dinis*, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), p. 126.
[26] *Idem*, *ibidem*, p. 455.

pintura subjaz, em grande parte, ao protocolo de leitura estabelecido pela sensibilidade de cada leitor.

Num estudo sobre a influência recíproca entre a literatura e as artes, Jean-Michel Gliksohn aponta vários nomes de escritores que são considerados pela história da pintura literária, – e onde o nome de Henry Fielding se inclui –, partindo sem mais para a análise de algumas reflexões feitas por Baudelaire relativamente à pintura de Delacroix. Refere que Baudelaire considera que o pintor francês percorreu, necessariamente, múltiplas fontes da literatura que lhe foram sucessivamente sugerindo motes para o trabalho que de seguida derramou na tela. Mas Baudelaire refere mais, pois não tendo Delacroix imitado os temas que os escritores tinham desenvolvido nos seus textos, todo o argumento pictórico é formado a partir do conjunto cénico e da distribuição das personagens que as narrativas lhe insinuaram[27]. Feito o arco analítico para a produção literária de Júlio Dinis, este mesmo processo simbiótico entre a literatura e a pintura poder-se-á encontrar, por exemplo, no conhecido trabalho de Roque Gameiro, pela conciliação que o pintor reconheceu entre os seus materiais plásticos e o aparelho discursivo do romance *As Pupilas do Senhor Reitor*. Os percursos de João Semana pelos caminhos da aldeia, os momentos de conversação entre as irmãs Clara e Margarida, o lavar da roupa no rio onde Margarida foi observada por Daniel, ou a cena da desfolhada[28] são exemplos de pinturas a aguarela que registam a representação da vida pelo tal pincel do artista, mas desta vez realizada a partir do processo mental que o imaginário de leitura do pintor captou no espaço cénico narrativo, numa inequívoca expressão da *ut pictura poesis* horaciana. Este trabalho de Roque Gameiro poderá ainda ser encarado como uma dupla oferta do original dinisiano que o motivou, pois a partir destas aguarelas é-nos oferecida a possibilidade de (re)ler o texto de Júlio Dinis. Será oportuno referir-se ainda que na *História da Arte em Portugal* José-Augusto França aponta o nome de quatro pintores portugueses do século XIX – José Rodrigues, A. J. Patrício, Fernando Coburgo e A. Alves Teixeira[29] –, como sendo artistas que dedicaram a sua atenção às cenas de costumes, e cujas "pinturas correspondem às literaturas de Camilo e Júlio Dinis, ou mais populares ainda, dos anos 50 a 70, em que foram executadas ou escritas."[30].

---

[27] *Vide*: GLIKSOHN, J.-M., "Literaturas e Artes", *in*, *Compêndio de Literatura Comparada*, Pierre Brunel e Yves Chevrel (org.), Maria do Rosário Monteiro (trad.), Helena Barbas (revisão cient.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 272.

[28] Anexos 14, 15, 16, 17.

[29] José-Augusto França aponta o nome de alguns quadros pintados por estes artistas: *O cego rabequista* de José Rodrigues; *Avó* e *Despedida de emigrante* de A. J. Patrício; *O Sagrado-Viático*, *Extrema-Unção* e *O enterro dum pobre* de A. Alves Teixeira (o *Vizela*, de alcunha), *Vide*: FRANÇA, José-Augusto, *História da Arte em Portugal: o Pombalismo e o Romantismo*, Queluz, Ed. Presença, 2004, pp.96-7.

[30] *Idem*, *ibidem*, p.97.

Todos os escritores que se incluem neste estudo têm, com maior ou menor preponderância, uma razoável ligação às questões da arte pictórica com a literatura. Aliás, Laurence Sterne, nunca abdicando da sua peculiar ironia, chega a considerar-se uma espécie de escritor que tem com o pintor um princípio comum – o de não ferir a beleza. Vejamos como o escritor irlandês refere esta situação:

> "I would not give a groat for that man's knowledge in pen-craft, who does not understand this, – That the best plain narrative in the world, tack'd very close to the last spirited apostrophe to my uncle Toby, [O my uncle! My uncle *Toby*!] – would have felt both cold and vapid upon the reader's palate; - therefore I forthwith put an end to the chapter,- though I was in the middle of my story.
>
> -Writers of my stamp have one principle in common with painters. - Where an exact copying makes our pictures less striking, we choose the less evil; deeming it even more pardonable to trespass against truth, than beauty. - This is to be understood *cum grano salis*; but be it as it will, - as the parallel is made more for the sake of letting the apostrophe cool, than any thing else, - 'tis not very material whether upon any other score the reader approves of it or not."[31].

Torna-se evidente, neste caso, que o objecto de beleza é o próprio texto que o escritor pretende proteger ainda que, para tal e segundo ele, tenha que violar o princípio de verdade. Mas a ironia do autor multiplica-se quando pretende fazer o leitor acreditar que todo o emaranhado narrativo que até então o texto lhe ofereceu é mesmo verdadeiro, e não verosímil, conforme seria de esperar no quadro da ficcionalidade. Porém, verdade é o facto de o narrador ter o cuidado de referir que esta comparação tem que ser temperada com o sal necessário, ou seja, que deve ser entendida como um amparo narrativo para, como a seguir refere, suavizar a violência das apóstrofes que tinha dedicado ao tio Toby no final do capítulo anterior.

Relembrando-se, uma vez mais, que a concepção estética da actividade literária dinisiana está intrinsecamente ligada à observação do mundo que rodeava o escritor, o processo de imitação utilizado através da tradução do real para o texto literário vai, finalmente, conhecer alguns lances narrativos que pretendem inflectir para outro processo de imitação. Esse processo que neste momento pretendemos chamar à discussão assenta em práticas que se realizam na exposição discursiva mais ou menos minuciosa dos cenários narrativos, bem como das personagens que os povoavam, para o qual a arte pictural é frequentemente invocada pela minúcia e fidelidade de representação do real que imita. De acordo com a opinião registada na *Introdução* à obra *Refiguring Mimesis*, o mimetismo é uma necessidade formal e psicológica na construção de qualquer artefacto, passando pelo esforço de envolvimento que se procura criar naquele que observa esse mesmo artefacto onde reconhecerá cenas do quotidiano.

[31] STERNE, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Ian Campbell Roos (ed., intr. and notes), Oxford, OUP, 2000 (1983), p. 74.

Observe-se que ainda no mesmo texto se afirma que a "Mimesis, rather than a formal element of a particular artefact (…) is a central element (…) in the production of all art."[32]. Entende-se, portanto, que a arte literária, reconhecendo a inviabilidade da palavra na tradução dos detalhes do mundo estabelecido, peça ajuda ou sugira o trabalho do pintor para, naquela investida da narração, a substituir. Entretanto, na obra *Mimesis: Culture, Art, Society* lê-se que a imitação da natureza concebida pelos escritores do período das Luzes, do classicismo alemão e do romantismo em geral sofreu uma razoável transformação com o surgimento do romance social do século XIX francês que, dispensando a exploração dos costumes burgueses, passou a conduzir a sua atenção para a sociedade tal como ela quotidianamente se apresentava[33]. De notar porém que, ainda segundo aquela obra crítica, este esforço de imitação não se alimentava da ansiedade em aproximar a representação literária à realidade que se expunha; "rather, it is that they make up an essential aspect of social life. Reduced to a concise formula: the aesthetic principle of mimesis is generalized far beyond the sphere of art into a constitutive characteristic of class society."[34]. É assim que, visando o crescimento correcto e a consolidação dos valores morais da sociedade, esses escritores tinham o propósito de relevar aspectos nela contidos que entendiam merecedores de atenção, de forma a poderem contribuir para a (re)organizar.

b) a beleza: também a perfeição moral

Toda esta preocupação de carácter social, tão presente em Júlio Dinis e explicitamente assegurada em Charles Dickens, expõe-se a partir das imitações da natureza, geográfica e humana, que também preenchem, de feição generosa, as narrativas dos restantes escritores ingleses. Concordar-se-á, portanto, que estes trabalhos se esforçam por captar a verdade[35] da natureza que se implica na vida, remetendo-nos para a lapidar preferência dinisiana da

[32] HOLMES, Jonathan, STREET, Adrian (eds.), *Refiguring Mimesis: representation in early modern literature*, Hertfordshire, University of Hertfordshire Press, 2005, p. 6.
[33] *Vide*: GEBAUER, G., WULF, C., *Mimesis: Culture, Art, Society*, California, Don Reneau (transl.),University of California Press, Don Reneau (transl.), 1995 (1992), p. 221.
[34] *Idem*, *ibidem*.
[35] Em 1827, Alfred de Vigny escreve assim no Prefácio à sua obra *Cinq-Mars*, intitulado "Réflexions sur la Vérité dans l'Art": "L'Art ne doit jamais être considéré que dans ses rapports avec sa beauté idéale, ce qu'il y ajoute de vrai n'est que secondaire, c'est seulement une illusion de plus dont il s'embellit, un de nos penchants qu'il caresse. Il pourrait s'en passer, car la vérité dont il doit se nourrir est la vérité d'observation sur la nature humaine et non l'authenticité du fait.", VIGNY, Alfred de, *Cinq-Marsou une conjuration sous Louis XIII, tome premier, Paris, Ernest Flammarion*, s/d [1827?, date de la Préface], p. 11.

"pintura social e [d]a análise das paixões"[36] referida em *Uma Família Inglesa*, propósito para o qual a arte narrativa deu mostras de cedência na sua capacidade e, por empréstimo, auxiliou-se das competências da arte pictórica. Obedecendo a esta dinâmica, e com particular entusiasmo em Júlio Dinis, as referências à arte e à superior aptidão do pintor para expressar o belo imanente da natureza (também a humana) são uma proposta que atravessa toda a sua obra. Aliás, Egas Moniz é peremptório ao afirmar que "O bom e o belo eram as suas directrizes na arte;"[37].Vejamos, pois, como se lê em alguns exemplos da obra dinisiana, intercalados com outros dos textos ingleses.

O jovem médico Daniel, em *As Pupilas do Senhor Reitor*, regressado à aldeia após concluídos os seus estudos, escreve a um amigo e deixa-lhe o seguinte registo do seu novo entendimento sobre o belo na natureza humana:

> "*Participo-te que se está desenvolvendo em mim o gosto pelo género campestre. 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*."[38].

A beleza feminina, mote a que todos os artistas dispensam particular atenção, é igualmente representada em *The Vicar of Wakefield* pela personagem Olivia. Fazendo a apresentação dos filhos do casal, o narrador-personagem Dr Primrose refere-se assim a uma das filhas:

> "Olivia, now about eighteen, had that luxuriancy of beauty with which painters generally draw Hebe;"[39].

Se atentarmos no romance *A Morgadinha dos Canaviais*, no momento narrativo em que a filha do Cancela ia ser sepultada no cemitério, – espaço que, pela primeira vez, iria substituir esses actos que até então eram realizados no interior da igreja -, refere assim o narrador dinisiano:

> "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."[40].

[36] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 40.
[37] MONIZ, Egas, *Júlio Denis e a sua Obra*, Ricardo Jorge (pref.), 2º vol., Lisboa, Casa Ventura Abrantes, 1924, p. 247.
[38] DINIS, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 1, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1867), p. 174.
[39] GOLDSMITH, Oliver, *The Vicar of Wakefield*, Mineola, New York, Dover Publications, 2004 (1766), p. 3.
[40] DINIS, Júlio, *A Morgadinha dos Canaviais*, Obras Completa de Júlio Dinis, vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), p. 398.

Retomando a referência dinisiana do retrato do pai de Tomás em *As Apreensões de uma Mãe*, a que já acima nos referimos, leia-se o comentário tecido pelo narrador acerca do quadro que representa o progenitor do herói da ficção:

> "A pintura era de um discípulo de Vieira Portuense, amigo íntimo do velho marinheiro e seu hóspede durante uma viagem que fizera pelo Minho. Não quisera o artista perder a ocasião de reproduzir com o pincel um desses tipos de soldado do mar, que de dia para dia mais se vão perdendo na nossa terra, outrora berço e escola de navegadores."[41].

Não obstante a inserção de primazia dada ao pintor do quadro, cujo nome se revela, o efeito do pincel do artista não é sugerido com a carga de significação semiótica que os casos anteriormente apontados sugerem. Desta vez, em causa coloca-se o efeito figurativo que o quadro oferece ao olhar de quem o contempla, enquanto elemento simbolizador e perpetuador duma figura-tipo – a do marinheiro –, que povoou uma determinada época portuguesa – a da aventura marítima. Neste quadro em que o retrato que se representa exigiu que a arte se cumprisse em estreita lealdade à imitação da personagem que a tela exibe, não é então a beleza que impulsionou o artista para a execução do seu trabalho. Com isto, não se poderá afirmar que a beleza dos afectos não possa ser extraída pelos familiares que o observem – tendo-se consciência de que a (im)perfeição das formas é sempre motivo de (des)apreço segundo o subjectivismo individual do observador. Mas considerando que do ponto de vista figurativo a representação é fiel ao representado, – a condição primeira imposta ao trabalho do pintor retratista – , terá sido a perpetuação de um membro de família, e ainda de uma figura histórica e heróica, que presidiram à criação do objecto artístico no atelier do pintor, e neste caso a beleza assume-se pelo cumprimento de um dever patriótico. Naquele excerto a narração ocupa-se essencialmente de uma identidade do corpo militar português, que poderá ser considerada sinédoque "desses tipos de soldado do mar" de um Portugal "outrora berço e escola de navegadores" – de acordo com o excerto.

A chegada do correio à aldeia, em *A Morgadinha dos Canaviais*, é outro momento que a narrativa reconhece ser sugestivo do esforço de transposição do real para a pintura, cuja beleza do conjunto figurativo se explanava através de trejeitos de rosto e outras expressões gestuais. Reveladores da impaciência de todos os que aguardam a chegada do correio, o registo pictórico desse momento social, de profunda solenidade e significação, seria então "digno do pincel de um artista", conforme se vai ler a seguir:

[41] DINIS, J., "As Apreensões de uma Mãe", *in, Serões da Província*, p. 43.

> "Era digno do pincel de um artista aquele grupo de fisionomias, que seguiam ávidas todos os movimentos de mestre Bento. Olhos e bocas abertas, mãos juntas, pescoços estendidos, a cabeça inclinada para receber o menor som, tudo caracterizava profundamente a ansiedade que lhes dominava os ânimos."[42].

Encontramos uma peripécia na trama romanesca de *Tom Jones* em que o narrador tece uma estratégia homóloga à que acabamos de referir em Júlio Dinis. Quando Tom Jones acaba de ter sido informado pelo criado Partridge do crime de incesto que tinha cometido com Mrs Waters, que se supunha ser a sua mãe, após alguns momentos de desespero pela constatação do hediondo crime, o herói de H. Fielding recebe uma carta da dita senhora e, após a sua leitura, o narrador comenta a reacção provocada:

> "Jones having read the letter, let it drop (for he was unable to hold it, and indeed had scarce the use of any one of his faculties). Partridge took it up, and having received consent by silence, read it likewise; nor had it upon him a less sensible effect. The pencil, and not the pen, should describe the horrors which appeared in both their countenances."[43].

Sobre estas questões de sensibilidade, João Almeida Flor esclarece que o sujeito romântico se empenha "na tarefa de idealizar o mundo (…) [e] o artista permanece atento às potencialidades simbólicas do real e procura descodificar os sinais da transcendência cripticamente inscrita nas coisas;"[44]. Esta vontade de transcender as propostas empíricas é, como se sabe, uma das mais marcadas preferências da caneta dinisiana que, impedida de se ultrapassar a si própria, reiteradamente invoca o já citado "pincel do artista". Todavia, esse desejo quase obstinado de representação do real não se expande sem que lhe sejam apontados os inevitáveis constrangimentos. Leia-se como, a propósito da beleza de Valentina na ficção *Uma Flor de Entre o Gelo*, o narrador comenta estas circunstâncias:

> "O belo que a arte, em qualquer das suas manifestações, consegue realizar, ainda se estuda, ainda de alguma maneira responde às interrogações analíticas do artista filósofo.
> (…)
> Descrever fielmente uma dessas belezas misteriosas, analisá-la feição por feição, é tentativa infrutífera."[45].

Mas também a beleza de Miss Bridget é aludida pelo narrador de Henry Fielding, o qual se diz dispensado de a esboçar na página sob alegação de que já está definida por Hogarth numa das

[42] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 47.
[43] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 795.
[44] FLOR, João Almeida, "Romantismo inglês (Leituras e Contactos)", *in*, *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Helena Carvalhão Buescu (coord.), Lisboa, Caminho, 1997, p. 509.
45 DINIS, Júlio, "Uma Flor de entre o Gelo"*, in*, *Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992, p.206.

suas pinturas. "The Morning"[46] que fez parte de um conjunto intitulado de *The Times of the Day*[47]. No trabalho daquele artista, em que se representa uma manhã de inverno no cenário pictórico do Covent Garden com todo o seu bulício social dos costumes londrinos daquela época, o espaço poderia facilmente remeter a análise para considerações de ordem cultural, o que nos desviaria do propósito crítico-analítico proposto. Mas repare-se que apesar de ser a beleza da personagem que o narrador pretende exaltar, de facto, as alusões estéticas que lhe tece quase acabam por se sentirem traídas pela enorme ironia que o contexto lhe sobrepõe, ao apontar-se para um acentuado grau de ligeireza, e até de infortúnio, conforme o excerto documenta:

> "The lady [Miss Bridget], no more than her lover, was remarkable for beauty. I would attempt to draw her picture, but that is done already by a more able master, Mr Hogarth himself, to whom she sat many years ago, and hath been lately exhibited by that gentleman in his print of a winter's morning, of which she was no improper emblem, and may be seen walking (for walk she doth in the print) to Covent Garden church, with a starved foot-boy behind carrying her prayer-book."[48].

Ainda no que respeita à consciência narrativa dos limites da arte perante as ofertas da natureza, essa noção é magistralmente registada por Júlio Dinis através de uma imagem de extraordinário efeito sinestésico, e que ilustra a grandiosidade e perfeição da natureza a par da concomitante inexactidão de que o artista mais esforçado revela em a representar:

> "Pintam-se as flores, mas os perfumes subtraem-se ao pincel; ora a beleza feminina tem como as flores o aroma que inebria; a mais exacta descrição não o pode reproduzir.
> E a beleza de Valentina mais que todas, tão dependente como era da vida que a animava, seria palidamente concebida pela cópia mais fiel."[49].

Com alguma constância, o leitor pressente nas descrições que lhe são propostas a limitação da palavra para registar, com alguma fidelidade, os cenários em que a acção decorre, - sejam estes físicos ou até de ambiência psicológica -, percebendo-se que o trabalho narrativo está truncado pela incapacidade de transmissão de sentidos[50]. Neste contexto, Peter Wagner é também bastante claro quando refere que "the verbal representation of a fictive image shows

---

[46] Anexo 18.
[47] *Vide*: *http://images.artnet.com/images_US/magazine/features/cone/cone1-5-07-11.jpg*, em 10.06.05 às 12:07H
[48] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 32.
[49] DINIS, J., "Uma Flor de entre o Gelo", *in*, *Serões da Província*, p.206.
[50] Esta limitação do texto escrito vai também encontrar-se com a da pintura. Jean-Michel Gliksohn, referindo-se ao postulado de Horácio *ut pictura poesis*, aclara que a fórmula "designa a qualidade de um texto literário e não se dirige ao pintor (…) [apesar de haver] toda uma tradição humanista que inverte os termos da comparação para conferir à actividade manual do pintor a mesma dignidade que à do escritor, considerada mais nobre.", GLIKSOHN, J.-M., "Literaturas e Artes", *in*, *Compêndio de Literatura Comparada*, Pierre Brunel e Yves Chevrel (org.), Maria do Rosário Monteiro (trad.), Helena Barbas (revisão cient.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 264.

that no pictoral work of art can ever be wholly mastered by the authority of the word."[51]. E na situação limite, o texto sugere a presença do pincel do artista e a destreza da arte pictórica aliada à conjugação cromática de matizes que, muitas das vezes, acabam por configurar formas as quais a própria natureza não chegou a dar existência real. Ainda assim, e apesar de todos os embaraços, não deixam de ser frequentes os quadros dinisianos de iconografia campestre, em geral acompanhados pela exaltação da beleza, cenários narrativos que permitem ao leitor, quase impensadamente, entrar na cena e pressentir a ambiência experimentada pelo narrador. Nesta atmosférica artística, estas descrições narrativas tornam-se susceptíveis da atribuição do conceito da *ekphrasis*[52]. Sendo, em princípio, resultantes do relato que o narrador faz do espaço geográfico, à semelhança da leitura de um quadro pintado que é traduzido para a prosa – e aqui temos uma indubitável leitura intersemiótica, já que o processo se serve de códigos que integram sistemas que são distintos -, poder-se-á, talvez com maior rigor, aplicar o conceito de *hypotyposis*[53] a estas descrições, se for considerada a recriação de cenas vivas que o escritor observa e que, traduzidas para o texto literário, são capazes de criar adequados quadros mentais de leitura. Constituídas por uma estética de fusão pela mútua co-existência de códigos, – literários e pictóricos –, a precisão das descrições romanescas de Júlio Dinis quase se oferecem como mote de trabalho ao artista pintor, agora numa clara inversão do debate mais recente que temos vindo a desenvolver, e numa reaproximação aos comentários que acima tecemos dos trabalhos do pintor Roque Gameiro, ou de Delacroix *vs.*

[51] WAGNER, Peter, "Introduction", *in*, *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Peter Wagner (ed.), Berlin, Walter de Gruyter, 1996, p. 27.

[52] Sabe-se que na determinação ecfrástica se abrigam as descrições de objectos de arte, nos quais se inclui a pintura, a escultura ou mesmo a fotografia; porém, dado que este conceito foi entretanto sendo depurado, as palavras de Peter Wagner procuram apontar alguma controvérsia existente no seio do próprio conceito ao referir que "it stages a paradoxical performance, promising to give voice to the allegedly sillent image even while attempting to overcome the power of the image by transforming and inscribing it.", [*Idem*, *ibidem*, p. 13.]. Mas o conceito de *ekphrasis* submeteu-se ainda a uma plasticidade que resulta em ramificações que gera no interior de si mesmo. Uma delas será a sub-noção «"notional" ekphrases», que, e aclarando, se trata da descrição ecfrástica de uma paisagem (ou outro objecto) idealizada pelo escritor de uma ficção, mas nunca a partir de um quadro de materialidades que o escritor observe. *Vide*: *Idem*, *ibidem*, p. 12.

[53] No texto *Iconolâtrie et iconoclastie de l'écriture libertine*, Jean-Pierre Dubost introduz uma sumariada definição deste conceito, baseando-se, sobretudo, na *Rhétorique à Herennius*. Lê-se assim na tradução que faz do texto original: "la demonstration a lieu quand la chose est exprimée en tels termes que l'affaire semble produite (performed, aufgeführt) comme si le sujet en était à voir devant nos yeux.", [DUBOST, Jean-Pierre, "Iconolâtrie et iconoclastie de l'écriture libertine", *in*, *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Peter Wagner (ed.), Berlin, Walter de Gruyter, 1996, p. 46]. De novo Peter Wagner, referindo-se ao tratamento dado ao trabalho de Dubost, acrescenta que por *hypotyposis* se entenderá como sendo uma "vivid description of a scene, event, or situation, bringing it, as it were, before the eyes of the hearer or reader.", WAGNER, P., *Introduction*, *in*, *op. cit., p.* 20.
Para além desta circunstância de fixação de imagens a partir do real, interessa-nos ainda realçar que se torna condição base o contexto ficcional a que a *hypothyposis* terá que obedecer, tal como ainda Jean-Pierre Dubost refere um pouco adiante no mesmo texto: "Car ce qui importe dans l'hypothypose (dont l'ekphrasis est une modalité), c'est cette double condition: que la chose representée soit *virtuelle*, qu'elle soit un *comme si* (…) et que cette virtualité ait un rapport au *visible*.", [*Idem*, *ibidem*, p. 46]. Aplicados estes conceitos aos textos em estudo, inclinar-nos-íamos para ambas as possibilidades de caracterização, – *ekphrasis* ou *hypothyposis* –, variando segundo o ponto de vista admitido em análise. Sabendo-se que a *ekphrasis* é a representação por palavras de imagens do real, se considerarmos que sobretudo os textos de Júlio Dinis, Jane Austen e Charles Dickens (mais uns do que outros) estão integrados na estética literária realista, então todas as descrições narrativas que nos oferecem encontrarão o seu enquadramento neste conceito. Porém, atendendo a que a *hypothyposis* terá que, necessariamente, submeter a criação dessas imagens transpostas para palavras à condição da imaginação de que, afinal, a ficção sobrevive, então inclinar-nos-íamos as emoldurar deste conceito teórico.

Baudelaire. Vejamos um exemplo cabal, a partir de *A Morgadinha dos Canaviais*, em que a leitura de algumas linhas da narrativa nos transportam imaginativamente para o local, integrando com energia o leitor no espaço romanesco:

> "Os acidentes do terreno, aqueles acidentes, que tão do fundo da alma amaldiçoara na véspera, produziam, vistos então dali, os mais pitorescos efeitos. Abatia-se-lhe aos pés um não muito profundo vale, opulento em vegetação e que a certa distância se continuava insensível e gradualmente com uma ameníssima colina. Além, um belo bosque de carvalhos seculares, que o Inverno, privando-os de folhas, tingira quase da cor da violeta, contrastava com a fronde sempre verde das laranjeiras nos pomares vizinhos, fronde, por entre a qual se divisavam abundantes os doirados frutos, poupados pela mão do lavrador. As copas, como umbeladas, dos pinheiros mansos desenhavam nas encostas e eminências fronteiras as mais suaves ondulações. Dispersos aqui e ali, e entremeados com a verdura, grupos de casas campestres, alvejantes à luz do Sol, moinhos e azenhas, noras toldadas de ramadas cónicas, eiras, pontes rústicas, as mesmas talvez que com mau humor trilhara na véspera, tão sinistras então, como graciosas agora; extensas e virentes campinas e lameiros, onde pastavam numerosas manadas de gado. Mais longe, a igreja com a sua alameda à entrada e o cemitério, onde um só mausoléu avultava ainda; uma ou outra casa apalaçada, enegrecida pelo tempo; algumas ruínas, consolidadas pelas heras, revestidas de musgos, doiradas de líquenes; finalmente, tudo o que tenta os paisagistas, tudo o que exalta os poetas, tudo quanto suspende os passos ao viajante; e, encobrindo todo o quadro, um tenuíssimo sendal de vapores azulados, dando-lhe a aparência de uma das mimosas composições a pastel da mão de Pillement."[54].

A aldeia do alto Minho onde Henrique de Souselas tinha chegado no dia anterior à descrição transmutou-se por completo face à visão impressionista que a personagem guardou na véspera[55]. No segundo dia em que o cenário narrativo é descrito, e apesar das exterioridades de Inverno serem as mesmas, para Henrique de Souselas a luz da manhã tinha inundado a paisagem de uma espécie de poder encantatório, em que a beleza do objecto (a natureza) ultrapassou a simples transposição mimética da cena e se autonomizou na transfiguração poética. Nesta descrição, representativa de um presente que se contrapõe em absoluto ao passado, tudo parecia estar colocado na tela narrativa em obediência a uma perspectiva cromática de perfeição. De reparar na força sistematizada pela anáfora nas últimas linhas, quando o narrador, recorrendo ao deíctico "tudo", dá enfoque a noções de arrebatamento passíveis de serem produzidas diante desta estrutura cénica: perante tal panorama, paisagistas, poetas ou viajantes encontrar-se-iam com a paixão do ar livre, cuja nostalgia cenográfica certamente seria sugestiva de impulsos capazes de desafiar o registo poético, ou iconográfico, sugeridos no texto pela requintada subtileza dos quadros de paisagens de Jean-Baptiste Pillement.

[54] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, pp. 39-40.
[55] No mesmo romance, existe outro momento narrativo de significativa descrição da natureza. É quando Henrique de Souselas se dirige à ermida da Senhora da Saúde, momento em que o narrador faz uma longa descrição do espaço envolvente, terminando-a com uma referência ao "efeito geral do quadro", *Idem*, *ibidem*, pp. 138-9.

Referindo-se aos séculos XVIII e XIX ingleses, David Punter acrescenta que os românticos associavam o processo de transformação social aos limites do potencial da *psyche* humana, facto que registavam nas obras de arte para manter acesa a imagem dessa possibilidade de mudança: "change in the industrialising sense might be right or wrong, but change in general is of the sense of humankind, and essentially these great poetic and painterly landscapes, with their flashing waterfalls and sudden avalanches of words, sound, colour, are reminders of the constant possibility of change."[56]. Sendo que este comentário vem no seguimento de referências a trabalhos de W. Blake e W. Turner, entendemos que é um raciocínio que merece aqui ser registado já que, também em Portugal, as alterações sociais no século XIX sucediam-se, e quase se adivinhavam nos textos, o que comprova que os escritores estavam atentos e eram sensíveis a esta matéria. E se repararmos, ainda do episódio acima mencionado em *A Morgadinha dos Canaviais*, o quadro da paisagem romanesca apresenta-se diametralmente oposto aos olhos da personagem que pela segunda vez o observa no espaço de algumas horas. Repare-se que, paralelamente, também a personagem Henrique de Souselas tinha dado início a um processo de grande alteração na sua vida, pelo facto de se transferir da cidade para o campo, com toda a carga de mudanças psicológicas e comportamentais que isso implica. E neste exacto contexto Helena Carvalhão Buescu é concisa e bastante clara: "nenhuma descrição da paisagem é neutra, porque nenhuma percepção o é, [donde] o «*efeito geral do quadro*» incide sobre um sujeito particular, Henrique."[57]. Tinha mudado a paisagem aos olhos da personagem, porque também a personagem tinha mudado aos olhos do mundo.

Com excepção para uma pintura sugerida no trabalho de Laurence Sterne, e sendo que Júlio Dinis faz algumas remissões para nomes próprios ligados à pintura, no seio destas tramas romanescas não se observam, contudo, quaisquer descrições de quadros pintados. Mas reparemos, entretanto, na sugestão do escritor irlandês. Trata-se de um pormenor da pintura mural a fresco *A Escola de Atenas*[58] do pintor renascentista Rafael, na qual, como se sabe, da representação da Escola de Platão sobressaem os dois grandes filósofos como figuras centrais[59]. Platão e Aristóteles estão ambos ladeados por uma multidão onde se contam outros filósofos, – por exemplo, próximo de Aristóteles está representado Sócrates que "sulla punta delle dita, enuncia le sue deduzioni logiche ad alcuni seguaci che lo ascoltano rapiti."[60]. Esta

[56] FORD, Boris, *The Romantic Age in Britain*, The Cambridge Cultural History of Britain, vol. 6, Cambridge, CUP, 1992 (1989), p. 20. Este comentário vem no seguimento de referências a trabalhos de W. Blake e W. Turner
[57] BUESCU, M. H., *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, p. 209.
[58] Anexo 19.
[59] Platão, à esquerda, "con l'indice destro addita il cielo per mostrare l'importanza da lui assegnata alle idee e allo spirito.", e Arquimedes, à direita, "Con la mano aperta indica la terra, per segnalare l'importanza da lui attribuita alle materie tangibili quali la conoscenza scientífica, la fisica e la politica.", *Vide*: COMERLATI, Doriana (redazione), *I Capolavori del Vaticano*, Vaticano, Scala, Edizioni Musei Vaticano, 2004. p. 72..
[60] BRUSCHINI, Enrico, *I Capolavori del Vaticano*, Vaticano, Scala, Edizioni Musei Vaticano, 2004. p.72.

pintura mural do pintor italiano, onde se conjuga a representação de todas as forças do saber que os dois grandes filósofos representam, serve para o narrador-personagem de Laurence Sterne ironizar no seu texto acerca do pai. Estando este em conversa com o irmão Toby, procura-lhe impor, sem ser interpelado (tal como a pintura de Rafael sugere na representação do filósofo ateniense), a sua linha de pensamento acerca da existência humana sobre a qual dissertava. Lê-se assim em *The Life and Opinions of Tristram Shandy*:

> "My father instantly exchanged the attitude he was in, for that in which *Socrates* is so finely painted by *Raffael* in his school of *Athens*; which your connoisseurship knows is so exquisitely imagined, that even the particular manner of the reasoning of *Socrates* is expressed by it - for he holds the fore-finger of his left-hand between the fore-finger and the thumb of his right, and seems as if he was saying to the libertine he is reclaiming - *«You grant me* this - and this: and this, and this, I don't ask of you - they follow of themselves in course.»"[61].

Na obra *Icons, Texts, Iconotexts*, Peter Wagner é explícito ao reconhecer que Laurence Sterne faz uma constante ligação da escrita à pintura, o que vai espelhando ao longo das páginas. Lê-se assim nesta opinião crítica:

> "Laurence Sterne seems to have been the great mediator between painterly and fictional representation – and the ekphrastic attempts to describe and dominate both. In *Tristram Shandy*, he was himself very much concerned with the possibilities of representation as such, constantly exploring its epistemological and semantic limits."[62].

Numa apreciação global, palavras como "painting" e "painter" percorrem, de facto, toda a obra *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, só que surgem de forma razoavelmente aleatória, quase sempre inconsequente, mas afinal à semelhança do carácter sincopado dos desenvolvimentos narrativos. Mas entretanto apontemos alguns exemplos que, por excepção, receberam um certo suporte narrativo. Um deles parece centrar-se na obra em geral, e isto quando o romance chega a ser ambiguamente sugerido como uma pintura dos factos que relata. Ao ser referida, pelo narrador-personagem, a omissão de um capítulo no Livro IV, – trata-se do capítulo XXV –, que deveria narrar uma viagem do pai de Tristram Shandy com o tio Toby, Cabo Trim e Obadiah, o narrador explica assim a sua opção:

> "- But the painting of this journey, upon reviewing it, appears to be so much above the stile and manner of any thing else I have been able to paint in this book, that it could not have remained in it, without depreciating every other scene; and destroying at the same time that

[61] STERNE, L., *op. cit.,* pp. 222-3.
[62] WAGNER, P., "Introduction", *in*, *op. cit.,* p. 24.

> necessary equipoise and balance, (whether of good or bad) betwixt chapter and chapter, from whence the just proportions and harmony of the whole work results. "[63].

Passando a outro exemplo, refira-se, antes disso, que quer Júlio Dinis, quer Laurence Sterne concebem o quadro de que a ciência e as artes se cruzam num favorecimento mútuo. Vejamos como ambos questionaram este argumento, ou mesmo o afirmaram. O narrador de Sterne, comentando a posição (física) em que o Cabo Trim vai ler o sermão, refere que o leitor está preparado "to paint *Trim*, as if he was standing in his platoon ready for action"[64]; porém, esclarece que

> "He stood before them with his body swayed, and bent forwards just so far, as to make an angle of 85 degrees and a half upon the plain of the horizon; - which sound orators, to whom I address this, know very well to be the true persuasive angle of incidence; - in any other angle you may talk and preach; - 'tis certain, - and it is done every day; - but with what effect, - I leave the world to judge!
>
> The necessity of this precise angle of 85 degrees and a half to a mathematical exactness, - does it not shew us, by the way, - how the arts and sciences mutually befriend each other?"[65].

Na carta "A ciência a dar razão aos poetas" enviada ao *Jornal do Porto*, Diana de Aveleda apoia-se no discurso proferido na Sorbonne por Claude Bernard e, transcrevendo parte, lê-se assim:

> "A verdade não pode diferir de si mesmo, e a verdade do sábio não poderia contradizer a verdade do artista. Pelo contrário, eu creio que a ciência que provém de uma fonte pura, para todos se fará luminosa, e que ciência e arte por toda a parte se darão as mãos, interpretando-se e explicando-se uma pela outra."[66].

Após a leitura destes dois excertos narrativos, consentindo-se embora na tremenda ironia do escritor irlandês, parece contudo poder-se afirmar que, de facto, neste campo temático existiu um razoável entendimento entre o pensamento de Júlio Dinis e o de Laurence Sterne.

Passando ao conceito da beleza, também esta noção atravessa toda a obra de Júlio Dinis. Para além da harmonia das formas físicas, a atribuição de beleza em Júlio Dinis tanto é física como moral, – e nesta última proposta, obviamente que apenas tem lugar quando se dirige ao ser humano –, conformidades que como regra apontam não apenas no sentido do que é agradável à vista, mas no da evolução da própria personagem. Associada à beleza física,

[63] STERNE, L., *op. cit.,* p. 252.
[64] *Idem*, *ibidem*, p. 96-7.
[65] *Idem*, *ibidem*, p. 97.
[66] AVELEDA, Diana, "Cartas Particulares*", in, Inéditos e Esparsos*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 7, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1910), p. 175.

encontra-se, como princípio comum, a beleza espiritual. Referida a beleza geográfica, a beleza do espaço natural, do mesmo modo vai contribuir para o bem-estar da personagem que, inserida no meio orgânico, através da distribuição das formas, cores ou sons tem a oportunidade de nele se integrar com plena satisfação, condição de excelência para recolher benefício de melhoramento do seu edifício moral. Os padrões apontados para atribuição do conceito de beleza não são específicos, ou determinados. Estão geralmente associados à bonomia do pensamento e do gesto como factores de basilar importância a disseminar na sociedade – seja ela pública ou privada, e nesta, obviamente, inclui a família. Assim sendo, a beleza física interessa geralmente à narrativa como espelho da beleza da alma, e é da excelência da perfeição física que também emerge o despertar para uma união de afectos, séria e respeitosa, e nunca para um olhar lascivo de estrutura erotizante.

Como dizíamos, o belo na natureza, e sobretudo a beleza humana, ressalta pelo pensamento dinisiano como uma condição de superioridade alheada a qualquer obediência a proporções ditas perfeitas ou a leis que as determinem, e que a arte, com a sua plasticidade de expressão e profundidade simbólica, orientada ainda por um efeito estético de intensidade e magnitude máximas, normalmente pretendeu registar. E por tal o leitor é frequentemente confrontado com um pensamento narrativo que levanta as mais diversas perplexidades relativamente à explicação do fenómeno. Tomado para exemplo, vejamos como se lê a propósito da personagem Luisita, na ficção *Os Novelos da Tia Filomela*:

> "A natureza folga, de quando em quando, de pregar destas pirraças aos profundos conhecedores da arte, que imaginam ter descoberto as verdadeiras leis do belo, em suas variadas manifestações. Apresenta-lhes uma dessas figuras de mulher que não resistem à análise, incorrectas e repreensíveis segundo as regras da arte e, a despeito de todas as teorias e sistemas, mau grado todos os princípios fundamentais de estética, ou de plástica, inspira-lhes com elas as mais endiabradas paixões que podem transformar o juízo destes absolutos legisladores da coisa menos legislável do mundo.
>
> (...)
>
> É para ver como estes frios analistas, sempre prontos a pretender encontrar em certas combinações de curvas, certo contraste de cores, certa proporção de diâmetros, a razão de ser da beleza, e a causa única das sensações que ela inspira, param confundidos diante de uma dessas sedutoras irregularidades, que, despedaçando os moldes acanhados onde julgavam conter o poder criador do belo, lhes revela a cópia de recursos de que, em suas felizes infracções desses imaginários códigos, a natureza dispõe ainda a ocultas da pretensiosa arte."[67].

Neste extracto, ficando a interrogação sobre os verdadeiros constituintes do belo, fica-se contudo esclarecido quanto ao pensamento do escritor que, sendo um homem das academias e do rigor científico que tudo pretende explicar, se coloca no patamar de todas as hesitações,

[67] DINIS, Júlio, "Os Novelos da Tia Filomela", *in*, *Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol..4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 114.

vitais ou acessórias, revelando uma consciência de incapacidade de sentidos perante as imensuráveis dádivas da Obra criada. É assim, pois, que, orientado por tais escrúpulos, Júlio Dinis não apenas deixa a pairar as suas incertezas, como se torna crítico em relação àqueles que teorizam as suas eruditas conclusões, que tantas vezes são atraiçoadas. Ainda na esteira daquele segmento de texto que interroga a questão dos ditames orientadores da beleza quando atribuída a uma "sedutora irregularidade", lê-se a seguir que "(...) a análise, destruindo tudo, à força de tudo querer decompor, se mostra pequena e incompleta."[68].

Em Jane Austen, por vezes o belo recebe um tratamento algo diferente. Como exemplo, referimos um momento narrativo em que a beleza tem cambiantes que lhe são específicas, sobretudo porque é considerada como um produto da linhagem. É dessa forma que a beleza de Miss de Bourgh se destacava das demais, por força do berço em que tinha sido criada, facto que contribui para acentuar o tom partidário das camadas da alta burguesia que o trabalho desta escritora inglesa não esconde. Conversando com Mr Collins sobre Lady Catherine de Bourgh, Mrs Bennet fica surpreendida quando as suas perguntas motivam respostas que, por certo, não gostaria de ter escutado:

> "«I think you said she was a widow [Lady Catherine], sir? Has she any family?»
> «She has only one daughter, the heiress of Rosings, and of very extensive property.»
> «'Ah!' said Mrs Bennet, shaking her head, 'then she is better off than many girls. And what sort of young lady is she? Is she handsome?»
> «She is a most charming young lady indeed. Lady Catherine herself says that in point of true beauty, Miss de Bourgh is far superior to the handsomest of her sex; because there is that in her features which marks the young woman of distinguished birth. She is unfortunately of a sickly constitution, which has prevented her making that progress in many accomplishments, which she could not otherwise have failed of;(...)»"[69].

Mas neste diálogo percebe-se, entretanto, que a beleza de Miss Bourgh não residia apenas na educação que a jovem tinha recebido. Subjacente a este factor genealógico acrescia o facto de a jovem ser a futura herdeira da Casa de Rossings, pese embora a revelação final de Mr Collins de que a compleição da jovem era frágil e doentia. A beleza, em Jane Austen, é frequentemente o somatório de múltiplos registos de interesses vários, com especial enfoque para o económico, afastando-se assim do ideal de formosura dinisiana no qual, a natureza, desinteressada, se harmoniza nos seus propósitos a oferecer à narrativa.

[68] *Idem, ibidem*, p. 114.
[69] AUSTEN, J., *op. cit.,* pp. 46-7.

Fiel ao realismo social[70] que desprezava qualquer tipo de comentário de inspiração exaltada, Charles Dickens não refere a beleza do ponto de vista de elevação artística. Não há personagens belas em *Dombey and Son*, tão-pouco as descrições de espaços são referidas do ponto de vista estético em que se inserem. A juventude é retratada pela sua beleza, mas sem favorecimentos de pormenor e sempre contida às limitações próprias de cada personagem. E de todo o elenco que compõe este romance, apenas se destaca a angélica Florence Dombey que, ainda assim, a partir da sua presença numa festa realizada no colégio que o irmão frequentava, é retratada da seguinte forma:

> "They all [the schoolfellows] loved Florence. How could they help it! Paul had known beforehand that they must and would; and sitting in his cushioned corner, with calmly folded hands, and one leg loosely doubled under him, few would have thought what triumph and delight expanded his childish bosom while he watched her, or what a sweet tranquillity he felt. Lavish encomiums on «Dombey's sister» reached his ears from all the boys: admiration of the self-possessed and modest little beauty, was on every lip: reports of her intelligence and accomplishments floated past him, constantly; and, as if borne in upon the air of the summer night, there was a half-intelligible sentiment diffused around, referring to Florence and himself, and breathing sympathy for both, that soothed and touched him."[71].

A beleza física de Florence não se sobrepõe aos elogios à sua inteligência e capacidades, e as observações que lhe são atribuídas pelos colegas do irmão apenas vão melhorar o conceito de auto-estima de Paul Dombey. Torna-se claro, neste excerto narrativo, o afastamento da subjectividade e efeitos emocionais que, anteriormente, os românticos não desperdiçavam. Aliás, refira-se mesmo que o conceito de beleza chega a assumir formas de sarcasmo e ironia em Charles Dickens, já que nas suas páginas a realidade nunca se apresenta idealizada. Poderemos exemplificar esta questão com o relato narrativo referido à personagem Mrs Skewton que, já septuagenária, se comportava da seguinte forma:

> "Her attitude in the wheeled chair (which she never varied) was one in which she had been taken in a barouche, some fifty years before, by a then fashionable artist who had appended to his published sketch the name of Cleopatra: in consequence of a discovery made by the critics of the time, that it bore an exact resemblance to that Princess as she reclined on board her galley. Mrs Skewton was a beauty then, and bucks threw wine-glasses over their heads by dozens in her honour. The beauty and the barouche had both passed away, but she still preserved the attitude, and for this reason expressly, maintained the wheeled chair and the

[70] Sendo o conceito de realismo romanesco definido por Barbara Dennis como "a term used to describe the theory that a novel should reflect in a factual way all the ordinary aspects of human experience, which could be recognised and verified by the reader", [DENNIS, Barbara, *The Victorian Novel*, Adrian Barlow (ed.), Cambridge, C.U.P., 2000, p. 58.], na época vitoriana o realismo literário já não era tão prontamente coadjuvado pela pintura, mas sim pela fotografia. "Phtotographic reproduction was in the air: the literal reproduction of life, the importance of «going back to nature» became the hallmark of Victorian taste in art of every kind." [*Idem*, *ibidem*, p. 57.], embora a crítica literária acrescente que Dickens nunca fez parte dessa escola de realismo fotográfico para os seus trabalhos.

[71] DICKENS, C., *op. cit.*, pp. 226-7.

> butting page: there being nothing whatever, except the attitude, to prevent her from walking."[72].

Neste pedaço de texto, a beleza assume uma feição perfeitamente crítica, senão mesmo punitiva. A atitude da personagem em sociedade mantinha o tom altivo com o qual se procurava destacar dos demais, centrando em si todas as atenções, tal como procedia nos fulgores da sua juventude. Só que, no momento a que a narração se refere, "The beauty and the barouche had both passed away", facto que a personagem não entendia, ou não queria aceitar, e que consequentemente a submetia ao ridículo do desajuste comportamental em sociedade. A comparação estabelecida com a rainha romana, por si só introduz uma ironia ao conceito da beleza já que, sabendo-se que Cleópatra se mantém como um estereótipo da beleza clássica, em momento algum do texto Mrs Skewton é referida como tendo sido bela. À semelhança da soberana, e qual ironia!, apenas restava a cadeira de rodas que lhe permitia um movimento de locomoção análogo ao de Cleópatra no seu carro triunfal à entrada de Roma. Ora assim sendo, percebe-se francamente a disposição de Dickens para ironizar em relação ao conceito de superioridade que a alta sociedade alimentava por presunção, e raras vezes por valimento.

Porém, e pese embora estas referência, não é no texto de Charles Dickens que se faz a ligação da vida e da natureza às artes, o que poderá ser justificado por duas premissas: Dickens dedicou as suas narrativas à representação do realismo social da sua época a partir das inter-relações humanas; e por outro lado, o escritor não admite nas suas personagens o chamamento da arte por excessos de sensibilidade, sobre os quais tributa um olhar de suspeição[73].

Dispense-se agora a atenção a *Tom Jones*, de Henry Fielding, para analisar uma curiosa abordagem que o escritor faz ao conceito de beleza. O Livro V inicia-se com um capítulo que assume a feição de ensaio digressivo, – sublinhe-se que não é o único na obra –, no qual o narrador vai tecendo uma censura contundente aos críticos literários da época, propondo-se a discutir que só o contraste que se estabelece entre as várias obras criadas permite percepcionar a beleza, seja ela natural ou artificial. Fielding serve-se da noção de beleza para evidenciar o seu raciocínio, que no texto se projectar às obras literárias. Escreveu assim:

> "And here we shall of necessity be led to open a new vein of knowledge, which if it hath been discovered, hath not, to our remembrance, been wrought on by any ancient or modern writer. This vein is no other than that of contrast, which runs through all the works of the creation, and may probably have a large share in constituting in us the idea of all beauty, as well natural as artificial: for what demonstrates the beauty and excellence of anything but its reverse? Thus the beauty of day, and that of summer, is set off by the horrors of night and

[72] *Idem*, *ibidem*, p. 319.
[73] *Vide*: CAREY, John, *What Good are the Arts?*, London, Farber and Farber, 2005, p. 179.

> winter. And, I believe, if it was possible for a man to have seen only the two former, he would have a very imperfect idea of their beauty."[74].

Esta demonstração, ilustrada com os fenómenos da natureza atmosférica, aplica-se à beleza espontânea, aquela que a mãe-natureza nos disponibiliza. Segundo aquela linha argumentativa, é baseado no jogo de contrastes de aferidores estéticos que escritores, ou outros artistas se baseiam nos seus trabalhos, facto que em princípio passa desapercebido a qualquer leitor, ou observador, de um objecto de arte. Permitir-nos-emos introduzir um aparte, para referir algo que consideramos curioso e oportuno neste âmbito. Na obra crítica *Literaty Realism and Ekphrastic Tradition*, Mack Smith refere que todas as obras de Jane Austen seguem o filão temático que trabalha o conflito de abstracções morais, o que exemplifica a partir dos próprios títulos *Pride and Prejudice*, *Sense and sensibility* ou *Persuasion*. E acrescenta que "the dramatic conflict of all her novels emanates from the action of characters embodying qualities that are comparative and contrastive with a key moral abstraction."[75]. Fechado o parênteses e recuperando o último excerto do texto de H. Fielding, verifica-se que a partir deste debate filosófico, o leitor é levado a reflectir que a beleza e a fealdade coabitam, afinal, intimamente ligadas entre si, só que em permanente contraste estético. Mantendo esta linha de pensamento, o narrador de *Tom Jones* prossegue nesta explicação, agora exemplificando-a com os processos de beleza cultivada que verificava em Bath:

> "But to avoid too serious an air; can it be doubted, but that the finest woman in the world would lose all benefit of her charms in the eye of a man who had never seen one of another cast? The ladies themselves seem so sensible of this, that they are all industrious to procure foils: nay, they will become foils to themselves; for I have observed (at Bath particularly) that they endeavour to appear as ugly as possible in the morning, in order to set off that beauty which they intend to show you in the evening."[76].

A transfiguração operada pelas frequentadoras de Bath, recorrendo simultaneamente ao estado natural ou provocando o efeito artificial na forma como se apresentavam em público, e conforme o resultado pretendido, subjuga-as a um conjunto de factores de mestria que necessitam de dominar no âmbito da correlação figurativa beleza-fealdade. No caso das mulheres que têm dotes naturais de beleza, diz o texto que se esforçam por não os mostrarem durante a manhã de forma a fazê-los realçar à noite, – donde os seus dotes naturais passam a ser manipulados com o fim de promoverem um efeito, que poderá assim ser considerado como

[74] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 158.
[75] SMITH, Mack, *Literary Realism and the Ekphrastic Tradition*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1995, p. 94.
[76] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 158.

um artifício. Admitido este ponto de vista, a beleza deixa de ser um mérito do abrilhantado da natureza, para se tornar num produto de pura construção social, negando-se o lugar comum de que "a beleza é verdade"[77]. É o instante social em que a personagem se inclui que dita se a beleza deve, ou não, estar presente em determinado acto de vida pública. Este apontamento de H. Fielding insere na discussão a possibilidade do conceito de beleza poder estar associada não apenas a valores de ordem social, mas, afinal!, também cultural. Num texto dedicado ao período romântico, Arnold Hauser escreve que "era já familiar à estética da época a noção de que há vários tipos de beleza equivalentes, [e] que os conceitos de beleza são tão variados como as condições físicas da vida"[78], abrindo-se assim portas a dados étnicos e outros, e daí a possibilidade de estes textos serem também fecundos na forma como revelam este conceito aos seus leitores.

Não obstante este tipo de divagações do escritor inglês, de notar que a beleza das personagens de *Tom Jones* não estão subjugadas por estes artifícios; elas são um mesclado de harmonia de formas materiais com finura de carácter e elevação de espírito. E a índole chega mesmo a receber maior importância na beleza da pessoa do que propriamente as aptidões de ordem física. Perante quase todas personagens, adensadas nas últimas páginas do romance, por comparação com Mrs Nightingale o narrador enaltece a beleza de Sophia, evidenciando-lhe ainda os dotes sentimentais. Leia-se como:

> "The brides were both very pretty women; but so totally were they eclipsed by the beauty of Sophia, that, had they not been two of the best-tempered girls in the world, it would have raised some envy in their breasts; for neither of their husbands could long keep his eyes from Sophia, who sat at the table like a queen receiving homage, or, rather, like a superior being receiving adoration from all around her. But it was an adoration which they gave, not which she exacted; for she was as much distinguished by her modesty and affability as by all her other perfections."[79].

Chegados a este ponto, parece já se perceber que para Henry Fielding, tal como para Júlio Dinis, a harmonia das formas se concilia na correcção física e moral conforme já referido, associadas ainda ao porte que socialmente se exibe, seja qual for o núcleo em que o indivíduo esteja inserido. Após se constatar que estas personagens (em regra, as femininas) recebem um tratamento de caracterização (e sobretudo psicológica) tão elevado, já que muito

[77] "O classicismo fundamentava o seu conceito de beleza no conceito de verdade, *i.e*., num padrão universalmente humano que dominava a vida no seu conjunto. Mas Musset voltou do avesso os preceitos de Boileau [Rien n'est beau que le vrai] e proclamou: «Rien n'est vrai que le beau». Os românticos consideravam a vida de acordo com os critérios de arte, pois pretendiam, assim, elevar-se, como uma nova aristocracia, acima dos outros homens;", HAUSER, Arnold, *História Social da Arte e da Cultura: Rocócó, Classicismo e Romantismo*, B. Mendes, A. Sousa, A. Candeias (trads.), vol. 4, Aveiro, Estante Editora, 1989, pp. 233-4.
[78] *Idem*, *ibidem*, p. 221.
[79] FIELDING, H., *op. cit.*, pp. 852-3.

frequentemente são descritas pela sua perfeição máxima, teremos que concordar com David Punter quando refere que no século XVIII inglês a caracterização das personagens femininas se tinha tornado numa galeria de caricaturas e estereótipos, apontando o exemplo da "duty and inexperienced girl (Sophia in *Tom Jones*)"[80], o que, de resto, vem ao encontro do lugar-comum criado pela crítica literária ao definir que "Human nature and especially human psychology are crucial interests for Fielding"[81]. Segundo este escritor, apesar de a beleza estar geralmente centrada no feminino, deverá ser apreciada em ambos os sexos, mas tendo sempre o cuidado de não lhes valorizar apenas o aspecto exterior. Porque a ser considerada apenas sob esse ponto de vista, a beleza corre o risco de resultar ingénua e inconsistente, pois a verdadeira beleza terá que, obrigatoriamente, contemplar os encantos da alma. Escreveu assim o narrador de Henry Fielding a este propósito:

> "To say the truth, perfect beauty in both sexes is a more irresistible object than it is generally thought; for, notwithstanding some of us are contented with more homely lots, and learn by rote (as children to repeat what gives them no idea) to despise outside, and to value more solid charms; yet I have always observed, at the approach of consummate beauty, that these more solid charms only shine with that kind of lustre which the stars have after the rising of the sun."[82].

Mack Smith, considerando a troca de correspondência entre as personagens como um gesto de estrutura social pela convivência que se permite estabelecer numa comunidade, entende que essas cartas introduzem nos textos leituras ecfrásticas. O crítico argumenta a sua opinião referindo que é através desses lances de escrita – as cartas – que a personagem se revela, deixando perceber o seu carácter. Suportando-se da troca de cartas nos trabalhos de Jane Austen para tecer os seus comentários, M. Smith considera que a autora debate nessas cartas os códigos de conduta moral, depurando-se desta forma a verdade de carácter das suas personagens. Leia-se como:

> "Exchanging personal letters was a primary means of moral edification in the eighteenth century, and as shown by Austen, an ill-intended disguise of motives in letter writing threatens the moral code contexts, and it is appropriate that a common form of social communication, the letter, is the ekphrasis with which she reveals the moral truth of character."[83].

---

[80] FORD, B., *op. cit.*, p. 34. De facto, para além de Sophia em *Tom Jones*, se repararmos, quase todas as personagens femininas de primeiro plano nestes romances são descritas pela sua perfeição; atente-se no caso de Cecília ou Jenny, de Clara ou Margarida, de Madalena ou de Cristina, de Berta, de Paulina, de Maria Clementina, etc.; ou, agora para mencionar personagens inglesas, de Elizabeth Bennet e Joana Bennet, de Olivia Primrose e Sophia Primrose, ou até mesmo de Florence Dombey, embora, neste caso, a beleza física não lhe tenha sido realçada. Mas é sobretudo moralmente que se distinguem pois, não sendo perfeitas, são geralmente imaculadas.

[81] ROSENGARTEN, Richard A., *Henry Fielding and the Narration of Providence: Divine Design and the Incursions of Evil*, Hampshire, Palgrave, 2000, pp. 54-5.

[82] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 750.

[83] SMITH, M., *op. cit.,* p. 123.

Estamos conscientes de que em todas as obras em estudo encontramos cartas pessoais que ora procuram esclarecer dúvidas, ora transmitem declarações de afectos, ora redimem culpas assumidas, ora simplesmente respondem a outras cartas e informam, enfim, cartas que, de facto, reproduzem o estado de alma de quem se retrata pela palavra escrita, obrigando-nos, claramente, a concordar com o raciocínio de M. Smith. Interessante, e merecedor de destaque, torna-se o facto de este crítico entender que essas cartas são a *ekphrasis* da verdade moral do carácter de quem as escreve.

c) acerca do propósito da arte

Chegados a este momento do nosso estudo, entendemos que é altura oportuna para tecermos outro tipo de reflexões, na busca de resposta para algumas perplexidades que o acompanharam. Ao longo da análise da obra dinisiana interrogamo-nos, a cada instante, acerca da insistência com que a vida, a natureza e a arte, – particularizada na pintura –, eram entrelaçadas ao longo dos textos. Torna-se evidente que qualquer leitor das ficções de Júlio Dinis facilmente reconhecerá que a mente deste escritor pertencia a uma dessas singulares organizações que têm o privilégio de estar habilitadas para captar, no quotidiano, o sentido da beleza ideal, questionando-a, e justificando-a de acordo com as circunstâncias propostas pelos desenvolvimentos narrativos. Mas, ainda assim, para além de se reconhecer o seu trabalho literário como o resultado de uma sensibilidade extremada, e culta, a insistência ao recurso às artes poderá por vezes parecer até excessiva, se outra justificação mais plausível não for encontrada, e apesar de se ter já referido o suporte psicológico que as artes davam às ansiedades imanentes ao processo de transformação social. Relativamente à vocação desta inter-relação das artes no século XIX, – referimo-nos em específico à literatura e pintura –, na obra *What Good are the Arts?* encontramos uma resposta francamente esclarecedora, quando John Carey escreve, com grande transparência, que:

> "In the 19th century it became a widespread cultural assumption that the mission of the arts was to improve people and that public access to art galleries would effect this. It was

> felt in particular that if the poor could be persuaded to take an interest in high art it would help them to transcend their material limitations,"[84].

Ou seja, o esforço de conjugação de manifestações estéticas a serem publicamente exibidas, – e a literatura dava o seu contributo pelo uso da palavra escrita –, resultava na tentativa de assegurar a tranquilidade social, já que, pelo facto de todas as classes sociais se verem representadas nos objectos de arte, o sentimento de igualdade que dali retiravam minorava as angústias, fundamentalmente daqueles que eram socialmente menos favorecidos. A partir de comentários críticos tecidos a um excerto do romancista inglês do século XIX Charles Kingsley, John Carey acrescenta que "His belief that looking at pictures would give the poor elevated sentiments, similar to his own, and so endorse their common humanity, was entirely in line with 19th-century philanthropic thought."[85]. O mesmo crítico, referindo-se desta vez a Sir Robert Peel, porta-voz da National Gallery por volta de 1830, expõe que este relator enfatizava que o facto de tornar publicamente disponíveis as visitas aos quadros da Galeria tinha como única função a vertente social, "to cement the bonds of union between the richer and poorer orders of the state"[86].

Haverá outro aspecto interessante a registar neste contexto. Num estudo sobre Jane Austen, Heather Allan centra o seu interesse na temática pastoral que os romances da escritora inglesa denotam, explorando a questão da natureza e da arte na sua inter-relação em geral. Entende H. Allan que quando a natureza se socorre da arte é para se auto compreender num mundo em queda, acrescentando a esta ideia que "The vision of natural ideal can only be expressed through the mechanisms of the fallen world which alone we can interpret; our means of regaining a sense of Eden in ourselves, the «paradise within», is through the practice of art."[87]. Perante esta informação crítica, e no seguimento da análise de John Carey do efeito de acalmia social que a arte promove ao nível das classes, também conseguimos perceber que cada identidade se esforce por se reencontrar com o espaço edénico que existe dentro de cada uma, e que só pela contemplação da arte o consiga, talvez, realizar. E se existe demanda do paraíso perdido, será porque o Ser está, de facto, em queda. E se estes textos em geral afirmam um carácter didáctico de boas maneiras e costumes, é porque a sociedade correspondente à época em que foram escritos carecia dessa doutrinação. Logo, arte literária e arte pictórica, onde em ambas geralmente a natureza se representava na máxima perfeição, uniam-se numa aliança que pretendia resolver as complexidades do sujeito e das sociedades, (re)convertendo-

[84] CAREY, J., *op. cit.,* p. 97.
[85] *Idem*, *ibidem*, p. 98.
[86] *Idem*, *ibidem.*
[87] ALLAN, Heather, *The Pastoral Idea in the Novels of Jane Austen*, London, University College of London, 1971, pp.21-2. Thesis presented for the degree of Doctor of Philosophy.

as em harmonia e paz. Helena Carvalhão Buescu escreve que "A natureza pode assim apresentar-se como força regeneradora e pacificadora do sujeito, local de eleição para que ou se retire da sociedade mundana ou volte a reencontrar as forças físicas e morais que lhe tinham faltado."[88], apontando de seguida *A Morgadinha dos Canaviais* e *Os Fidalgos da Casa Mourisca* como sendo os exemplos do trabalho de Júlio Dinis onde este percurso de carácter regenerador da entidade se cumpre naqueles moldes.

Também não admirará, pois, que no século XVIII, Laurence Sterne e Henry Fielding tenham dedicado, conforme já se verificou, a sua caneta a esta temática, já que "With the Enlightenment, and the invention of aesthetics in the 18th century, the idea that works of art improve their recipients morally, emotionally and spiritually became part of Western intellectual orthodoxy"[89], - expõe ainda John Carey. De assinalar que nas obras destes dois escritores do século XVIII inglês aparecem, e com maior insistência em H. Fielding, pontes que se estabelecem entre as personagens e o trabalho do pintor do mesmo século, William Hogarth, – contemporâneo de ambos. Segundo Andrew Sanders, para este pintor inglês, "beauty did not lie solely in demonstrations of the grand style, in further refinements of classical precedent, or in an observation of nature according to Newtonian [[90]] precepts."[91], e daí o facto das suas pinturas exibirem representações nem sempre tranquilizantes. Ainda no dizer de A. Sanders, na obra sobre teoria da estética *The Analysis of Beauty* de W. Hogarth, o pintor tentou definir "an equally personal concept of beauty according to a three-dimensional serpentine rhythm, arguing for the principle of intricacy in art"[92], princípio que, ainda segundo Sanders, "(…) linked as it is to «peculiarity» and «wantonness» in the chase, manages to suggest a freer and less strictly regulated response to observed nature."[93]. A natureza, nem sempre exibindo o belo segundo uma oferta visual que é agradável à percepção do seu observador, não deixa por isso de oferecer imagens susceptíveis de serem equiparáveis aos comportamentos humanos, tornando-se, por tal, passíveis de serem aproveitadas pela arte que assim as oferece à reflexão dos que a contemplam, ou dos leitores – no caso da arte literária.

---

[88] BUESCU, Helena Carvalhão, "Natureza e paisagem (e a literatura romântica)", *in*, *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Helena Carvalhão Buescu (coord.), Lisboa, Caminho, 1997, p. 369.
[89] CAREY, J., *op. cit.*, p. 96.
[90] "His *Principia* of 1687 and his *Opticks* of 1704 suggested that there were indeed intelligible laws in nature which could be demonstrated by physics and mathematics, and, moreover, that the universe exhibited a magnificent symmetry and a mechanical certainty.", [SANDERS, Andrew, *The Short Oxford History of English Literature*, 2nd edition, Oxford, OUP, 2000 (1994), p. 274.]. Porém, A. Sanders é claro quando logo a seguir refere que "To the many eighteenth-century propagators of Newton's thought, the great could be related to the less, the cosmic to the terrestrial, and the divine to the human by means of a properly tutored understanding of the natural scheme of things.", SANDERS, Andrew, *The Short Oxford History of English Literature*, 2nd edition, Oxford, OUP, 2000 (1994), p. 274.
[91] SANDERS, Andrew, *The Short Oxford History of English Literature*, 2nd edition, Oxford, OUP, 2000 (1994), p. 280.
[92] *Idem*, *ibidem*.
[93] *Idem*, *ibidem*.

O gosto pelas questões pictóricas registado em todos os textos leva-nos a que não duvidemos que Júlio Dinis também tenha mantido contacto com pintores da sua época. Aliás, a comprová-lo, está o facto de o escritor ter posado diante do tal "pincel do artista" que tantas vezes invoca nas narrativas, cujo óleo do seu retrato reproduzimos, como publicação original[94], na capa desta Tese de Doutoramento.

Ainda no episódio já mencionado do retrato do marido de D. Margarida de Entre-Arroios, na ficção *As Apreensões de Uma Mãe*, lê-se que a pintura era de um discípulo de Vieira Portuense. Não tendo sido referido qual tinha sido exactamente o pintor que executou o objecto de arte, é contudo referido que a pintura tinha o aval de um mestre como Francisco Vieira, – Vieira Portuense, o nome com o qual assinou as suas telas, com implícita alusão à cidade do Porto onde o pintor nasceu em 1765[95]. Além da referência a Jean-Baptiste Pillement a que já aludimos a partir de *A Morgadinha dos Canaviais*, também em *As Apreensões de Uma Mãe*, ao serem nomeados vários escritores numa conversa que o narrador-personagem manteve com o grupo de amigos da casa, descobriu "a estupefacção desenhar-se no rosto do abade a cada um dos nomes que ia pronunciando, para ele mais indecifráveis que os do festim de Baltasar."[96]. A comparação das expressões fisionómicas da personagem aos rostos representados no aludido "festim de Baltasar"[97] é uma óbvia alusão ao quadro de Rembrandt[98] com aquele título.

O mesmo efeito de inacção gerado no rosto do abade da narrativa dinisiana foi produzido no servente da família de Mr Allworthy. No momento em que Sophia era esperada à mesa do pequeno-almoço, o criado teve que anunciar a Mr Allworthy, à sua irmã e sobrinho Mr Blifil que não encontrava Sophia. A referência à alteração do semblante do criado é relatada como a seguir se pode ler:

> "O, Shakespear! [*sic*] had I thy pen! O, Hogarth! had I thy pencil! then would I draw the picture of the poor serving-man, who, with pale countenance, staring eyes, chattering teeth, faultering tongue, and trembling limbs,
>
> (E'en such a man, so faint, so spiritless,
> So dull, so dead in look, so woe-begone,
> Drew Priam's curtains in the dead of night,
> And would have told him, half his Troy was burn'd)

[94] Cumpre-nos, também no corpo deste texto, agradecer à Câmara Municipal de Estarreja, na pessoa do Vereador da Cultura Dr. João Carlos Alegria, pela possibilidade que nos foi dada de publicação deste quadro que integra o espólio da Casa Museu Egas Moniz, em Avanca. Poder-se-ão, por curiosidade sobre este retrato, encontrar alguns desenvolvimentos a que procedemos no Anexo 24.
[95] *Lexicoteca, Moderna Enciclopédia Universal*, vol. 18 – Tra-Zyr – Lisboa, Círculo de Leitores, 1988, p. 170.
[96] DINIS, J., "As Apreensões de uma Mãe"*, in, Serões da Província*, p. 36.
[97] Anexo 20.
[98] *http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/rembrandt/1630/belshazzar.jpg* em 2010.06.05, às 19:21H.

> entered the room, and declared - That Madam Sophia was not to be found."[99].

Não é só a arte de Hogarth que o narrador ambicionava no momento em que teve que proceder à descrição da expressão do rosto da personagem, mas também a incomparável arte literária de Shakespeare[100]. Este é um momento de extraordinária construção pela qual o escritor inglês, para além de recorrer à arte pictórica no reconhecimento da sua capacidade de melhor conseguir traduzir as expressões do rosto das suas personagens, ainda assim, ao invocar em primeiro lugar os talentos de William Shakespeare, implicitamente deixa autenticado o alcance das extraordinárias aptidões deste escritor para, só igualável ao pintor, poder exprimir por palavras as cambiantes e os matizes que o real proporciona. Henry Fielding menciona com frequência o nome do pintor Hogarth, mas também refere o de outros – leia-se a seguir o de Titian e de Vandyke:

> "Nor are the characters drawn from these models better supported. Vanbrugh and Congreve copied nature; but they who copy them draw as unlike the present age as Hogarth would do if he was to paint a rout or a drum in the dresses of Titian and of Vandyke."[101].

Ainda num outro passo narrativo em que, por comparação a uma personagem de *Tom Jones*, – a antiga cozinheira de Mr Allworthy, posteriormente mulher do mestre-escola –, o narrador refere que o mau génio da personagem parecia estar representado num dos quadros de Hogarth que integra a série de seis pinturas intituladas *Harlot's Progress*[102]: ao servir o chá, a jovem acaba por o derramar, partindo-se o bule e a mesa que lhe servia de apoio[103]. No texto, lê-se que:

> "This woman was not very amiable in her person. Whether she sat to my friend Hogarth, or no, I will not determine; but she exactly resembled the young woman who is pouring out her mistress's tea in the third picture of the Harlot's Progress."[104].

Demos já alguns exemplos a partir do trabalho narrativo de Laurence Sterne, mas gostaríamos de referir mais um, pelo facto de nos permitir afirmar que o escritor tinha contacto directo com o pintor coevo William Hogarth[105], facto que, em boa medida, poderá ter

[99] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 461.
[100] Os versos citados pelo narrador de Henry Fielding reportam-se à fala da personagem Morton no texto dramático *King Henry IV – Part II*. *Vide*: SHAKESPEARE, W., *King Henry IV – Part II*, The Complete Illustrated Works of William Shakespeare, London, Chancellor Press, 1996 (1983), p. 417, *vv*.: 70-3.
[101] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 628.
[102] *http://ogerstung.de/lichtenberg/hogarth/1732.HarlotsProgress.2.b.jpg*, em 2010.06.05, às 20.03H.
[103] Anexo 21.
[104] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 45.
[105] Esta referência de Laurence Sterne ao trabalho *Hogarth's analysis of beauty* veio a merecer-lhe uma retribuição por parte do pintor-gravador. Assim, conforme é referido na nota de rodapé nº 3 do Livro II, Capítulo IX da obra, Hogarth "presenting

contribuído para este entusiasmo narrativo à volta da pintura, e do seu transporte para a literatura. É numa nota de rodapé do próprio escritor que se lê que:

> "Such were the out-lines of Dr. *Slop's* figure, which – if you have read *Hogarth's* analysis of beauty, and if you have not, I wish you would; – you must know, may as certainly be caricatur'd, and convey'd to the mind by three strokes as three hundred."[106].

Sendo que nos séculos XVIII e XIX em Inglaterra, conforme já mencionamos, a arte, incluindo as visitas a galerias de arte, cumpriam uma função social, nas narrativas de Júlio Dinis em momento algum se estimulam propostas similares, – até porque, à excepção de *Uma Família Inglesa*, os ambientes narrativos são maioritariamente rurais, e modestos. Não obstante, o constante recurso à pintura, a sua discussão e o paralelismo que foi sendo estabelecido com as mais variadas motivações que os trejeitos da vida, ou as cambiantes da natureza sugeriam ao pensamento narrativo, leva-nos a concluir que esta opção recebeu como fonte de influência o pensamento estético-literário anglo-saxónico daquele período. Defendendo-se que a relação do homem com as artes exercia, para além da força moral e espiritualizante, o poder de mediação social e a reconciliação do sujeito consigo próprio, o chamamento da arte à literatura saía ainda enriquecido pela capacidade de ser criticamente comentado nos interstícios do discurso. Roland Barthes, num texto intitulado *La peinture est-elle un langage?* no qual comenta uma pintura da década sessenta do século XX, ao escrever que "(…) la peinture et sa *relation* (comme on dit: une relation de voyage), la structure, le texte, le code, le système, la représentation et la figuration, tous ces termes hérités de la sémiologie, sont distribués selon une topologie nouvelle, qui constitue «une nouvelle façon de sentir, une nouvelle façon de penser»"[107], introduz a certeza de que a linguagem que cada tela pintada transmite fá-lo segundo um registo que traduz as tonalidades do pensamento de cada época. E sabendo-se que a pintura do século XIX foi particularmente produtiva na representação de paisagens nas quais, em geral, se incluía um ou outro elemento figurativo, a leitura semiótica que dela provém é, claramente, a da natureza, natureza humana.

Referindo-se aos escritores deste período no quadro da literatura inglesa, Peter Kitson alude a algumas preocupações que os levavam a chamar a natureza aos seus textos. Citaremos alguns exemplos: "Changes in the rural and urban landscapes were reflected in the writing of the time."; "Throughout the period the notion of «improvement», or the more efficient

---

him with a drawing of the sermon-reading scene (II.xvii) which, engraved by Tavener, appeared as frontispiece to the second edition of *Tristram Shandy*.", [STERNE, L., *op. cit.,* p. 552]. Segundo Manuel Portela na sua tradução desta obra, também em nota de rodapé refere que aquela gravação foi publicada em Londres em Abril de 1760, referindo-se a outra gravura "para a primeira edição da segundo parte (volumes III e IV), publicada também em Londres, em Janeiro de 1761 (ambas produzidas na presente edição).", *Vide*: STERNE, L., *op. cit.*, p. 180.

[106] *Idem*, *ibidem*, pp. 84-5.

[107] BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, Tome III, 1968-1971, Paris, Éditions du Seuil, 2002 (1994), p. 97.

management and cultivation of land to increase its profitability, became a key concern."; "Certainly improvement was something that many viewed with suspicion as an index of disordered moral values."; "This awareness of nature as the symbolical language of God (…)"; ou ainda, "(…) the interpenetration of nature and self (…) celebrating the importance of the beautiful"[108] – percebendo-se que o progresso gerava preocupações da ordem do Ser, os textos lutavam, não permitindo que a ascensão económica promovesse a queda do sujeito.

Submetido a preocupações análogas, que da mesma forma se iam gerando na sociedade portuguesa[109], o trabalho literário de Júlio Dinis cumpre, similarmente, o carácter didáctico, congregador e conciliador, através de uma consciência estética que se pretendia disseminada nos seus leitores. Nos séculos XVIII e XIX, primeiro em Inglaterra e mais tardiamente em Portugal, desenhavam-se novos quadros quotidianos de concepção de vida que promoviam e exibiam já novos modelos da existência humana. Daí que as estratégias de perfil intelectual tivessem apostado na cooperação das artes como um meio de neutralizar as inevitáveis divergências, que se sentiam ainda acrescidas da imprescindível mudança de atitude. Apostadas na vontade de difusão dos valores superiores da vida, criando apaziguamento e coesão social, o aparelho discursivo destas ficções, em momentos históricos que se reconheceram de agitação e reestrutura, deram as mãos à arte, particularizada na pintura, e concederam o seu contributo ao desafio reformista que conjugava a reorganização da identidade, do sujeito social e das mentalidades.

[108] *Vide*: KITSON, Peter J., "Romantic period, 1780-1832", *in*, *English Literature in Context*, Paul Poplawsky (ed.), Cambridge, CUP, 2008, pp. 352-6, *passim*.

[109] Partilhando das mesmas afinidades, outros escritores portugueses debruçaram-se igualmente sobre estas questões, igualmente suportados por relatos descritivos da natureza. *Vide*: BUESCU, Helena Carvalhão, "Natureza e paisagem (e a literatura romântica)", *in*, *op. cit.,* pp. 367-371.

III-3.2 - Estereótipos da sociedade epocal

Após a leitura de qualquer um dos romances em estudo poder-se-á afirmar, com significativa segurança, que a concepção das personagens que os compõem é essencialmente burguesa. Consideradas as manifestas excepções, numa avaliação geral, terá que se concordar que o enorme pendor da galeria de personagens se afirmava pelo bem-estar social, ora inerente ao crescimento económico que em alguns casos a evolução de alcance comercial proporcionava, ora representativo do núcleo de bem instalados no espaço rural[1], os quais tinham a terra como garante de uma desafogada sobrevivência. Divididos entre o espaço narrativo da cidade e o da aldeia, ainda assim é este último que recebe a grande fatia da atenção destes escritores, – à óbvia excepção de *Uma Família Inglesa* e do trabalho de Charles Dickens –, talvez porque tivesse sido reconhecido como um espaço por vezes mitológico no qual a harmonia se adequa, onde a quietude favorece a reflexão das múltiplas e variadas questões que o entrecho reclama, e onde a sociabilização se torna mais facilitada entre as várias classes sociais, dado o baixo índice demográfico dessas micro regiões.

Observadas todas as ficções em análise, dir-se-á que é em Júlio Dinis e Henry Fielding onde o povo, a burguesia em ascensão e a aristocracia[2] estão simultaneamente representados, sendo ainda a presença do clero uma destacada marca que atravessa todo o filtro narrativo, espelhando o posicionamento adoptado pela classe religiosa diante da sociedade. Todos estes elementos se cruzam, todos se relacionam, e todos expõem nos textos os seus gestos narrativos segundo uma mundividência que lhes era própria na época que representam, recebendo, com frequência, os comentários do narrador, por vezes francamente elogiosos, por vezes altamente

[1] Acerca do trabalho de Henry Fielding, por exemplo, K. G. Simpson é claro quando escreve que "rural life, as Fielding depicts it, has its share of snobberies and affections. Yet the conclusion sees Tom accepted by polite society and elevated to his rightful place in rigidly hierarchical social structure.", SIMPSON, K. G., *Henry Fielding: Justice Observed*, London, Vision and Barnes & Noble, 1985, p. 165.

[2] Pelo facto de em Inglaterra, a partir de meados do século XVII, a sociedade urbana endinheirada ter apostado num novo figurino social que se alimentava das transacções comerciais, da exploração de recursos minerais e dos novos moldes com que a agricultura passou a ser trabalhada, tal circunstância levou a que esse grupo de novos empreendedores tivessem passado a viver, repartidamente, entre as suas casas da cidade e da aldeia. E assim surge uma nova elite economicamente confortável e de cultura cosmopolita que, não se revendo em nenhum dos conceitos de que as classes sociais se compunham, passou a sentir a necessidade de criar uma denominação adequada – "This new phenomenon was recognized at the time and needed a label, a collective noun", lê-se em [MORRILL, John, "The Stuarts (1603-1688)", *in*, *The Oxford History of Britain*, Kenneth O. Morgan (ed.), Oxford, OUP, 2001 (1988), p. 341.]. Para resolver o problema, "The invention of the term "squire" and adaptation of the word "aristocrat" in the late seventeenth century tells us a great deal about the way society was evolving.", [*Idem*, *ibidem*.], lendo-se ainda na citada obra que esta necessidade expressa os fenómenos de integração da cidade e da província, da disseminação da moda e dos valores globais, da fluidez da economia e da mobilidade social. Também em *Tom Jones*, a personagem que assume o papel patriarcal relativamente à maioria do elenco narrativo é o Squire Allworthy, rico e

pejorativos. Quanto aos restantes autores, Goldsmith consegue conciliar todos os elementos, embora a verdadeira representação seja a da burguesia; Jane Austen entretece o seu texto sem representar o clero e o povo, e Charles Dickens elimina igualmente o clero e também a aristocracia. De todos, o encadeamento social distingue-se pelo estrato a que o escritor inglês Thomas Gisborne[3] veio a considerar classe média na obra escrita em finais do século XVIII, *An inquiry into the Duties of men in the higher Ranks and Middle Classes.* Sendo limitado o período em que a produção literária de Júlio Dinis deu à estampa (cerca de década e meia em meados do século XIX), contudo, o mesmo já não se poderá dizer dos autores ingleses que estão presentes neste trabalho comparatista. De vidas mais longas, Henry Fielding (1707-1754), Laurence Sterne (1713-1768), e Oliver Goldsmith (1730-1774), atravessam o ambiente do período augustano, recebendo influências do pensamento e dos ambientes dessa época historicamente pouco simples, ou tranquila[4]. Já Jane Austen (1775-1817), mais inserida no período do pensamento romântico, conhece com mais solidez as transformações impostas pelo período anterior. E finalmente Charles Dickens (1812-1870), recebendo embora interferências do pensamento romântico, o seu trabalho desenvolve-se em pleno período vitoriano e destaca-se já pelo carácter realista. Ou seja, enquanto que em Portugal Júlio Dinis conheceu as fontes teóricas do postulado romântico (autores como Almeida Garrett, Alexandre Herculano e Camilo Castelo Branco), o seu trabalho ficcional, por força de outras motivações (e interferências) literárias, – as inglesas –, reflecte parcialmente as marcas do realismo estético, o qual, só mais tarde, Eça de Queirós viria a consolidar entre nós. Talvez por isso encontremos uma galeria de classes sociais no autor português que, nos textos ingleses, apenas se achem parcialmente registados, segundo cada autor, porquanto distribuídos por diferentes épocas de espelhamento social.

Tem-se vindo a referir que quer no século XIX português, quer nos séculos XVIII e XIX inglês, os tempos foram de transformação profunda e a mudança social estava-lhes implícita. Em Portugal, logo após 1820, tendo-se apostado na melhoria dos transportes e comunicações, o panorama industrial, contudo, estava ainda longe de se libertar do seu carácter de artesanato e apenas uma parcela mínima da actividade económica usufruía dos benefícios da máquina a vapor; a par de um conjunto de reformas favorecedoras da instrução

destacado proprietário rural que frequentemente deambula entre Londres e Somerset, para além do seu vizinho, o Squire Western.

[3] "Moralista y poeta inglés (1758-1846). (…) Entre sus obras de moral citaremos: *An inquiry into the Duties of men in the higher Ranks and Middle Classes* (1794); *Inquiry into the Duties of the female Sex* (1797).", *in*, *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, tomo XXVI, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1993, p. 208.

[4] Refira-se, como aspectos-chave de instabilidade social, que este período, herdeiro das transformações impostas (sobretudo religiosas e políticas) pela Revolução Gloriosa no final do século XVII (1688), conheceu também envolvimentos na Guerra de Sucessão Espanhola e na Guerra da Sucessão Austríaca. *Vide*: LANGFORD, Paul, "The Eighteenth Century (1688-1789)", *in*, *The Oxford History of Britain*, Kenneth O. Morgan (ed.), Oxford, OUP, 2001 (1988), pp. 399-404, *passim*.

pública, e de outras de carácter administrativo e social, só a partir de meados do século a industrialização do país começou a mostrar frutos. Foi entretanto o sector agrícola o que conheceu maior crescimento, produção que, em grande parte, se destinava à exportação[5]. Todavia, durante o período em que a actividade literária de Júlio Dinis ocorreu, – *grosso modo* 1858 e 1870 –, segundo António José Saraiva, Portugal atravessou uma certa acalmia originada por melhoramentos de ordem global: "desenvolvem-se as obras públicas, as estradas, os caminhos-de-ferro, aparecem as primeiras máquinas agrícolas; (...) abre-se ao público o telégrafo, amplia-se o crédito e completa-se a legislação liberal de Mouzinho com a extinção dos morgados (...)"[6], conjuntura de avanços que se viu socialmente coroada pela extinção da escravatura nas colónias portuguesas. Ainda o mesmo historiador aponta algumas figuras-tipo que se reconhecem registadas na obra dinisiana, as quais patenteiam o contraste do país antigo com o novo mundo que se erguia. Como reminiscências do modelo caduco, teremos "O morgado [que] ainda não desapareceu da cena (…) [e] o povo, cuja educação ainda não fora adaptada aos novos tempos"[7]. Estas duas classes, tipicamente opostas na grelha de escalada social, e talvez aquelas que se apresentem com maior força representativa, estão com frequência simultaneamente representadas nas páginas de Júlio Dinis. Mas num momento em que as vozes se começavam a fazer ouvir, a aparente estranheza que algumas vezes resulta das narrativas é o facto de ser a fidalguia quem continuava a dominar e o povo persistindo em a aplaudir. Mas o contrário também se verifica, pois noutros episódios narrativos passou a ser o povo que se começou a destacar da nobreza, baseado na superioridade de carácter e no poder do trabalho. Passemos às demonstrações com alguns exemplos que ilustram os nossos argumentos.

[5] LUZ, José L., B., "A Propagação do Positivismo em Portugal", *in*, *História do Pensamento Filosófico Português*, Pedro Calafate (dir.), Manuel Cândido Pimentel (coord.), vol. IV, O Século XIX, tomo 1, Lisboa, Ed. Caminho, 2004, p. 241-3, *passim*.

[6] SARAIVA, António José, *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. II, parte I, Lisboa, Gradiva, 1996, p. 54. Sabendo-se que a extinção dos morgados ocorreu em 1863 e que "foi "amplamente reclamada por algumas fracções sociais", [NETO, Vítor, *O Estado, a Igreja e a Sociedade em Portugal: (1832-1911)*, Lisboa, Imprensa Nacional -Casa da Moeda, 1998, p. 246.], poder-se-á entender que o romance *A Morgadinha dos Canaviais*, escrito em 1868, seja uma crítica ao morgadio remanescente que talvez tivesse dificuldade em dispensar o título. E se tal pudermos admitir, não nos parece que a crítica possa recair sobre a personagem Madalena, a morgadinha da ficção que, com inteligência e dinamismo lançava um olhar ágil e respeitador sobre as restantes personagens e as várias situações públicas e/ou familiares. Optaríamos por referir uma personagem secundária, o morgado Sr. Joãozinho das Perdizes que, valendo-se dos privilégios que o título lhe confere, intervém no acto eleitoral com destacada autoridade, na qual abrigou gestos de perfídia que foram jogados naquele momento de actividade política na aldeia.

[7] SARAIVA, A. J., *Idem*, *ibidem*, p. 55.

a) a aristocracia e burguesia emergente

É na ficção *Os Fidalgos da Casa Mourisca* que Júlio Dinis constrói dois extraordinários momentos narrativos em que a aristocracia é representada pela viragem de atitude que lentamente foi operando, e sobretudo na sua atitude para com o povo. Um deles é quando D. Luís confia a chave de casa a Tomé da Póvoa; o outro, quando consente no casamento de Berta e Jorge. Ainda assim, neste processo de cedências, o narrador considera os gestos de D. Luís assentes num fundo dramático, condição que reconhece ser indispensável à actuação desta privilegiada classe. No primeiro caso que foi considerado, para dar o devido destaque ao momento, D. Luís, assumindo a sua gravidade aristocrática, foi pessoalmente depositar as chaves da Casa Mourisca nas mãos de Tomé da Póvoa. E então o narrador comenta que:

> "A aristocracia é assim em toda a parte. Tem a cabeça cheia de tradições da Idade Média e por elas se regula. Procura sempre dar às suas acções uma feição dramática, e sempre que o consegue, sai desoprimida de qualquer situação apertada."[8].

Se a nobilitação social parece ter cedido no seu estatuto de altivez, o facto de D. Luis ter gerado uma certa teatralização em torno de um gesto que lhe era psicologicamente doloroso acabou por o sobrelevar em relação ao representante da classe do povo que tinha diante de si. D. Luís sabia que o seu antigo criado não lhe saberia corresponder às afectadas insinuações com que lhe entregou a chave, não só porque lhe eram culturalmente despropositadas, como até desconhecidas. Num momento ulterior do texto, de volta à Casa Mourisca, D. Luís, continuando regido pelos "seus instintos dramáticos do seu carácter de fidalgo"[9], sentiu-se profundamente comovido com a "numerosa coorte de criados e jornaleiros que vieram recebê-lo à porta e saudá-lo com entusiasmo"[10], apoteose que saudosamente lhe fez "recordar tempos passados e as tradições feudais de épocas volvidas"[11]. Após todos os constrangimentos aristocráticos sofridos pela nova fórmula social que ia dando corpo a uma burguesia que se impunha, a impressão de regresso às origens experimentada por D. Luís vai deixar, no final do romance, o registo de que esta classe nunca conseguiu despojar-se do seu carácter altivo e reclamador de vassalagem. Aliás, as ressonâncias da classe social de D. Luís acerca da sua aproximação à camada do povo não lhe foram muito favoráveis – "A fidalguia da província

[8] DINIS, Júlio, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 5, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1872), p. 238.
[9] *Idem*, *ibidem*, p. 487.
[10] *Idem*, *ibidem.*
[11] *Idem*, *ibidem*.

torceu o nariz à aliança [o casamento de Berta e Jorge], e absteve-se de tomar conhecimento do facto, que também lhe não foi participado."[12] –, circunstância que, tendo criado indignação e ressentimento no fidalgo, segundo o narrador, conseguiu mesmo assim dar "mais um passo no terreno dos princípios democráticos"[13]. Apesar de todo este percurso de abertura às novas exigências da sociedade, "D. Luís recebia ainda uma impressão desagradável ao ver tão perto de si Tomé e a boa Luísa."[14]. Ainda nesta ficção, também os primos do Cruzeiro fazem a representação de reminiscências da nobreza asfixiante. A atitude de permanente inércia e baixo nível de carácter que os caracterizava mereceu-lhes ouvirem as seguintes palavras (irónicas) de Tomé da Póvoa quando entraram, inesperadamente, na propriedade que lhe pertencia:

> "- Ora essa! Levar a mal porquê? V. Ex[as] quiseram talvez ver por seus próprios olhos como esta abençoada terra, que dantes se definhava nas mãos de um fidalgo, medra agora nas mãos de um lavrador?"[15].

Mas se acima referíamos que o povo continuava a venerar a fidalguia, circunstância que ilustramos com a personagem do Sr. Joãozinho das Perdizes, também outras classes de responsabilidade social diversa aderiam ao grupo dos nobres - é dessa forma que ao triunvirato da família do Cruzeiro se juntava o padre e o doutor que, nas suas conjuntas excursões à caça pela aldeia, se apresentavam ainda uniformemente trajados:

> "Os primos do Cruzeiro, o doutor e o abade, vestiam à maneira do campo, de jaqueta de alamares, faxa vermelha à cintura, chapéu de abas largas, de espingarda ao ombro, cães em redor, e as vítimas das suas façanhas venatórias pendentes ao tiracolo, como troféus de combate."[16].

Não só a inactividade da aristocracia se mostrava sem soluções perante o infortúnio em que dia a dia mais se afundava, como propagava ainda os seus vícios a outras classes de responsabilidade social, deixando-se a pairar o quadro de que, afinal, era unicamente pela força do trabalho do povo que a viragem reformadora se estava a processar, já que as restantes classes sociais pouco, ou mesmo nada, faziam por isso.

Mantendo-nos na esteira da veneração prestada pelo povo à fidalguia, no romance *A Morgadinha dos Canaviais* o Sr. Joãozinho das Perdizes é um morgado cuja exemplaridade não é digna de recomendação mas, ainda assim, o seu porte desregrado não lhe serve de

[12] *Idem*, *ibidem*, p. 488.
[13] *Idem*, *ibidem*.
[14] *Idem*, *ibidem*.
[15] *Idem*, *ibidem*, p. 156.

impedimento para colher a grande simpatia do povo. Leia-se um pouco sobre o perfil desta personagem:

> "(…) morgado e proprietário em uma das freguesias próximas, chamada de Pinchões; mas propriedades e morgadia andavam-lhe tão embaraçadas em redes de demandas e de hipotecas, que Deus nos acuda.
>
> Os autos, que diziam respeito à casa das Perdizes, enchiam um cartório. Graças, porém, ao seu génio despreocupado e folgazão, o Sr. Joãozinho deixava aos procuradores os cuidados judiciais; os cuidados agrícolas aos rendeiros e feitores; os do futuro, a Deus ou ao diabo; e para si não reservava nenhuns.
>
> (…)
>
> distraía-se também a conquistar os corações femininos da freguesia, calando com dinheiro algumas queixas mais acerbas e insofridas de um ou outro pai, marido ou irmão. Em todas as tavernas das freguesias vizinhas tinha contas em aberto, o que não obstava a que entrasse em todas com ares de conquistador e expendesse ali as suas opiniões absolutas, com grande exibição de berros e de punhadas.
>
> Com todas estas qualidades, era o Sr. Joãozinho das Perdizes um homem verdadeiramente popular entre os da sua freguesia; movia-os no sentido que quisesse."[17].

Um dos traços igualmente característicos nas ficções de Júlio Dinis pelos quais se dão mostras que o país se encontrava em vias de renovação no momento da sua escrita é a grande atenção que o escritor dá às várias profissões, – o lavrador, o mestre-escola, o professor, o médico, o engenheiro –, para cujas funções reclamava uma nova atenção, pois delas dependeria grande parte do desenvolvimento. A regulação do leque de actividades públicas, ou privadas, tal como os gestos sociais, perpassavam pela opinião de uma classe de exercício social de enorme preponderância:

> "Nalgumas regiões do interior do país os padres eram os principais agentes do Estado e dos partidos políticos. Portadores de uma cultura letrada, exerciam uma influência determinante na vida social das aldeias, contribuindo bastante para a formação da mundividência dos seus habitantes."[18].

António J. Saraiva refere que "a realidade económica portuguesa escapou à observação de Júlio Dinis. [e que] Ele teria sido talvez um pouco menos optimista se tivesse podido observar determinados aspectos, de carácter sobretudo comercial e bancário."[19]. Homem ligado à academia, debruçado sobre a ciência, imerso no estudo das humanidades, contribuiu para que não se duvide que Júlio Dinis não se tenha particularmente interessado por questões de ordem comercial. Para este escritor, conforme temos vindo a defender, de toda a panóplia de movimentações e cruzamentos dos mais variados sectores da actividade pública foi o

---

[16] *Idem*, *ibidem,* p. 145.
[17] DINIS, Júlio, *A Morgadinha dos Canaviais*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), pp. 168-9.
[18] NETO, V., *op. cit.,* p. 222.

segmento das inter-relações pessoais que ocupou o fulcro da sua atenção. Daí que a matéria de ponderação mercantil ou bancária não lhe tenha interessado particularmente, não deixando, sublinhe-se, de receber algum tratamento – temos o caso de *Uma Família Inglesa*, onde se reflecte acerca das movimentações sociais no amplexo mercantil, ou os empréstimos bancários assumidos por Tomé da Póvoa em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, para desenvolver o mecanismo agrícola na sua propriedade rural.

Sabe-se que, perante o despontar do aparelho económico que se ia impondo pela agricultura, indústria e consequente comércio, a ascensão da classe burguesa teve contudo calendários distintos em Inglaterra e em Portugal[20], conforme estes textos deixam perceber. Ainda no século XVIII, "enquanto naqueles países [França e Inglaterra] se começa a delinear a formação de autênticas classes sociais, em Portugal, só com a política de reforço do aparelho do Estado, se vislumbra uma possível mudança, mas sem consequências imediatas."[21]. E então percebe-se que os grandes entraves à alteração da ordem social estabelecida eram os preconceitos sociais que contribuíam para manter estanque a divisão de classes criando, dessa forma, o imediato travão à mudança. Porém, sendo que em Portugal apenas nos finais do século XVIII se assistiu à "nobilitação em massa dos grupos populares pela legislação pombalina [que] revela a tendência para a alteração dos preconceitos de índole social"[22], no trabalho de Júlio Dinis esta mudança de atitude ainda não se contempla, percebendo-se que sobretudo as áreas rurais estariam ainda culturalmente incluídas no paradigma social anterior. Não se poderá referir que em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, o quadro de raiz economicista não esteja contemplado na narrativa. Assistindo-se ao enfraquecimento dos preconceitos sociais da nobreza, paralelamente assiste-se à ascensão titular das classes populares, cuja promoção económica, conseguida pela força do trabalho, se contrapõe à ruína dos brasonados que, não-produtivos, continuam a sobreviver dos rendimentos cada vez mais precários. Da mesma forma, com maior ou menor desafogo, os rendimentos terreais ou outros que lhes eram inerentes eram a base que suportava a classe burguesa que povoa as ficções inglesas. Vejamos alguns breves exemplos. Em *Tom Jones*, Mr Allworthy é um abastado fidalgo rural, "who might be called the favourite of both nature and fortune; for both of these seem to have

[19] SARAIVA, A. J., *op. cit.*, p. 59.
[20] "Em Portugal, o burguês não possuía no século XVIII a força nem o prestígio que adquirira na Europa, contemporânea. Aí, o *guerreiro* fora já substituído pelo comerciante, no topo da pirâmide social. Formara-se uma grande burguesia comercial e industrial. Com o declínio económico da nobreza e do clero, criavam-se as condições para que a sociedade das *ordens* entrasse em declínio. Era, assim, em França e na Inglaterra. Mas, em Portugal, a burguesia entrara em declínio desde meados do século XVI devido à concorrência económica exercida pela nobreza, pelo Estado e pelo clero (que dirige grandes operações mercantis paralelamente à evangelização). Pela sua tendência nobiliárquica a burguesia tinha uma mentalidade conservadora e era pouco activa. Como a nobreza, não aplicava os capitais num efectivo rendoso, mas em terras, em solares, em jóias, em vestuário e em criados.", BERNARDINO, T., *Sociedade e Atitudes Mentais em Portugal: (1777-1810*), Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985 [?], p. 40.
[21] *Idem*, *ibidem*.
[22] *Idem*, *ibidem,* p. 41.

contended which should bless him most. (…) by the latter [fortune] he was decreed to the inheritance of one of the largest estates in the county."[23]. Lançado um olhar sobre *Pride and Prejudice*, já vimos[24] que Mr Bingley era "A single man of large fortune; four or five thousands a year."[25], tendo ainda "inherited property to the amount of nearly an hundred thousand pounds from his father"[26]; quanto à família Bennet, também já conhecemos que " Mr Bennet's property consisted almost entirely in an estate of two thousand a year"[27]; e quanto a Mr Darcy, "his estate there [in Derbyshire] is a noble one. A clear ten thousand per annum."[28]. Nestes detalhes narrativos em que sobressaem os meios de rendimentos e fortuna das personagens não deixa de se pressentir, entretanto, alguma ironia da escritora. Aliás, Clara Tuite não esconde que "Austenean satire is a burgeois chastener and domesticator of aristocratic satire. Austen's superlatively dry, laconic style offers a chaser to the caustic vitriol of Augustan satire."[29], alvitrando-se talvez que esse tipo de motivações teriam que ser repensadas, e substituídas por outras mais próximas dos valores do sujeito.

Referindo-se o romance *The Vicar of Wakefield*, tendo a família Primrose recebido uma herança de dez mil libras de um parente, homenageado com a atribuição do mesmo nome ao filho mais velho[30], quando o pecúlio da família se perdeu por um processo de bancarrota duma firma investidora Mr Primrose procedeu à regularização das economias – "all debts collected and paid, out of fourteen thousand pounds we had but four hundred remaining"[31] – e, com a parte residual, a sua família foi fazendo face à vida, sem trabalhar. E assim, em todos estes casos apontados, a actividade laboral não fazia parte dos cenários familiares narrativos, logo se percebendo que todas as famílias sobreviviam dos proventos retirados das terras e/ou dos rendimentos do capital. É evidente que estas personagens fazem a representação de uma camada social da burguesia inglesa bem instalada, talvez mais solidamente constituída em termos quantitativos em *Pride and Prejudice* do que nos outros romances, e mais propriamente pelo grupo de candidatos, ou pretensos candidatos, a maridos das filhas do casal Bennet, a quem se junta a economicamente confortável Lady Catherine de Bourgh, tia de Mr Darcy. Não se estranharão estes quadros romanescos, do ponto de vista da representação do *modus vivendi* das suas personagens, se atendermos a que no período augustano[32], ou mesmo

[23] FIELDING, Henry, *The History of Tom Jones, a Foundling*, London, Vintage Books, 2007 (1746), p. 5.
[24] *Vide*: secção II-2.2.
[25] AUSTEN, Jane, *Pride and Prejudice*, Ian Littlewood (intr. and notes), London, Wordsworth, 1999 (1993), p. 3
[26] *Idem*, *ibidem,* p. 11
[27] *Vide*: secção II-2.2.
[28] *Idem*, *ibidem,* p. 53.
[29] TUITE, Clara, *Romantic Austen: Sexual Politics and the Literary Canon*, Cambridge, CUP, 2002, p. 4.
[30] GOLDSMITH, Oliver, *The Vicar of Wakefield*, Mineola, New York, Dover Publications, 2004 (1766), p. 2.
[31] *Idem*, *ibidem*, p. 6.
[32] Considerado, *grosso modo*, como as primeiras três ou quatro décadas do século XVIII

já no período romântico[33], o trabalho da terra era um sistema que ia progressivamente enfraquecendo nos moldes de raízes tradicionais, mas que se reconvertia sob a forma dos "enclosure fields"[34] com aplicação de reformas baseadas em novas tecnologias, continuando-se assim a gerar a riqueza dos que a detinham. Também por isto, o século XVIII inglês se apresenta como um período de grande viragem, estabelecendo no interior da sua sociedade uma tensão entre o revivalismo do período clássico e a projecção para a modernidade. Sendo que alguns historiadores ingleses consideram as últimas décadas do século XVIII "well-organised, developing, expanding, and trading."[35], justificam desta forma a aceitação da emergente ciência que conheceu meios de propagação até então inacessíveis, tendo ainda sido factor de promoção de consumismo cultural em sociedade.

Insistindo-se no trilho desta questão, intimamente relacionada com o desenvolvimento agrícola das casas senhoriais em ruína, há um interessante diálogo em *Os Fidalgos da Casa Mourisca* entre os irmãos Jorge e Maurício que explicitamente testemunha que Júlio Dinis estava atento às questões laborais e sociais que ocorriam em Inglaterra. Tomado para termo de comparação o progresso da granja de Tomé da Póvoa, moderna e em plena actividade, e a quinta arruinada da Casa Mourisca, obsoleta e improdutiva, Jorge, de carácter mais prático, e Maurício, de carácter mais poético[36], travam o seguinte diálogo (um pouco extenso, mas que facilmente se aceitará):

> " - Estás enganado, Jorge, o que reina ali em baixo não é a poesia, é... é... é a economia. A poesia não assiste ao edifício que se levanta, mas ao que se arruína; gosta mais dos musgos, do que da cal; do lado do passado é que a encontras, melancólica, que é o ar que lhe convém. E ela tem razão; o futuro tem muita vida para precisar do prestígio poético. A poesia dos utilitários! Com o que tu me vens! Não sei quem foi que há tempos me disse ter lido uma notícia curiosa a respeito da Inglaterra. Parece que o espírito industrial e económico daquela gente vai por lá destruindo as florestas, as matas, as sebes vivas, o que emudecerá dentro em pouco os coros das aves; os rebanhos, que dantes pastavam pelas campinas verdes, hoje já prosaicamente se vão engordando nos estábulos! Que mais falta? A voz dos camponeses, as cantigas e as músicas rurais hão-de calar-se ao ruído do ranger das máquinas e do silvo do vapor. Admirável! Em vez do fumo alvo e ténue das choças ficará o céu coberto de

[33] As duas últimas décadas do século XVIII e as três primeiras do século XIX – aproximadamente.

[34] "Enclosure refers to the conversion of common land and strip-based open-field farming into compact and contained holdings enabling more efficient and sustained farming. This process, which occurred piecemeal and incrementally, had begun in the late medieval period (…) but was vastly accelerated in the eighteenth century and especially in the Romantic period.", [KITSON, J. Peter, "Romantic Period, 1780-1832", i*n*, *English Literature in Context*, Paul Poplawsky (ed.), Cambridge, CUP, 2008, p. 315.]. Este sistema de organização privada das terras percebe-se ao longo da leitura de *Tom Jones*; vejamos um exemplo: "The gamekeeper, about a year after he was dismissed from Mr Allworthy's service, and before Tom's selling the horse, being in want of bread, either to fill his own mouth or those of his family, as he passed through a field belonging to Mr Western espied a hare sitting in her form.", FIELDING, H., *op. cit.,* p. 102.

[35] MORRISSEY, Lee, "The Restoration and eighteenth century, 1660-1780", i*n*, *English Literature in Context*, Paul Poplawsky (ed.), Cambridge, CUP, 2008, p. 226.

[36] Entre estes irmãos faz-se uma representação comportamental distinta: Jorge é o sujeito que se apresenta disposto a trabalhar, abandonando a passividade de herança familiar; Maurício deixa perceber o seu gosto pela vida inactiva dedicando-se à caça e à poesia. Todavia, quando este defende a poesia referindo que não é a "habitual companheira da opulência" [DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, p. 25.], dá mostras de que a sua consciência começa a vacilar face ao quadro familiar em que vive – estavam junto à ruína, e Maurício percebia que era irremediável continuar a reclamar a opulência, e parecia já querer mesmo rejeitá-la. Jorge faz a representação da ruptura com o passado, e o irmão alimenta a continuidade.

> fumo negro e espesso do carvão de pedra. Que modelo de aldeia o que nos vem da Inglaterra! Na verdade! que poesia!
>
> - No que tu me vens falar! Na Inglaterra agrícola! - acudiu Jorge. - Mas antes lá é que bem se compreende a poesia da vida rural, que até a nobreza a não despreza. Sempre ouvi dizer que os senhores das terras e os rendeiros fraternizam e auxiliam-se mutuamente, e que os trabalhos do ano sucedem-se entre festas e solenidades populares, lucrando todos, trabalhando todos, e enriquecendo cada vez mais a terra. Deves confessar que há mais poesia nos domínios senhoris dos lordes de Inglaterra, que dirigem por si mesmos as suas vastas empresas agrícolas, do que nos pardieiros em ruínas dos nossos morgados, em cujas velhas salas dormem os proprietários o sono da ignorância, da inutilidade e da devassidão."[37].

Através desta visível tensão entre o velho e o novo, o antigo e o moderno, ou o passado e o futuro, regista-se o avanço agrícola da Inglaterra relativamente a Portugal. Enquanto que no panorama português de Oitocentos as classes mais abastadas, – ainda a aristocracia e a nobreza já decadentes –, continuavam a ser detentoras das terras, mas quase se limitando a observá-las invadidas pelos ditos musgos e silvas, contrariamente, no quadro agrícola inglês "Around 1700, it is estimated, approximately 50 per cent of the population was employed in agriculture."[38]. E quando Maurício refere a Jorge a "poesia dos utilitários", conforme se lê, ironiza em torno da "Utilitarian phisosophy, which governed so much of the Victorian age"[39], doutrina de pensamento "which tested all the institutions of social life by the criterion of their usefulness"[40], a qual avaliava em permanência a quantificação da utilidade dos sistemas. A resistência que Maurício fazia aos novos investimentos levava-o a considerar o utilitarismo aplicado à sociedade à semelhança de um sonho, tão desprovido de resultados práticos quanto o é a poesia. No século XVIII inglês, o processo agrícola já não se confinava apenas às iniciativas individuais, já que as próprias leis impunham uma organização de cultivo em sistema. É assim que,

> "Over the course of the century, farming increasingly occurred on large farms. English inheritance laws helped prevent family farms from splitting into small pieces, but there was also a decades-long process of land enclosure in the eighteenth century. Initially done through individual land acquisition and then agreements between neighbouring owners, this process of combining open fields into new, much larger farms really took off in the second half of the century with parliamentary Enclosure Acts."[41].

Retomado o excerto português no qual se exulta a atitude dos lordes ingleses em contraposição com a dos nossos morgados, o texto coloca em tensão duas claras mundividências: a do progresso e a da estagnação, aspecto a que o enredo vai prestar grande parte do seu enfoque, privilegiando os desenvolvimentos que vão dar vitória à primeira. Mas a grande questão do

[37] *Idem*, *ibidem*, p. 26-7.
[38] MORRISSEY, L., *op. cit.,* p. 228.
[39] DENNIS, Barbara, *The Victorian Novel*, Adrian Barlow (ed.), Cambridge, C.U.P., 2000, p. 7.
[40] *Idem*, *ibidem*, p. 13.

cultivo da terra implicava ainda uma mudança de atitude por parte daqueles que a detinham. Isso é explícito na resposta de Jorge que, para além de enaltecer a "Inglaterra agrícola" como se leu, a personagem procura claramente inflectir a atenção discursiva para os bons relacionamentos que se praticavam no seio do convívio entre os senhores das terras e os seus empregados, do qual todos saíam a lucrar. Ou seja, impunha-se uma profunda mudança do *modus faciendi*, mas um dos grandes contributos para o êxito do processo residia na mudança de atitude da psicologia social.

b) o clero

Nos cenários sociais da ruralidade portuguesa o clero está, reconheça-se, amplamente retratado nas narrativas de Júlio Dinis: relembremos a enorme intervenção do reitor de *As Pupilas do Senhor Reitor*; a preponderância social exercida pelo missionário na aldeia de *A Morgadinha dos Canaviais*; a inútil e retrógrada passividade do padre que administrava os negócios de D. Luís em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*; o abade Frei Domingos que, em *As Apreensões de uma Mãe*, tomava parte no aconselhamento dos destinos da casa e da família de Entre-Arroios; outro abade, que na sua letargia se esquivava a resolver problemas dos seus paroquianos em *O Espólio do Senhor Cipriano*; ou ainda o desempenho de dois padres em *Os Novelos da tia Filomela* – um que, fazendo com que a tia Filomela fosse socialmente odiada, atribuía-lhe a reputação de bruxa, e outro que, por a ter acolhido e psicologicamente orientado, não deixou de herdar a reputação social de feiticeiro.

Seguindo esta linha argumentativa, *Tom Jones* é o texto inglês em que a representação do clero estabelece grande analogia com os textos de Júlio Dinis. O reverendo Thwackum, a quem Mr Allworthy incumbira da educação de Blifil e Tom Jones, tem uma actuação pouco recomendada, muito à semelhança do padre que educa Tomás em *As Apreensões de Uma Mãe*, ou do que convive com D. Luís e os seus filhos em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Mas centrando-nos no padre do texto inglês, a sua respeitabilidade não primou pelo exemplo de bondade, compreensão e compassividade. Quando Tom Jones, acompanhado do guarda-caça de Mr Allworthy, foi suspeito de ter morto uma peça de caça no terreno do vizinho, o jovem, não tendo negado a sua investida, negou entretanto a companhia do guarda-caça para o proteger de sanções de Mr Allworthy. Levado à presença do padre Thwackum, que governava

[41] MORRISSEY, L., *op. cit.*, p. 228.

os destinos da sua educação, "(…) he returned the same answers. The consequence of this was, so severe a whipping, that it possibly fell little short of the torture with which confessions are in some countries extorted from criminals."[42]. E entre muitas outras peripécias narrativas que em nada abonavam o carácter do religioso, parece-nos que bastará complementar-se o traçado psicológico do seu carácter com as palavras que o narrador lhe dispensa ao encerrar o romance, quando o leitor é informado do ponto de situação de todas as personagens. A Thwackum, refere-se assim:

> "(…) as to Thwackum, he continues at his vicarage. He hath made many fruitless attempts to regain the confidence of Allworthy, or to ingratiate himself with Jones, both of whom he flatters to their faces, and abuses behind their backs."[43].

Regressados a Júlio Dinis, assim como o filósofo Mr Square e o padre Mr Thwackum habitavam em casa de Mr Allworthy em *Tom Jones*, assim o abade, o homem de leis e o médico conviviam em permanência no solar de Monte-Arroios em *As Apreensões de uma Mãe*. Nesta ficção, quando se votava pelo destino do jovem Tomás faz-se a introdução no cenário narrativo do clérigo e, diga-se, a adjectivação que lhe foi atribuída não foi das mais elogiosas; bem pelo contrário. Do ponto de vista do uso linguístico que a narrativa empregou na caracterização do abade, poder-se-á considerar como um dos momentos mais agressivos em todo o acervo do escritor: "O abade, egresso do convento de Santo Tirso, jovial como uma anacreôntica, gordo como o primeiro prémio de uma exposição agrícola na secção – *gado suíno* – votava pela de teologia;"[44]. É evidente que esta sarcástica referência de traçado físico não introduz elementos capazes de definirem o carácter; mas o facto de logo na primeira página da ficção o leitor se confrontar com esta exposição de quem existia para os deleites da comida e do bom-viver, vai induzi-lo a colocar sérias reservas quanto aos desenvolvimentos inerentes ao seu carácter. E a narrativa expande-se criando uma permanente imagem retrógrada do clérigo. Considerando que Tomás era um jovem já com dezasseis anos, logo, com lúcido discernimento da razão, no momento em que o narrador-personagem aconselha D. Margarida a consultar o próprio filho sobre a sua vocação futura, o conciliábulo insurge-se contra o elemento indagado, pronunciando uma fiada de invectivas conforme o narrador traduz:

[42] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 80.
[43] *Idem*, *ibidem*), pp. 854-5.
[44] DINIS, Júlio, "As Apreensões de uma Mãe"*, in, Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 7.

"- Que extravagância!
- Que singular opinião!
- Pois um pormenor...
- O senhor é tão criança como ele.
- Onde se ouviu semelhante coisa!
- *Quae te dementia cepit!*
Esta é do abade.
- São doutrinas perigosas.
- Subversivas.
- Anti-sociais.
- Republicanas.
Outra do reverendo.
- Mostra ignorância do Código.
- Uma criança senhora sua!"[45].

Ao verificar-se que o narrador destacada as insinuações do reverendo, acrescentando-lhes a informação de que aquela censura foi por ele pronunciada, torna-se clara a pouca empatia narrativa com a personagem religiosa. Se as restantes admoestações foram entretanto poupadas a comentários do narrador, talvez o facto se explique por não terem causado tão grande estranhamento quanto aquelas que o abade proferiu. Deste, calcula-se que o narrador-personagem esperasse uma crítica construtiva, com bom-senso e com a suficiente maleabilidade espiritual para analisar a situação com serenidade e respeito, e sem proferir agravos. Assim se confirma que o carácter deste abade não sobressai vitorioso pela sua nobreza. Mas notemos que talvez ainda mais insolente resulta a representação do clérigo em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Tal como os seus anteriores parceiros, também o frei Januário dos Anjos coabita em casa de D. Luís, fidalgo que tendo-se mantido

> "Fiel aos hábitos aristocráticos dos seus maiores, deixara desde muito a procuradores todos os cuidados de administração, e de quando em quando recebia deles a notícia de que a sua casa se estava perdendo, sem que se lembrasse de perguntar a si próprio se não seria possível opor um obstáculo àquela ruína."[46].

Esta descoordenada gestão recaía, fundamentalmente, nas tomadas de atitude do padre. Porém, no início da ficção, o narrador tem o cuidado de amenizar o conceito que o leitor possa fazer da personagem, informando-o de que se trata de pessoa cumpridora no desempenho das suas funções. E assim, afinal, a questão da ingerência coloca-se ao nível da pouca capacidade intelectual do gestor:

> "Faça-se justiça ao padre, que não era de má fé, nem em proveito próprio, que ele apressava, com mão poderosa, a decadência de D. Luís. Mas, homem de curtas faculdades e de nenhum expediente financeiro, se obtinha capitais para o seu constituinte, nas crises mais

[45] *Idem*, *ibidem*, pp. 46-7.
[46] DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, *Obras*, p. 13.

> apertadas, era sempre sob condições de tal natureza, que deixava de cada vez mais onerada a propriedade e mais irremediável o triste futuro dela."[47].

Cumprem-se desígnios narrativos e vem-se a verificar que a sua lhaneza moral não era assim, afinal, tão alicerçada. Quando Jorge, o filho de D. Luís, apresenta ao pai um projecto de recuperação da Casa Mourisca, recebendo dele a necessária autorização para tomar conta da administração da dita, o aristocrata ordena a frei Januário que passe para Jorge todos os documentos e informações necessárias. Mas neste preciso momento, o egresso usa de má-fé e boicota a entrega dos testemunhos relativos ao cargo que até então desempenhava: em conversa com D. Luís, tenta insurgi-lo contra os projectos do filho, justificando-se com razões tais como a febre liberal, as ladainhas a S. Trabalho ou as conversas com algum mação. E quando Jorge lhe relembra que não se esqueça de lhe apresentar todos os livros da escrituração, frei Januário desabafa em aparte nestes termos: "Sempre lhe hei-de fazer uma tal barafunda de papelada, que o rapazinho há-de ir dizer ao papá que não quer saber de contas."[48]. Chegado o momento da passagem da pasta,

> "Frei Januário tentou realizar a traça que com aplauso próprio delineara na véspera. Desdobrou em cima da mesa toda a papelada, amontoou, sem classificação nem escolha, procurações, recibos, contas, contratos de arrendamento, títulos de propriedades, escritos de quitação com a fazenda, e outros vários documentos, com intuito de assoberbar a inexperiência de Jorge e castigar-lhe as aspirações ambiciosas.
>
> Depois de ter assim patenteado aquele caos aos olhos do seu proposto sucessor, o padre, encostando os braços à banca, apoiou o queixo entre as mãos, posição em que a boca repuxada lhe tomava um jeito de caricatura eminentemente cómico, e ficou à espera do resultado das suas manhas com um sorriso de malícia e triunfo."[49],

Uma vez mais, no texto dinisiano, estas disposições não contribuíram para a exaltação da classe religiosa. Aliás, este egresso é permanentemente representado pelos seus gestos de inércia, e ainda o facto de ocupar todo o tempo entre o descanso e os prazeres da boa mesa permite caracterizá-lo por uma imagem de puro ócio e renúncia às obrigações eclesiásticas, e sociais.

Pride and Prejudice não se ocupa desta classe, ou melhor, não vai além da referência à atribuição da paróquia de Hunsford a Mr Collins:

> "(…) for having received ordination at Easter, I have been so fortunate as to be distinguished by the patronage of the Right Honourable Lady Catherine de Bourgh, widow of

[47] *Idem*, *ibidem*.
[48] *Idem*, *ibidem*, pp. 76-82, *passim*.
[49] *Idem*, *ibidem*, pp. 82-3.

> Sir Lewis de Bourgh, whose bounty and beneficience has preferred me to the valuable rectory of this parish, (…)"[50].

Mas Jane Austen não retrata Mr Collins pejorativamente. Proveniente de uma família humilde e iletrada, Mr Collins mantém uma boa auto-estima, apesar da inteligência não primar por um quociente elevado, circunstâncias que, reunidas à reverência que prestava a Lady Catheryne de Bourgh, possibilitaram que o seu desempenho na paróquia resultasse num misto de "pride and obsequiousness, self-importance and humility."[51], sem demais relatos em (des)abono da sua reputação. E na medida em que o morgadio lhe dava a concessão da propriedade de Longbourn habitada pela família Bennet, para não causar danos à família, Mr Collins propôs-se simplesmente casar com uma das filhas, e como tal não veio a acontecer, constitui-se num severo castigo que Jane Austen concede ao clero. Mr Collins tinha riqueza e entendia reunir todas as condições que garantiam a sua proposta de casamento a qualquer jovem, mas Elizabeth Bennet recusa-a, incondicionalmente. Por outro lado, torna-se ainda evidente que a proposta de Mr Collins não terá sido assim tão caritativa quanto o narrador deixa parecer, pois tendo as filhas do casal Bennet sido caracterizadas pela sua beleza física e, nalguns casos, também intelectual, qualquer uma delas seria um excelente partido para o clérigo, cujo traçado psicológico, após o narrador ter informado "that he never read novels"[52], é pouco favorável. Leia-se como:

> Mr. Collins was not a sensible man, and the deficiency of nature had been but little assisted by education or society; the greatest part of his life having been spent under the guidance of an illiterate and miserly father; and though he belonged to one of the universities, he had merely kept the necessary terms, without forming at it any useful acquaintance."[53]

Contrariamente a este quadro de referências, a imagem do clero em *The Vicar of Wakefield* não é minimamente beliscada na sua idoneidade moral. Aliás, o exemplar desempenho familiar de Dr. Primrose, associado ao da paróquia enquanto vigário de Wakefield, promove na narrativa uma excelente imagem da personagem e, logo, implicitamente do clero. Dr. Primrose é um exemplo de caridade que se aponta em todas as direcções. É atento aos vizinhos e à sociedade em geral, e quanto à família educa os filhos para que "they had but one character, that of being all equally generous, credulous, simple, and inoffensive."[54], sentimentos que lhes permitiram encarar todas as adversidades numa atmosfera de fé, esperança e alegria. Todavia, ainda assim Oliver Goldsmith não deixa de castigar a imagem do

[50] AUSTEN, J., *op. cit.*, p. 43.
[51] *Idem*, *ibidem*, p.48.
[52] *Idem*, *ibidem,* p.47.
[53] *Idem*, *ibidem*, p.48.

clero. Os sucessivos reveses a que a família Primrose é submetida, mas particularmente a perda de vantagem económica que usufruíam logo ao iniciar-se o romance, convertem-se numa clara punição desta classe social.

O reitor do romance *As Pupilas do Senhor Reitor* – laborioso, atento, sensível e exemplar dirigente da moral colectiva da aldeia –, é o padre que todos respeitam, a quem todos obedecem, o conselheiro de toda a sociedade paroquial, e que exerce a tutela dos irmãos Pedro e Daniel, e Clara e Margarida, – os dois primeiros filhos de José das Dornas e órfãos de mãe, as duas segundas órfãs de pai e mãe. Sabendo-se que a estética literária romântica trouxe à luz a face ensombrada dos comportamentos religiosos, a elogiosa honradez do desempenho narrativo deste reitor quebra completamente o pacto com o cânone pela exemplar representação sempre atenta e veneranda, atitude que o tornou numa figura arquetípica da literatura nacional.

Maria de Fátima Marinho refere que "os intelectuais de oitocentos denunciam frequentemente os abusos e a corrupção de muitos clérigos (padres e/ou frades), através de enredos que põem a nu as suas perversidade e/ou corrupção."[55]. E para esta denúncia da iniquidade religiosa, por exemplo, a representação dos missionários em *A Morgadinha dos Canaviais* contribui com visível destaque. A partir do relato do espaço físico onde a confraria dos missionários estava instalada, observe-se a ironia (romântica...) com que Júlio Dinis se refere à congregação religiosa:

> "A primeira sala achou-a deserta. Era um aposento quadrado, todo adornado à volta de cruzes de pau, para as devoções da via-sacra, e de imagens de santos e santas em caixilhos de todos os tamanhos. Mais do que os outros enramalhetado e enfeitado, via-se alí [*sic*] o bento registo de uma confraria, havia pouco tempo instituída na terra pelos missionários, o qual ocupava o lugar de honra naquela devota exposição.
>
> Era recente na aldeia o estabelecimento desta confraria, sociedade um tanto misteriosa, por meio da qual seus interessados instituidores só visavam a dar o reino do Céu aos filiados, contentando-se «apenas», em paga, com o do mundo, do qual, lembrados de antigos tempos, têm saudades já. Os missionários, certos evangelizadores em terras onde a palavra do Evangelho não é chave que abra a porta, pela qual entraram os mártires no Céu, lá andavam por aquele tempo, na aldeia onde se passa a acção desta história, plantando a vinha, que eles chamavam do Senhor; as mulheres, abandonando os lares, seguiam-nos como rebanhos;"[56].

Numa apreciação global, este excerto não permite dúvidas em relação ao entendimento do escritor nesta matéria, assim como reforça a defesa que temos vindo a promover de que Júlio Dinis era absolutamente a favor do progresso, atacando todas as acções que lhe constituíssem

[54] GOLDSMITH, O., *op. cit.,* p. 3.
[55] MARINHO, Maria de Fátima, "Padres e Frades: de malditos a corruptos", *in*, *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XXII, Porto, 2005, p. 222.
[56] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, pp. 101-2.

impedimento. E por essa mesma razão não perdoou aos missionários da aldeia que desviavam a atenção das beatas no cumprimento das suas obrigações familiares, tendo mesmo chegado, em situação limite de fanatismo religioso, a concorrer para a morte da jovem e indefesa Ermelinda dados os excessos de sua madrinha ti'Zefa. Examinadas as restantes personagens, encontramos o Sr. José do Enxerto, vulgarmente tratado por ti'Zé P'reira e marido de ti'Zefa que desabafa assim com Augusto sobre o comportamento da sua mulher:

> "- Olá, Sr. Augusto! Viva! Passe muito bem! Entre; esta casa é sua... De jantar não lhe ofereço... porque... porque... Forte desgraça a minha!... Olhe! repare para este desaforo!... Venho para casa, morto de trabalho... e vejo o lar apagado! A minha mulher está a ouvir missa, a confessar-se, a comungar... a tomar todos os Sacramentos... acho que os está a tomar todos... Louvado seja Deus! Vem aí tão limpa de consciência, como eu estou do estômago... Ora, senhores..."[57].

Dando largas aos seus desabafos contra os missionários, desta vez em diálogo com a afilhada Ermelinda, Ti'Zé P'reira confessa as suas intenções de um dia, quando eles estiverem no púlpito, lhes perguntar "se Deus lhes manda que tirem as mulheres de casa, para que os maridos não tenham que comer, quando voltarem do trabalho..."[58]. A desestabilização familiar provocada por estes religiosos na aldeia concentra a atenção narrativa neste casal, o que poderá ser confirmado a partir de uma fala de Herodes dirigida a ti' Zé P'reira, conforme se pode ler:

> "Então com que a ti'Zefa deixou-o sem caldo, hem? É mal feito, a falar a verdade. Lume apagado em casa de família é coisa triste... (…). Mas deixe lá, compadre, que a minha pequena [Ermelinda] arranja-lhe num ai algumas berças... Também eu estou em jejum desde as cinco horas da manhã... mas estes missionários! Ah! com seiscentas mil dúzias de demónios, eu ainda queria um dia..."[59].

Diga-se que nestes romances dinisianos não encontramos representantes do clero que tenham professado sem vocação, acções promotoras de fugas, amores clandestinos ou filhos naturais, que adensem ainda na narrativa mistérios que implicam a criação de identidades desconhecidas, ou ainda situações ambíguas ou falsas, tal como na obra do escritor que lhe era coevo Camilo C. Branco[60]. Os delitos morais da classe religiosa de todos os textos em estudo apontam para caminhos bem menos graves. Considerado o clérigo Thawckum, em *Tom Jones*, caracteriza-se sobretudo por uma certa perfídia e pelo abuso de exercício do poder na educação de Blifil e Tom Jones, sendo que os padres dinisianos são sobretudo caracterizados

[57] *Idem*, *ibidem*, pp. 105-6.
[58] *Idem*, *ibidem*, p. 106.
[59] *Idem*, *ibidem*, p. 111.
[60] *Vide*, MARINHO, M. F., *op. cit*., p. 228.

pela indiferença com que olham o mundo que os rodeia, demitindo-se de todas as suas obrigações, vulgarmente em troca dos prazeres da mesa e do sono. E o romance onde Júlio Dinis é mais contundente para com o desempenho desta classe social é exactamente *A Morgadinha dos Canaviais*. Os missionários são perversos, e sobretudo na medida em que impõem ideias retrógradas, como disso deixou testemunho o episódio da criação do primeiro cemitério fora das igrejas. Esta estratégia narrativa permitiu que fosse o corpo da imaculada Ermelinda o primeiro a ser recebido nas entranhas da terra em espaço aberto na aldeia, facto que implicitamente conferiu ao novo local a mesma dignidade que até então se reconhecia ao solo no interior das igrejas. Quer pela oposição criada pelos missionários a este novo acto religioso, quer pelo próprio tema da morte (de uma jovem) implicada no episódio, configura-se neste acontecimento narrativo uma certa memória dinisiana da tradição do romance gótico. E assim estes textos denunciam o comportamento do clero epocal, quer por um postulado religioso regressivo e caduco que continuava a afirmar e defender, quer pela resistência que fazia ao progresso e à renovação das mentalidades, quer pela confortável ataraxia e bom-viver a que se recolhia, indiferente à sociedade envolvente.

c) o povo

Vejamos outra categoria em análise. O povo não é uma classe social que intervenha em todas as ficções em estudo. Está completamente excluído do trabalho de Jane Austen, inclusive da camada de criados a quem também raramente a escritora dá voz e, pelo contrário, tem a preocupação de os afastar de qualquer informação decorrente das várias acções, conforme passamos a exemplificar. No momento em que a família Bennet se encontrava reunida para jantar, a habitual imprudência de Mrs. Bennet levou-a a tecer comentários sobre o local para onde Lydia e Wickham iriam viver. Mas num elegante gesto de sensatez e defesa da privacidade familiar, Mr Bennet apenas lhe dirigiu resposta quando os criados se afastaram – é o narrador quem informa que "Her husband allowed her to talk on without interruption, while the servants remained. But when they had withdrawn, he said to her (…)"[61]. Porém, de entre o leque dos restantes escritores ingleses, é Henry Fielding quem assume opções narrativas diametralmente opostas. Os criados acompanham com alguma regularidade a vida dos patrões, chegando a tomar parte activa na resolução de algumas problemáticas que lhes dizem respeito,

[61] AUSTEN, J., *op. cit.*, p. 207.

conforme já temos vindo a mencionar. Aliás, existe um episódio narrativo em que a criada Honour intervém mesmo publicamente em defesa acérrima da sua ama, Sophia Western. Sem qualquer protocolo, entrando de súbito nos aposentos de Sophia que conversava com a prima, Honour faz-lhes o relato da altercação que acabara de ter com o estalajadeiro, percebendo-se no discurso, – (a que o narrador nos poupou de conhecer algumas palavras…) –, o estado de feroz exaltação em que se encontrava. Foi nestes termos a abordagem de Honour:

> "«What doth your ladyship think? Would you imagine that this impudent villain, the master of this house, hath had the impudence to tell me, nay, to stand it out to my face, that your ladyship is that nasty, stinking wh-re (Jenny Cameron they call her), that runs about the country with the Pretender? Nay, the lying, saucy villain had the assurance to tell me, that your ladyship had owned yourself to be so; but I have clawed the rascal; I have left the marks of my nails in his impudent face. My lady! says I, you saucy scoundrel; my lady is meat for no pretenders. She is a young lady of as good fashion, and family, and fortune, as any in Somersetshire. Did you never hear of the great Squire Western, sirrah? She is his only daughter; she is-, and heiress to all his great estate. My lady to be called a nasty Scotch wh-re by such a varlet! - To be sure I wish I had knocked his brains out with the punch-bowl»."[62].

Cotejando-se com Júlio Dinis, os criados, que chegam a intervir directamente na vida dos seus amos – recorde-se a Srª Joana, criada de João Semana em *As Pupilas do Senhor Reitor*, ou mesmo de Maria de Jesus, a criada de D. Doroteia em *A Morgadinha dos Canaviais* –, são tratados com familiaridade. Aferindo-se por um breve exemplo deste último romance, refira-se a chegada de Henrique de Souselas à quinta de Alvapenha que, após conhecer as expansões de alegria da tia, também a criada Maria de Jesus, companheira naquela casa havia mais de trinta anos, não se inibiu de igualmente manifestar afecto pelo recém-chegado:

> "Henrique não tinha ainda bem conseguido libertar-se dos roxeados amplexos e mais provas de afecto de sua tia, quando se sentiu preso em novos laços. Era Maria de Jesus, que o abraçava também e lhe pespegava nas faces dois beijos muito chiados, como aqueles que vêm a ferver do coração, e isto acompanhado de um «Ai o meu rico filho!» tão eloquente como os beijos."[63],

Nesta manifestação narrativa regista-se uma inequívoca expressão da respeitosa permissividade entre patrões e criados. Aliás, não resistimos a acrescentar que o narrador informa ainda que patroa e criada tinham "a precisa tolerância para fazerem mútuas concessões: cada uma fechava os olhos aos pequenos caprichos da outra e tudo corria bem"[64].

Em *Tom Jones*, há um curioso lance narrativo em que os comportamentos do povo são colocados em paridade aos dos elementos das restantes classes sociais, ou melhor dizendo,

[62] FIELDING, H., *op. cit.*, pp. 505-6.
[63] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 23.
[64] *Idem*, *ibidem*, p. 24.

em que os mesmos defeitos e virtudes são atribuídos a todas as classes da sociedade. Escreveu assim o narrador do texto inglês:

> "The great are deceived if they imagine they have appropriated ambition and vanity to themselves. These noble qualities flourish as notably in a country church and churchyard as in the drawing-room, or in the closet. Schemes have indeed been laid in the vestry which would hardly disgrace the conclave. Here is a ministry, and here is an opposition. Here are plots and circumventions, parties and factions, equal to those which are to be found in courts.
>
> Nor are the women here less practised in the highest feminine arts than their fair superiors in quality and fortune. Here are prudes and coquettes. Here are dressing and ogling, falsehood, envy, malice, scandal; in short, everything which is common to the most splendid assembly, or politest circle. Let those of high life, therefore, no longer despise the ignorance of their inferiors; nor the vulgar any longer rail at the vices of their betters."[65].

Este raciocínio narrativo que se alicerça na paridade ontológica, independentemente de classes sociais em que o indivíduo esteja inserido, pretende nivelar, declaradamente, o ser humano no que concerne às suas qualidades, tipos de acções e instintos. E se, à partida, o povo é observado como uma categoria que se relativiza na substância das capacidades humanas ou nos gestos do quotidiano, por oposição à superlatividade achada nos mesmos dotes nas classes superiores, Henry Fielding desconstrói estas imagens e coloca os elementos do povo ao mesmo nível de práticas dos demais, quer de vícios, quer de virtudes. E nalguns momentos da narração, é mesmo a voz do povo que, na sua natural simplicidade, – talvez por isso, mais próxima da verdade que se procura –, chega a comandar e promover aconselhamentos junto dos seus superiores que, algumas vezes, para tal o interrogam. Comprovando-se esta afirmação, note-se a fala que decorre do relacionamento da criada Honour com Sophia (uma vez mais), a qual dispensa comentários:

> "«Nay, madam,» says Mrs Honour, «you shall never persuade me that your la'ship can lament yourself so for nothing. To be sure I am but a servant; but to be sure I have been always faithful to your la'ship, and to be sure I would serve your la'ship with my life.»
> (…)
> «I don't pretend to give your la'ship advice, whereof your la'ship knows much better than I can pretend to, being but a servant; but, (…)»"[66].

Ainda assim, H. Fielding dedica menos espaço à voz do povo do que o escritor português, facto que não significa, todavia, que não revelasse um conhecimento profundo do pensamento e dos comportamentos de todas as classes. Aliás, não considerando Henry Fielding um escritor elitista, cremos mesmo que tenha tido a especial preocupação de reclamar a autoridade de poder discernir acerca das classes sociais, pelo conhecimento das mesmas: "A true knowledge

[65] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 89.
[66] *Idem*, *ibidem*, pp. 228-9.

of the world is gained only by conversation, and the manners of every rank must be seen in order to be known."[67]. Esta afirmação permite que aceitemos que as críticas que o escritor tece à sociedade não são feitas em vão, mas a partir do conhecimento empírico que recolhe, e H. Fielding é, de facto, bastante crítico em relação a todas as camadas da sociedade. Daí que entendemos não se dever concluir que apenas as faixas sociais de condição mais elevada preenchem a trama da sua longa narrativa. E considerando-as até socialmente passivas e fastidiosas, numa leitura mais distendida poderemos mesmo considerar que é junto das camadas das esferas inferiores onde o escritor cria um conjunto de diferentes personalidades de efeito bastante interessante, porque exemplares. Embora o seu raciocínio narrativo não se centre directamente no povo e, pelo contrário, ceda geralmente o discurso às camadas sociais de estrato mais elevado, este facto, por oposição, também lhe permite espelhar o seu pensamento sobre as categorias sociais mais planas. Tomando como ponto de partida uma afirmação de Pope sobre as mulheres em geral, vejamos como o narrador de Fielding se explica, também naquele âmbito:

> "What Mr Pope says of women is very applicable to most in this station, who are, indeed, so entirely made up of form and affectation, that they have no character at all, at least none which appears. I will venture to say the highest life is much the dullest, and affords very little humour or entertainment. The various callings in lower spheres produce the great variety of humorous characters; whereas here, except among the few who are engaged in the pursuit of ambition, and the fewer still who have a relish for pleasure, all is vanity and servile imitation. Dressing and cards, eating and drinking, bowing and courtesying, make up the business of their lives."[68].

Conforme teremos ensejo de demonstrar, tal como Henry Fielding, também Júlio Dinis parte para comentários das características femininas que mais aprecia, levantando assim o véu relativamente às suas preferências. Mas, cabe relembrar, que se Henry Fielding apenas deprecia a mulher da camada social "highest life" conforme se leu, e que com alguma legitimidade interpretativa se possa atribuir à sociedade aristocrática[69], no caso de Júlio Dinis, rejeitando igualmente os comportamentos da alta sociedade, entretanto é claro em confessar a sua simpatia pela camada burguesa. E se no escritor inglês podemos admitir que o povo também tem uma quota-parte nas "lower-spheres", conforme se refere, no caso português não é a partir do povo que o escritor assenta o seu *pathos* preferencial. Observemos então como escreveu o narrador de Júlio Dinis:

---

[67] *Idem*, *ibidem*, p. 628.
[68] *Idem*, *ibidem*, p. 126-7.
[69] Nicholas Hudson refere que no momento da produção escrita de Henry Fielding "(…) the aristocracy had become decadent and frivolous, it was said, its males effeminate and useless, its females idle, affected, and sexually wayward.", HUDSON, Nicholas, "Tom Jones", *in*, *The Cambridge Companion to Henry Fielding*, Claude Rawson (ed.), Cambridge, CUP, 2007, pp. 81.

> "Acusar-me-ão de dar à filha de Manuel Quintino uma feição demasiadamente burguesa, com a frase burguesa, pela qual a caracterizo. Folgarei de que seja merecida a crítica, porque... – vá aqui mais outra confissão, em que revelarei a minha coragem, – eu simpatizo mais com os tipos burgueses do que com os tipos aristocráticos, – e em mulheres sobretudo. Rodeia-se de mais poesia aos meus olhos a rapariga burguesa, e sem aspirações a deixar de sê-lo, quando a trabalhar à luz do candeeiro, do que a elegante dos salões, gastando a imaginação em problemas de toucador; a costura, a simples, a modesta costura, útil e abençoada aplicação da agulha feminina, agrada-me bem mais do que as bonitas futilidades do, reputado mais nobre, trabalho de bastidor; a mulher que a si própria se penteia, acho-a mais merecedora da contemplação do artista do que a indolente que, reclinada numa poltrona e folheando o jornal de modas, entrega a cabeça às mãos de uma criada ou do cabeleireiro. Esta, a ser copiada, basta-lhe por tela... um leque ou uma tampa de cartonagem."[70].

E cá está o leitor perante a invocação do artista-pintor, primeiro em circunstâncias de genuína intenção, e depois, se calhar, numa condição mais humorística do que até propriamente irónica, mas sempre de forma adequada ao juízo que o narrador pretendeu estabelecer sobre tipos femininos. Esta declaração que tacitamente se destina a Cecília, ver-se-á complementada pelo esclarecimento dado acerca do seu patamar social, incluindo-a num curioso protótipo que considera o da mulher da cidade do Porto:

> "Sim, Cecília não tinha nada do tipo aristocrático; nisso era ela ainda genuinamente do Porto, cidade cujo principal título de glória é o ter, em épocas em que a nobreza era tudo, previsto que podia e devia prescindir dela, para se engrandecer."[71].

Entretanto, parece não restarem dúvidas de que é o elogio da afirmação da cidade do Porto que parece estar na intenção narrativa – afinal, o desembarque no Mindelo estava numa memória tão próxima! –, embora tivesse sido Cecília quem motivou a frase. Com isto se ilustra que não sendo a classe do povo aquela que se converte no fio condutor das tramas narrativas, teremos todavia que considerar que lhe é destinada uma boa parte da sua atenção, servindo ainda algumas vezes de elemento embraiador para se inter-agir com as restantes classes sociais. Sabe-se que é sobretudo a média e alta burguesia, para além de alguma nobreza, que recebem o enfoque narrativo dos textos dinisianos, mas em quase todos não se despreza a comparência do povo. Com alguma frequência, o escritor extrai do saber popular a força de influência que exerce sobre as outras classes, quer pelo aconselhamento, quer pela protecção, quer pela breve disseminação da notícia e dos juízos que também tece em torno dos factos, mas sobretudo pela espontaneidade e inteligência que algumas vezes se representa – e recorde-se o desempenho muito especial de Ana do Vedor, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Mas esta opção não é *sui*

[70] DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), pp. 139-140.

generis em Júlio Dinis já que, como complemento solidário, de entre os escritores em estudo já compreendemos que o trabalho de Henry Fielding se apresenta de feição perfeitamente comparável, cedendo lugar ao povo no entrecho de *Tom Jones* pela representação de criados, estalajadeiros ou almocreves.

Ter-se-á porventura reparado que até este momento não foram ainda considerados os romances *Uma Família Inglesa* e *Dombey and Son*. A razão é simples: o facto de estas narrativas terem por cenário o espaço urbano, exigem uma abordagem diferente daquela que até aqui se teceu às que estão representadas no espaço narrativo rural, pois dentro da classe do povo vamo-nos encontrar com inúmeras subcategorias, sobretudo até de raiz profissional. A partir do quadro social da cidade do Porto, palco do romance português, a narrativa faz desfilar toda a galeria do tecido social da urbe: os comerciantes, directores de bancos e companhias comerciais, empregados de escritório (onde se incluem os segundos caixeiros, os praticantes de escritório, os cobradores), despachantes, correctores e agentes de casas estrangeiras, guarda-livros, carrejões, moços de escritório, toda uma encruzilhada de actividades entre as quais se contavam ainda capitalistas e barões[72]. Esta profusão de grupos de classes, que Maria da Aparecida Santilli classifica nesta obra de Júlio Dinis como constituindo-se nos protagonistas da ficção[73], reúne os "(…) indivíduos sob determinadas condições de carácter social (…) [na qual se] contém a idéia de consciência de classe"[74]. Assim se percebe que em Portugal a urbanidade de Oitocentos promovia já, com declarada estrutura, um encadeamento social das profissões, assim como no período vitoriano, questionadas as divisões da sociedade, se concluía que na "new urban-based civilisation there was no longer a peasantry, the middle class was expanding infinitely, and the aristocracy was no longer recruited solely from traditional landowners."[75].

Embora haja uma marca, muito ténue, de reminiscências aristocráticas nas figuras dos barões que conviviam no espaço da praça comercial portuense, talvez seja mesmo o *modus vivendi* de Mr Richard Whitestone que permite reconhecer um gosto requintado de herança ainda aristocrática, mas com o qual, no entanto, o seu desempenho de comerciante não lhe permite ir além do refinamento em privado. Porque não haverá dúvidas de que Mr Whitestone ilustra a classe social da alta burguesia portuense, cenário narrativo onde a média e a baixa burguesia também se contempla através de comerciantes e profissionais administrativos, seguidos pelas profissões menos nobres e pelas vozes que se fazem ouvir entre criados e

[71] *Idem*, *ibidem*, p. 140.
[72] *Idem*, *ibidem*, pp. 92-7, *passim*.
[73] *Vide*: SANTILLI, Maria Aparecida de Campos B., *Júlio Dinis, romancista social*, Boletim nº 26 (Nova Série), Faculdade de Filosofia, São Paulo, Letras e Ciências Humanas, 1979, p. 24.
[74] *Idem*, *ibidem*, 1979, p. 23.
[75] DENNIS, B., *op. cit.*, p. 19.

vizinhos que configuram a classe do povo. O palco social é idêntico em *Dombey and Son*. O comerciante londrino Mr Paul Dombey, eixo organizador de todo o enredo, exibe com severidade o seu estatuto burguês impondo distância, quase total, àqueles que o rodeiam, com extensão aos elementos da família: "The patriarchal Paul Dombey runs his family as he runs his business: calculatingly, callously, coldly and commercially."[76]. Em sociedade, Mr Dombey é um destacado elemento da alta burguesia londrina pelo volume dos seus negócios, talvez de maior expressão do que os de Mr Whitestone. E o restante encadeamento social das personagens inglesas é, em tudo, semelhante ao do texto português. Encontramos a representação dos profissionais da administração da House Dombey and Son, (Robin Toodle, Walter Gay e John Carker) numa posição de equivalência narrativa aos empregados da Casa Whitestone & Cª (Paulo, Pires e Manuel Quintino); deparamo-nos com os elementos da classe média na representação de Mrs. Skewton e da filha Miss Edith Granger, ou ainda de Doctor Blimber, director do colégio de Paul Dombey-filho; na baixa burguesia incluiu-se o leque das restantes personagens que, de alguma forma e com maior ou menor sucesso, estavam ligadas aos trâmites comerciais, podendo apontar-se Captain Cuttle ou Solomon Gills; resta ainda a classe dos preceptores, criados e eventuais personagens que pontualmente intervêm na acção, embora de forma que poderemos considerar algo passageira, mas que formam um bloco que define a classe do povo. Mas enquanto que em *Uma Família Inglesa* o relativamente fácil assentimento de Mr Richard Whitestone no casamento do seu filho Carlos Whitestone com Cecília Quintino promove, e quase sela no texto, uma aliança entre a alta burguesia e a classe do povo, em *Dombey and Son* o casamento de Florence Dombey com Walter Gay, o ex-empregado de Mr Paul Dombey, deixa o mesmo registo, mas acontece à revelia de Mr Dombey. Nos momentos finais deste romance, quando a narrativa pondera o facto da anuência do velho Mr Dombey coabitar com o jovem casal, conclui sem dificuldade que tal situação se deveu à situação limite em que a personagem se encontrava, quando tudo nela, e no mundo à sua volta, já eram ruínas sem possibilidade de recobro – e só então Mr Dombey estilhaçou a orgulhosa concha que sempre o tinha envolvido e, libertando-se dos grilhões que o aprisionavam, encontrou-se consigo próprio em ambiente de modéstia, mas de paz. Curiosamente, a opção de Dickens por esta resolução romanesca insinua um carácter algo niilista das potencialidades victorianas. Se por um lado, e na medida em que "Victorian society in the 1850s was increasingly conscious of its material success. [And as] Dombey and Son initiates Dicken's investigation of the implication of that materialism, (…)"[77], por outro lado, dado que esse mesmo carácter materialista que alimenta Mr. Paul Dombey fracassa

[76] DICKENS, Charles, *Dombey and Son*, Andrew Sanders (ed, intr. and notes), London, Penguin, 2002 (1848), p. xi,
[77] *Idem*, *ibidem*, p. 10.

completamente, o princípio ideológico que arvora os objectivos victorianos é integralmente aniquilado. Inclusive, do ponto de vista do seu lugar na sociedade, até às últimas páginas deste longo romance o carácter de Mr Paul Dombey é inabalável na afirmação da sua superioridade existencial, para quem a sociedade estava claramente dividida e organizada para ricos e pobres, e só assim a poderia entender:

> "«I am far from being friendly,» pursued Mr Dombey, «to what is called by persons of levelling sentiments, general education. But it is necessary that the inferior classes should continue to be taught to know their position, and to conduct themselves properly. So far I approve of schools. (…)»"[78];

ou seja, a personagem não conseguia entender outra organização social que não fosse aquela em que ele próprio vivia, um tipo de organização claramente seleccionada pelo poder económico - "society that [Mr Dombey] declines to recognize the mutual relationship of the rich and the poor"[79], também na apreciação de Andrew Sanders. As atmosferas sociais retratadas em ambas estas ficções são perfeitamente compatíveis. O romance inglês tem uma boa dose dos condimentos sociais que temperaram o período vitoriano, e o romance português regista com vigor a azáfama comercial de meados do século XIX na cidade invicta.

Referiu-se já que nos textos dinisianos o leque de entidades que compõem a actividade social é abrangente. Mas gostaríamos de assinalar mais alguns registos, que deixarão antever o princípio de uma enorme fileira de ramificações da actividade social, algumas vezes indistintamente representadas pelas várias classes. Por exemplo: é dada oportunidade narrativa à organização política, quer seja através das personagens que, de reconhecida importância na aldeia, assumem o desempenho da campanha eleitoral em *A Morgadinha dos Canaviais*, quer simplesmente através do povo, defensor do liberalismo em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Concentrando-nos um pouco neste texto, façamos um destaque para o hortelão, "inimigo irreconciliável do padre"[80] que, ao discursar na cozinha diante de uma assembleia de criados se manifesta desta forma: "Foi então que o imperador... oh aquilo é que era um homem!... foi então que ele fez aquela fala que lá está toda na memória do Mindelo, que foi onde nós desembarcámos, no dia 8 de Julho de 1832, ali pela tardinha."[81]; e recuperando de memória parte do discurso de D. Pedro, parodia-o: "«Soldados! Aquelas praias são as do malfadado Portugal; ali, vossos pais, mães, filhos, esposas, parentes e amigos, suspiram pela vossa vinda e confiam...»"[82]. Ainda no mesmo romance, um diálogo entre Jorge e frei Januário aborda o

[78] *Idem*, *ibidem*, p. 75.
[79] DICKENS *Idem*, *ibidem*, p. xxiv.
[80] DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, p. 78.
[81] *Idem*, *ibidem*.
[82] *Idem*, *ibidem*.

profundo mal-estar sentido pela aristocracia em tempos de mudança, bem como aponta duas mundivisões de um momento social único naquele período – a do nobre que já está consciente da sua condição social passadista; e a do clero que, adormecido no conforto e protagonismo que até então vinha recebendo, não acreditava, ou não queria acreditar, na imparável mudança que já influenciava, profundamente, o pensamento daqueles que o rodeavam:

> "- Quem tem brasão e retratos, e vive como nesta casa se tem vivido, arrisca-se muito a ter de vender um dia brasões e avós, por preço módico, ao comerciante que teima em meter-se em cavalarias altas, e que tem a felicidade de não cair do cavalo abaixo.
> - Adeus, ele aí vem com as suas! Eu já lhe disse, não percebo que ideias são essas com que o menino me anda há tempos. Ora para o que lhe havia de dar! O filho mais velho de uma casa como esta, aparentado com as primeiras famílias do reino, com marqueses e duques da melhor linhagem, tudo nobreza antiga e da que não admite dúvida, a falar como qualquer desses bacharelitos que vêm de Coimbra, mações nos ossos e republicanos na alma! Uma coisa assim!"[83].

O desempenho da campanha eleitoral, em *A Morgadinha dos Canaviais*, cumpre-se por uma estratégia narrativa que desvela uma clara estrutura política de caciquismo social, dando especial relevo aos elementos do povo que, imersos na maior timidez e quase total ignorância em relação ao acto em que estavam a tomar parte, "pareciam envergonhados de serem precisos a alguém."[84]. E então o narrador lamenta:

> "Inocente povo!
> Querem-te assim os ambiciosos, a quem serves de cómodo degrau."[85].

Sempre em sua defesa, a do povo, nos textos dinisianos esta classe social recebe o olhar crítico e atento do escritor. E sobretudo dá particular relevo à tremenda força que o povo tem quando está colectivamente organizado, energia que se considera imparável na capacidade de impor e mudar o rumo dos factos.

Não sendo correcto, nem possível, independentizar estes textos dos tempos e espaços de experiência em que foram produzidos, obviamente que os marcadores epocais configurados pelo conjunto de classes sociais são, em cada texto, um facto a comprová-los, conforme se tem tentado demonstrar. Não são, porém, as clivagens de índole cultural ou as metamorfoses inerentes às actividades sócio-económicas das várias classes que receberam um destacado interesse dos entrechos. À luz dos novos quadros da sociedade, quer nos textos portugueses, quer nos ingleses, são fundamentalmente as questões de dinâmica individual, familiar, e de

[83] *Idem*, *ibidem*, pp. 204-5.
[84] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 466.
[85] *Idem*, *ibidem,* p. 467.

grupo, na sua inter-dependência comportamental e relacional, as questões que recebem o especial interesse de cada escritor.

III-2.3. – Da precisão cirúrgica nas convivências sociais

Quando na obra *O Estado, a Igreja e a Sociedade em Portugal*, um estudo balizado pelo período compreendido entre 1832 e 1911, se lê que no rasto do período das Luzes a organização pública portuguesa tendeu para o "Primado da sociedade, [no qual] o indivíduo era visto pelos liberais como um valor absoluto. [E] Daí que a realidade social fosse o resultado das vontades individuais."[1], ajuda-nos a compreender o interesse de Júlio Dinis pela observação minuciosa dos comportamentos humanos. E ao nível das convivências sociais, a instância do "outro" ocupa, no contexto social destes romances, um lugar de suscitada motivação narrativa. Uma consequência provável da sensibilidade com que estas personagens actuam, quer em público quer em privado, é o cuidado que nelas se denota relativamente àqueles com quem se relacionam. Não diremos que neste princípio de decoro social cultivado, a partir da identidade singular, não se reconheçam excepções; contudo, a disposição imperante é para manter o máximo respeito pelo "outro", posicionamento que acaba por se tornar numa marca da cosmovisão social da estética romântica. Na obra *The Critique of Reason in English Literature*, J. Shaw é claro quando escreve que, desde a Idade Média, o único momento da história intelectual da Europa que aceitou as categorias "subject/object, rational/irrational, self/other, within ideological fixity" foi o gigante crítico chamado Romantismo[2], formando contrastes e tensões que estão claramente presentes em todos estes textos – e as micro-estruturas sociais são o espaço privilegiado de actuação.

Antes de avançar, gostaríamos contudo de referir que o tratamento crítico e analítico que vamos atribuir a este lanço de texto não se prende com aquilo a que Helena Carvalhão Buescu denominou de "Tema Social" a partir de *Uma Família Inglesa*, definindo-o como "(…) toda uma série de elementos narrativos aparentemente muito diversos, mas que (…) apresenta como característica comum o facto de introduzir na acção elementos exteriores, não só à intriga amorosa propriamente dita, como à narrativa do espaço familiar"[3]. E, neste âmbito, após tecer algumas considerações, considera que "Júlio Dinis introduz o tema social como

[1] NETO, Vítor, *O Estado, a Igreja e a Sociedade em Portugal: (1832-1911)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, p. 17.
[2] *Vide*: SHAW, Jeremy, *The Critique of Reason in English Literature*, London, European Institute Press, 1995, p. 36.
[3] BUESCU, Helena C. (apres., anal. e sug.), "Júlio Dinis: Uma obra", *in*, *Uma Família Inglesa*, colecção Textos Literários nº 43, Lisboa, Ed. Comunicação, 1985, pp. 30-31.

diversão e *digressão* (…)"[4], apontando, como exemplo, episódios como as referências à Guerra da Crimeia ou os capítulos intitulados "A Águia de Ouro" ou "Na Praça". A nossa perspectiva de análise situa-se antes no relacionamento do sujeito com os vários núcleos sociais em que está envolvido, e vice-versa, influenciando reciprocamente os comportamentos psicológicos – do indivíduo, ou do colectivo.

Na periodologia que ocupa a produção dos textos dinisianos, e na de alguns textos ingleses, – Jane Austen, mas sobretudo Charles Dickens – as transformações culturais são acentuadas e subjaz-lhes "a redefinição das relações que se estabelecem no seio da própria representação: entre o "eu" e a sociedade, o "eu" e o trabalho, o "eu" e a linguagem e, acima de tudo, o "eu" e o amor"[5], tal como Maria João Pires aponta à circunstância da poesia vitoriana. E nesta tensão bipolarizada do eu diante do outro, algumas estratégias romanescas entrepõem a voz narrativa de terceiros que actua como um indispensável elemento coadjuvante para conduzir as inter-relações sociais. Peter Kitson menciona que Jane Austen "brilliantly evoked the romance of Elizabeth Bennet and Mr Darcy against the conventions of class and social decorum"[6]. A partir da relação deste emblemático casal, e entendendo-se à luz do desafio social lançado nas consciências mais decorosas, a ironia da escritora inglesa agudiza-se na ilegalidade em que Joanna Bennet e Mr Wickham incorrem, esforço narrativo que certamente contribuiu para que o mesmo crítico literário tivesse referido que "(…) Austen proved herself to be one of the most sophisticated and ironic commentators on the manners and mores of Regency England."[7]. A escritora satirizou as razões que presidiram à união do casal, a impossibilidade de a família controlar todas as opções individuais dos seus elementos, e ainda o sistema social de regras inflexíveis, mas que, por vezes, se viam traídas. E pelo facto de a preocupação de Elizabeth Bennet repousar, naturalmente, na transgressão da irmã, a ironia de Austen prolonga-se no texto já que, na época, as mulheres asseguravam a moral em família – "Denied participation in the world of public affairs, women were nevertheless meant to act as the moral guides of men and to set the moral and religious tone for the household."[8]. Conjecturar-se-á que escritora entenderia que alguns laços familiares e sociais estariam a tornar-se descabidos, e que teriam que ser desmistificados. E a confirmá-lo, repare-se que a dúvida instalada no raciocínio de Elizabeth logo se vê contrariada quando o narrador afirma que esta união ilícita é, afinal, um grande exemplo de felicidade a transmitir à sociedade, a qual certamente se deslumbrará com o exemplo trazido pelo casal. Leia-se como:

[4] *Idem*, *ibidem*, p. 31.
[5] PIRES, Maria João, "Intertextualidade e Poder na Poesia de Christina Rossetti", *in*, *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, vol. XIII, 1996, p. 154.
[6] KITSON, Peter J., "Romantic period, 1780-1832", *in*, *English Literature in Context*, Paul Poplawsky (ed.), Cambridge, CUP, 2008, p. 347.
[7] *Idem*, *ibidem*.

> "But no such happy marriage could now teach the admiring multitude what connubial felicity really was. An union of a different tendency, and precluding the possibility of the other, was soon to be formed in their family."[9].

Curiosamente, no trabalho de Henry Fielding, a primeira grande tensão que se levanta ao nível das convivências é colocada na representação de Mr Square e Mr Thwackum[10], que R. W. Harris considera mesmo como "the great humanist controversy of the eighteenth century"[11]. Ou seja, o envolvimento de um elemento do clero e de um intelectual naquele romance espelha o debate central do pensamento colectivo do século XVIII inglês, reclamando a urgência de uma nova resposta às inter-relações sociais do espaço público. E sendo que o homem tinha ganho um novo lugar na sociedade, nada mais natural do que estar sob o olhar penetrante dos escritores mais atentos, e os meandros das micro-estruturas sociais seriam talvez o ambiente narrativo favorecedor desse objectivo, já que neles o sujeito se expõe com mais à-vontade e confiança. E assim, nesses espaços, as dinâmicas de comunicação interagem de forma mais bem sucedida, e é através dela que a narrativa consegue penetrar nos valores morais e intelectuais do sujeito, tendo naturalmente em conta o grupo onde ele se insere. Se as personagens apenas fossem observadas a partir de uma área de representação espacialmente menos balizada, com certeza que a actividade descritiva teria bastante mais dificuldade em penetrar nos seus recônditos com algum pormenor. No ensaio *Ler Júlio Dinis*, Helena C. Buescu, referindo que neste escritor: "(…) acções e personagens correspondendo a um ideal «mediano», em que quer a vivência do quotidiano quer a apresentação dos valores morais e éticos se encontram subordinadas a uma ideologia assente na família e no trabalho (…)"[12], permite que se confirme que os micros espaços são os cenários privilegiados para a descoberta da identidade individual. Sabidamente, porém, as convivências sociais exteriores à família não se detêm nos micro-espaços narrativos, estendendo-se com frequência a quadros de convívio mais amplo e, por último até, a locais onde a multidão se representa, já que também ela tem um importante lugar de influência sobre as condutas do indivíduo. Mas quando é a turba quem ocupa a atenção narrativa, denota-se a preocupação romanesca em isolar as maiorias, relativizando-as por vezes a favor de particularizar um ou outro diálogo que, esparsamente, se estabelece entre o grupo de representados. É entretanto nos palcos familiares que a personagem ganha transparência e nitidez, expondo-se aos outros, e a si própria, sem

---

[8] *Idem*, *ibidem,* p. 314.

9 AUSTEN, Jane, *Pride and Prejudice*, Ian Littlewood (intr. and notes), London, Wordsworth, 1999 (1993), p. 209.

[10] O título do capítulo III, o Livro III, é bastante elucidativo em relação ao conteúdo: "The character of Mr Square the philosopher, and of Mr Thwackum the divine; with a dispute concerning", *Vide*: FIELDING, Henry, *The History of Tom Jones, a Foundling*, London, Vintage Books, 2007 (1746), pp. 82-4.

[11] HARRIS, R. W., *Reason and Nature in 18th Century Thought*, London, Blandford Press, 1968, p.262.

intersecção de gestos de conveniência social. Fácil será compreender que o leitor se depara, naturalmente, com alguns desvios a esta generalização; mas numa avaliação maioritária é no ambiente restrito, e de sua pertença, onde a personagem actua fiel à sua identidade. Confrontando-nos com as mesmas personagens colocadas em cenários públicos e privados, a nossa análise interessar-se-á, sobretudo, pela intercomunicação que promovem nos seus actos sociais.

Já o enredo do romance *A Morgadinha dos Canaviais* se avolumava em desenvolvimentos narrativos quando o narrador, ao iniciar o décimo primeiro capítulo, assume a sua distracção por ainda não ter apresentado ao leitor "um dos lugares mais importantes da aldeia, onde se passam os singelos episódios desta narração"[13], – a venda de Damião Canada, – "o verdadeiro coração daquele organismo social"[14]. Ao penitenciar-se do erro cometido pelo esquecimento que prestou àquele espaço, o narrador refere, entretanto, que é neste tipo de local público onde os habitantes da aldeia se reúnem, pois é lá que se "compendiam as grandes questões e interesses locais, as pequenas vaidades e intrigas, as modas efémeras, 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"[15]. Daí que na loja do Damião Canada,

> "Tudo quanto na terra havia de certa representação ali ia falar da coisa pública e também da particular; - da particular dos outros mais do que da própria, entenda-se."[16].

Com esta introdução a partir de um dos textos dinisianos, pretende referir-se que a caracterização dos comportamentos individuais perante as problemáticas em debate nos micro-ambientes se torna equivalente em todos os textos, independentemente de alguns se fixarem no espaço rústico e outros no urbano. A maneira como as condutas se afirmam em sociedade depende menos de tipos de aglomerado, locais de frequência e padrão de classe social, e fundamentalmente mais do paradigma sócio-cultural vigente.

Ao longo do trajecto narrativo é com detalhe que o leitor é informado das convivências entre as personagens, ainda que algumas questões apenas sejam desveladas pelo narrador. E é neste ponto que entendemos que estes textos assumem uma precisão próxima da cirúrgica, pois os vários narradores retalham os relacionamentos entre personagens, ou grupos de classes sociais, extraindo-lhes matéria que analisam de acordo com os seus critérios de compreensão do mundo. Escreve Vítor Neto que, do ponto de vista do pensamento político em meados do

---

[12] BUESCU, Helena C., "Ler Júlio Dinis", *in*, *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa, Cosmos, 1995, p. 62.
[13] DINIS, Júlio, *A Morgadinha dos Canaviais*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), p. 167.
[14] *Idem*, *ibidem*.
[15] *Idem*, *ibidem*.
[16] *Idem*, *ibidem*.

século XIX português, "o liberalismo não ignorava a interferência do grupo sobre os comportamentos individuais, nem dos mecanismos sociais sobre cada ser"[17]. A recolha efectuada por Júlio Dinis a partir daquele propósito social que cruza o público com o privado contribuiu para que estes romances sejam francamente analíticos, profundamente críticos, e frequentemente ajuizadores das múltiplas interferências sofridas pelo sujeito, num encadeamento cuidado que garante ainda o entusiasmo pela progressão da leitura.

Passemos à análise. Os direitos exercidos entre personagens de pertença familiar poderão não decorrer apenas a partir de elementos do mesmo grupo genealógico, tal como acontece em *As Pupilas do Senhor Reitor*. Por razões da ordem dos afectos, um desentendimento entre os irmãos Pedro e Daniel provocou naquele ímpetos de cólera que o aproximou de cometer fratricídio. Verificada a oportuna comparência do reitor no paroxismo da exaltação, os dois irmãos afastaram-se de imediato e, receando Pedro pela integridade física de Clara, motiva-se a seguinte resposta do reitor:

> "- Estou eu aqui para velar por ela. Cabe-me esse direito, que me foi conferido por sua mãe no leito onde agonizava. Retire-se! (…)"[18].

A partir do pedido de velar pela educação de Clara e Margarida que o reitor recebeu no derradeiro momento de vida da mãe, não só o pároco o assumiu perante a doente, já agonizante, como perante as duas jovens, como exerceu ainda esse direito em sociedade. A partir desse momento, a autoridade do reitor não assentava apenas na tutela local que o cargo religioso lhe conferia, mas estendia-se ao exercício de preceptor com plenos direitos sobre as duas jovens. Enquanto os desenvolvimentos da contenda ocorriam, Margarida fez-se substituir por Clara para a proteger da calúnia social, consciente de que "o sussurro de vozes que, de fora da porta, acolheu esta proposta."[19] fazia já transpor a vida privada para o conhecimento público. E daí que talvez se possa reconhecer que a pronta opção de Margarida em defesa da irmã ocorreu não apenas pela necessidade em a defender no quadro familiar, mas também, e até sobretudo, porque pressentiu que a situação estava já transposta para o domínio da estrutura social da aldeia. Chegado o momento de apaziguamento, tendo o reitor reparado nos curiosos que, boquiabertos, continuavam por perto a escutar uma altercação familiar, dirige-se-lhes em tom agastado:

[17] NETO, V., *op. cit.*, p. 17.
[18] DINIS, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor*, Obras Completa de Júlio Dinis, vol. 1, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1867), p. 281.

> "- E vocês que fazem aí, pasmados? Quem vos chamou cá? Não sois tão prontos para o trabalho. Andar!, e ter cautela com a língua. Ouviram?"[20].

Esta repreensão do reitor torna claro a facilidade com que a informação era disseminada nos micro-espaços, e muito particularmente nas aldeias – "As novidades correm depressa na aldeia e não falta gente para denegrir o carácter de um homem"[21] – refere Tomé a D. Luis quando este o chama para lhe confiar as chaves da sua casa, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Esta mesma opinião sobre situações que facilmente se transferem do privado para o público é corroborada pelo narrador de Henry Fielding, ao comentar a escassa probabilidade de um segredo ser retido sem extravasar para o conhecimento geral:

> "I believe it is a true observation, that few secrets are divulged to one person only; but certainly, it would be next to a miracle that a fact of this kind should be known to a whole parish, and not transpire any farther."[22].

Mas voltando à estratégia narrativa dinisiana, partindo para os efeitos movidos pela escuta da discussão familiar que o amontoado social se apressou a promover no micro-espaço da loja do Damião Canada, após o desentendimento interpretativo entre a Srª Zefa da Graça com a Srª Joana, ambas abandonaram a loja, e então a primeira contava o episódio da véspera e a segunda insurgia-se contra a extrapolação dos factos que a primeira ia historiando. Leia-se como o narrador referiu as consequências geradas pelo discurso da Srª Zefa da Graça:

> "Afinal, retirou-se também da loja para ir contar a outra parte o escândalo da noite passada, já mais ampliado talvez.
>
> Dentro em pouco, não se falava de outra coisa na aldeia. Cada imaginação se encarregava de variar o boato.
>
> Houve quem desse Daniel quase morto, e o irmão fugido; outros que pelo contrário ungiam Pedro e desterravam Daniel.
>
> De Margarida dizia-se que tinha querido sacrificar a irmã, e que esta a punha fora de casa, deixando-a assim a pedir esmola; e mil outras variantes, que o leitor pode conjecturar."[23].

É na micro-estrutura social que esta personagem se desvenda do ponto de vista da pouca ou nenhuma contenção que é capaz de manter perante uma notícia que nem tão pouco lhe diz respeito. Ao invés, a Srª Joana expõe a sua dignidade revoltando-se contra a sua interlocutora

---

[19] *Idem*, *ibidem*, p. 282.
[20] *Idem*, *ibidem*, p. 283.
[21] DINIS, Júlio, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 5, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1872), p. 249.
[22] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 53.
[23] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p. 336.

que, no entusiasmo de mordacidade, exagera nos comentários que tece. Esta foi uma estratégia narrativa que organizou uma fiada de boatos, talvez uma possível variantes dos boatos "cómicos e escandalosos, de que sempre e em toda a parte é tão sôfrego o paladar social"[24], – temática que está bastante retratada na obra dinisiana. Através desta maquinação, o leitor vai sendo alertado para a aparente correspondência entre a mensagem que é (re)transmitida no seio das convivências sociais e a lealdade dessa mesma informação. Num comentário narrativo, Júlio Dinis levanta o véu à sua análise (onde se percebe a severidade positivista) que não consegue encontrar explicação satisfatória para esse fenómeno social que, reconhece, faz parte do carácter ontológico. É em *O Espólio do Senhor Cipriano*:

> "Os boatos! Aí temos um desses problemas que desafiam toda a ciência humana. De onde partiram estas, deixem-me assim chamar-lhes, emanações subtis que aspiramos todos, os crédulos e os espíritos fortes, os ignorantes e os ilustrados, como todos contraímos a epidemia, cujo foco se desconhece?"[25].

E a pergunta narrativa fica em suspenso, porque não encontrou resposta adequada. Mas ainda em *As Pupilas do Senhor Reitor*, noutro momento em que um jornaleiro da aldeia passa por Clara e Daniel que se mantinham em conversa amena, o homem "com aquele ar de simpleza velhaca, tão vulgar na gente do campo, pôs-se a cantar"[26] em tom de intrometido gracejo para com o casal que, imperturbável, conversava. Apercebendo-se da insistente e descabida opção do jornaleiro, Daniel dirigiu-lhe a palavra alertando-o nestes termos: "Quero avisar-te que andarás com juízo se deres outro jeito às tuas cantigas quando eu passar por aqui."[27]. E de facto o homem calou-se, "porém, em compensação, foi daí em diante um dos mais atendidos oradores dos diferentes círculos, onde a vida de Daniel era discutida, com aquele ardor de curiosidade e de bisbilhotice própria da aldeia."[28]. Este assunto dos boatos vem levantar outra questão de dinâmica social – a do comedimento da personagem na sua forma de actuação em público (e também em privado), quer por naturais questões de carácter, quer porque se proteja contra indesejadas altercações futuras. Passemos a exemplificar este raciocínio. Ainda em *As Pupilas do Senhor Reitor*, o barbeiro da aldeia, "colega de contrabando"[29] do médico Daniel, tinha ouvido em certa ocasião um frade do Porto dirigir a palavra ao prior do convento nos seguintes termos "«Não que, Reverendíssimo Padre, é preciso tento; nem o Diabo se deve

[24] DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), p. 30.
[25] DINIS, Júlio, "O Espólio do Senhor Cipriano"*, in, Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 85.
[26] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p. 248.
[27] *Idem*, *ibidem,* p. 249.
[28] *Idem*, *ibidem*.
[29] *Idem*, *ibidem*, p. 107.

tratar muito mal, porque ele tem por aí muitos amigos.»"[30]. Mas quando esta sugestão do barbeiro surge no romance, já o leitor tinha dado conta de outro alvitre do mesmo teor, desta vez dado por João Semana a Daniel, ao aconselhá-lo que "poupasse o barbeiro e o aceitasse como colega, sob pena de indispor contra si a primeira gente da terra"[31], acrescentando, em jeito de conclusão, que "quem quiser viver bem neste mundo, faz a vista grossa a muita coisa."[32].

É, pois, nos micro-espaços da aldeia que estes escritores mais denunciam a falta de privacidade das relações sociais. Reconhecendo-lhes o tipo de organização que se alimenta da sucessiva e quase imparável retransmissão de informações geradas no seu seio, concluem que se torna uma aposta na, incómoda mas inevitável, e quase sempre prazenteira, deturpação dos factos. Ainda na voz narrativa de Daniel, esta questão ganha-se em clareza:

> " - Esta vida de aldeia!... exclamou Daniel, num tom de supremo enfado. - Esta vida de mexericos e de maledicências velhacas! Praga maldita das terras pequenas, onde faltam coisas sérias em que pensar! Ora vejam no que esta gente se ocupa! em saber o que eu faço, como vivo, para onde vou, com quem converso; e isto entretém-na!"[33].

Quando Daniel refere que "faltam coisas sérias para pensar", estará, naturalmente, a expandir o seu pensamento até à falta de cultura e de acesso a outros espaços sociais do povo daquele tipo de núcleos. A micro-sociedade fechava-se em si mesma e, na medida em que estava alheada do resto do mundo, os seus elementos alimentavam-se de si próprios, sem mais opções. A iliteracia era grande, o acesso às ferramentas da cultura praticamente não existia, os instrumentos de comunicação com outros locais eram nulos, e as populações, vivendo sem ideais que lhes ocupassem o espírito, retalhavam a vida alheia, pulverizando-a com tendências sempre caluniosas. Daí que por comparação, Daniel, conhecedor do ambiente da cidade desde o período em que lá cursou medicina, deu largas à preferência pelos espaços da multidão em detrimento dos da aldeia, onde finalmente continuou a viver:

> "- Afinal, não há como viver na cidade - continuou Daniel. - Lá pode um homem conversar com uma senhora, apertar-lhe a mão até, que ninguém repara nisso. Aqui andam a espiar tudo o que se faz e a tomar tudo a mal. Que costumes estes![34].

Com isto, não se nos afigura que o texto pretenda exactamente defender a cidade do ponto de vista do bem-estar criado pelas diferenças sociais que nela proliferam, já que é um lugar onde

[30] *Idem*, *ibidem*, p. 108.
[31] *Idem*, *ibidem*.
[32] *Idem*, *ibidem*.
[33] *Idem*, *ibidem*, p. 257.

as várias estratificações de classes mais facilmente acontecem. Aliás, quando José das Dornas se aconselha com o Padre António (o reitor), e pondera relativamente à educação desigual que iria dar aos filhos se enviasse Daniel para estudar na cidade e mantivesse Pedro na aldeia entregue à agricultura, o reitor esclarece-o de pronto informando-o que "não há desigualdade verdadeira senão a que separa o homem honrado do criminoso e mau."[35] e, continuando neste processo de aclaramento, interroga-o com as seguintes palavras:

> " (…) julgas tu que fazes mais feliz Daniel por o elevares a uma classe social acima da tua? Ai, homem, como vives enganado! O quinhão de dores e de provações foi indistintamente repartido por todas as classes, sem privilégio de nenhuma. Há infortúnios e misérias que causam o tormento dos grandes e poderosos e que os pobres e humildes nem experimentam, nem imaginam sequer. (…)"[36].

Sendo a cidade um espaço de maior exposição dos gestos sociais, geralmente com maior polidez de modos e com uma propensa abertura às notícias do mundo em anonimato, torna por isso o seu habitante mais refinado no trato das relações sociais e, por consequência, mais comedido nos seus contactos. É assim que o habitante da cidade se vai mantendo com considerável indiferença em relação ao que se passa com "o outro" que o ombreia, criando-se, por reflexo, igual indiferença na atenção que lhe é dispensada – e assim o sujeito vai passando desapercebido no núcleo, gerando-se o espaço para a independência necessária à conservação da privacidade. Conforme um dos excertos acima, o lamento de Júlio Dinis sobre a maneira como os habitantes da aldeia encaram as convivências sociais deve-se à tal falta de melhor ocupação do pensamento individual, podendo-se inferir que a razão fundamental desta situação reside no isolamento a que esses lugares estavam política e civilizacionalmente devotados. Julgamos que esta referência minuciosa às relações sociais na aldeia, – e *As Pupilas do Senhor Reitor* são um trabalho muito rico nesse âmbito –, poderá ser entendida como uma crítica de projecção mais alargada, e particularmente dirigida às opções epocais tomadas pelo processo governativo que mantinha as populações em isolamento profundo.

Esta espécie de convenção social que tradicionalmente se encarrega de disseminar notícias nos micro-espaços públicos completa-se com a constante curiosidade individual que geralmente a coadjuva. Mantendo-nos em *As Pupilas do Senhor Reitor*, retiremos um exemplo narrativo desse mesmo sentido de curiosidade acompanhada dos respectivos comentários, a partir da recepção que foi dada a Daniel quando regressou à aldeia já com o curso de medicina. Lê-se assim:

---

[34] *Idem*, *ibidem*, p. 258.
[35] *Idem*, *ibidem*, p. 9.
[36] *Idem*, *ibidem*, pp. 9-10.

> "A vizinhança toda afluiu curiosa às portas e às janelas para ver o facultativo novo e julgar dele pelas primeiras impressões. Era uma colecção de olhos arregalados e bocas abertas, a convidar o lápis de um artista.
> - Ainda é tão novinho! - dizia uma mulher.
> - Não sei o que me parece um cirurgião sem barba – observava um velho filosoficamente. - Parece um estrangeiro!
> - Lá bonito é ele – notava uma rapariga.
> - Olhem que boniteza! Um homem quer-se um homem – arguiu um alentado rapagão ao ouvi-la.".

As personagens que integram o cenário criado em torno do acontecimento, – uma vez mais a sugerir "o lápis de um artista" –, cedem a juízos imediatos de apreciação sem que, para tal, tenham o mínimo conhecimento da personagem que, voluntariamente, submetem a avaliação. Antecipam-lhe o perfil da competência profissional apenas a partir do aspecto fisionómico, e logo adicionado à curiosidade surge o lado inquiridor. Tal como no momento em que:

> " (…) a família toda, incluindo os criados, que na aldeia fazem quase parte dela, está reunida em conclave na eira, a experimentar cada qual, como à porfia, a sagacidade e ciência do novo facultativo, interrogando-o sobre todos os pequenos incómodos sentidos, de que a memória lhes pode sugerir ainda notícia. (…)
> 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 no 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 ir a uma romaria de aí a oito dias (…)."[37].

Por debaixo desta ironia romântica, e bom-humor, compreende-se estar espelhado o reflexo da lhaneza dos habitantes da aldeia que, nos seus gestos espontâneos de relacionamento social aproveitam sem formalismos uma consulta clínica, na qual se poderá espreitar ao tal lado inquiridor, ou talvez mais do que isso, mesmo examinador, para poderem aferir, à sua maneira, a competência da personagem visada. Ainda que num ambiente de aparente descontracção, o certo é que o grupo social com o qual Daniel convivia estava a pôr à prova os seus conhecimentos em medicina. E não lhe tendo sido assim tão fácil, o médico sobreviveu contudo ao inquérito, com alguma distância e charlatanismo até, segundo as palavras do texto[38]. Mas o entendimento dinisiano é sensível a este tipo de juízos de censura, e reconhece que se a educação livresca é um contributo de primordial importância para a formação do

[37] *Idem*, *ibidem*, pp. 108-9.
[38] *Idem*, *ibidem,* p. 108.

carácter do indivíduo, não é, todavia, o garante absoluto para optimizar os relacionamentos sociais. Esta questão é aflorada em *Os Fidalgos da Casa Mourisca* pelas palavras simples de Tomé, quando conversa com Jorge a propósito de Clemente:

> "(…) eu conheço homens que tiveram grande educação, muitos mestres, e muitos estudos, sim senhores, e que estão sempre a dizer coisas que ofendem os outros. Enquanto que muitos, que não foram tão bem olhados em pequenos, têm lá não sei que dom de conhecer as pessoas e sabem viver com elas sem nunca as escandalizar. Isto é assim como que uma delicadeza que não se aprende, que nasce com as pessoas."[39].

É claro que estas questões das inter-relações muitas vezes resvalam para estratégias de vingança. Mas nestes textos dinisianos a represália nunca surge com punições de prejuízo físico ou material para aquele que as recebe, organizando-se sempre pela influência indirecta do exemplo moral. Neste contexto, a vingança de Tomé da Póvoa sobre D. Luís em *Os Fidalgos da Casa Mourisca* é um exemplo satisfatório: "(…) há-de vingar[-se] do fidalgo, fazendo-lhe todo o bem que estiver na sua mão."[40] – palavras narrativas da mulher de Tomé da Póvoa. A vingança passava pela prosperidade e sucesso económico demonstrados, acrescida do consentimento de que a filha Berta tome conta do aristocrata e antigo patrão. Após um diálogo entre ambos, o narrador tece o seguinte comentário:

> "O honesto carácter do pai de Berta transparecia tão claro sob a franca rudeza da sua linguagem!
>
> A única vingança concebida por aquele velho, no auge de indignação contra a humilhadora aristocracia do seu nobre vizinho, era mais uma prova da sua generosa índole.
>
> Vingava-se a fazer bem! E o mais é que se vingaria, se o conseguisse fazer. O benefício recebido das mãos dele seria pior castigo para D. Luis, do que a perseguição mais cruel."[41].

Esta estratégia romanesca vem-se ainda a (re)afirmar pela oferta de Tomé da Póvoa a Jorge de um empréstimo financeiro para dar seguimento ao projecto de reconversão agrícola da Casa Mourisca. Consciente da sua generosidade, porém, o filho de D. Luís refere que:

> " (…) eu o dissuadirei dessa vingança, que viria transtornar os meus planos e tirar-me a glória, a que aspiro, de trabalhar por minhas próprias mãos nessa obra de restauração."[42].

Não parecendo possível pôr-se em causa a dignidade de carácter de Tomé da Póvoa, o seu comportamento para com terceiros neste micro-espaço apresenta-se, contudo, com um forte

[39] DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, p. 345.
[40] *Idem*, *ibidem*, p. 262.
[41] *Idem*, *ibidem*, p. 254.
[42] *Idem*, *ibidem*, p. 262.

pendor de concessão de prejuízos. É que apesar do benefício que promove naqueles com quem se relaciona, Tomé da Póvoa não o faz gratuitamente; fá-lo pelo elevado grau de tortura psicológica que, de antemão, sabe que irá proporcionar. Ainda assim, colocados ambos os factores no prato da balança, esta penderá para o bem que, com ou sem vingança, Tomé da Póvoa concede nos seus relacionamentos sociais. E dissemos com ou sem vingança porque a análise deixa a pairar a questão de a vingança ter sido efectivamente para Tomé, ou para D. Luís. Reabilitado da precariedade económica em que se afundava, assistido na velhice pelo afecto de Berta que considerava substituto do de Beatriz, a filha que perdera de tenra idade, apreciando a felicidade matrimonial de ambos os filhos, no final da vida D. Luís era um homem bem-aventurado, sem que para isso tivesse investido socialmente para além da perda de preconceitos. Tomé da Póvoa foi finalmente um homem de sucesso à custa do trabalho, mas D. Luís foi finalmente um homem feliz mantendo os seus pergaminhos. Uma vez mais, fica a ambiguidade exegética.

No romance irlandês *The Vicar of Wakefield* existe igualmente um passo narrativo em que a vingança pretende dissimular-se de bonomia, mas o narrador-personagem não prescinde da sua franqueza e relata a estratégia. Quando Dr. Primrose vê Mr Burchell aproximar-se de sua casa, e na medida em que o visitante tinha sido mentor de uma injuriosa carta que afastou as duas filhas de Dr. Primrose – Olivia e Sophia – de passarem uns tempos em Londres, despeitado, o narrador menciona a sua estratégia de recepção a Mr Burchell:

> "It is easier to conceive than describe the complicated sensations which are felt from the pain of a recent injury, and the pleasure of approaching vengeance. Tho' our intentions were only to upbraid him with his ingratitude; yet it was resolved to do it in a manner that would be perfectly cutting. For this purpose we agreed to meet him with our usual smiles, to chat in the beginning with more than ordinary kindness, to amuse him a little; and then in the midst of the flattering calm to burst upon him like an earthquake, and overwhelm him with the sense of his own baseness."[43].

Do ponto de vista dos comportamentos sociais, esta disposição de vingança nada teria assim de tão relevante se a obra *The Vicar of Wakefield* não habituasse o leitor a relatos quase somente assentes em valores morais positivos. Mas a questão é que tinham sido postos em causa os valores da família, feridos por uma maldade cuja razão o vigário não compreendeu, facto que o levou a questionar-se sobre quem "could be so base as to asperse the character of a family so harmless as ours, too humble to excite envy, and too inoffensive to create disgust."[44]. Entretanto, no seguimento do texto, verifica-se que a vingança de Dr Primrose foi apenas filosófica, e atenuada por um discurso familiar dirigido aos filhos nestes termos: "after

[43] GOLDSMITH, Oliver, *The Vicar of Wakefield*, Mineola, NewYork, Dover Publications, 2004 (1766), pp. 46-7.

men have travelled through a few stages in vice, shame forsakes them, and returns back to wait upon the few virtues they have still remaining."[45].

Para além da influência na sociedade que as marcas de carácter individual lhe impõem, o *ethos* das comunidades narrativas de Júlio Dinis sobrevive amplamente da curiosidade que as alimenta em relação à vida privada da personagem, conforme aliás já foi referido. Nos meados do século XIX, à luz do pensamento liberal, o ser individual e a colectividade social interpenetravam-se[46], e a curiosidade do grupo era grande em relação a cada indivíduo. Tomando-se desta vez como exemplo parte da reflexão narrativa em *O Espólio do Senhor Cipriano*, percebe-se essa necessidade social que apenas se pode satisfazer nos micro-espaços da convivência. Leiam-se as seguintes palavras do texto:

> "Igualmente, ao lado da biografia exacta de um indivíduo, ainda dos mais obscuros, o povo refere de ordinário outra, menos documentada talvez, porém sempre mais curiosa.
>
> Com olhar perscrutador penetra o seio das famílias a descobrir aí factos recônditos, pequenos incidentes da vida doméstica, onde, mais fielmente do que nos da vida pública, se reflectem os caracteres e as índoles."[47].

Esta necessidade social de exploração da vida privada do indivíduo encontra-se retratada no enredo daquela ficção pela personagem Cipriano Martins. A sociedade que lhe era envolvente, devassando-lhe a vida dentro das portas que nunca abriu a ninguém, estudando-lhe os hábitos e concluindo ainda sobre o potencial económico que a personagem disfarçava de miséria, organiza um episódio ficcional que traduz gestos de relacionamento para os quais o escritor reconhece no povo uma aptidão muito peculiar. Leia-se o excerto seguinte:

> "E nisto é o povo verdadeiramente admirável! Há o que quer que é sobrenatural na maneira por que se lhe revelam às vezes segredos, sabidos apenas por duas pessoas, interessadas ambas em conservá-los ignorados; não espera por provas, satisfaz-se já com indícios; pronuncia-se, quando os mais prudentes hesitam e, devemos confessá-lo, se em certos casos esta antecipação o leva ao erro, muitas vezes também, ou quase sempre, por caminhos misteriosos, o conduz a verdade."[48].

Passemos dos boatos, ou de certo tipo de conjecturas públicas sempre promotoras da pulverização minuciosa, e de comum deturpada, das informações que se trocam nos contactos sociais, ao tratamento narrativo da opinião pública em geral. Um comentário do narrador de *A Morgadinha dos Canaviais* revela a sua incapacidade em concluir sobre as enormes vacilações

---

[44] *Idem*, *ibidem*, p. 45.
[45] *Idem*, *ibidem*, p. 49
[46] *Vide*: NETO, V., *op. cit.,* p. 17.
[47] DINIS, J., "O Espólio do Senhor Cipriano"*, in, Serões da Província*, p. 84.
[48] *Idem*, *ibidem*.

verificadas na opinião pública, para as quais não sabe reconhecer-lhes causas, nem efeitos. Vejamos como escreveu:

> "Não se explicam bem estas versatilidades da opinião pública. Uma medida que hoje ateia uma revolução, amanhã executa-se no meio do indiferentismo geral, e sem apostolado prévio, sem providências repressivas, nem castigos. Mistérios das massas, que mais convém ao legislador estudar, do que tentar destruí-los; oferecem a resistência das leis naturais."[49].

Apresentando-se a opinião pública no texto com a robustez social equiparável à sólida resistência das leis naturais, percebe-se que o entendimento do escritor nesta matéria é de que ela se reveste de uma força que se superioriza às demais, logo, de inefável importância na condução do pensamento colectivo. Henry Fielding também constrói um comentário análogo sobre o juízo que a opinião pública faz, e rapidamente desfaz, das ocorrências de que toma conhecimento. Através deste fenómeno social, em *Tom Jones*, a sociedade local passou a tecer opiniões absolutamente díspares em relação a Blifil e Tom Jones, contradizendo-se em absoluto relativamente ao entendimento que, momentos antes, mantinha dos jovens. Bastou que o guarda-caça Black George fosse dispensado por Mr Allworthy de lhe prestar serviços, e ainda que Square e o clérigo Thwackum tivessem sido desautorizados relativamente às medidas de repreensão que iam tomar. Escreveu assim o narrador de Fielding:

> ""When this story became public, many people differed from Square and Thwackum, in judging the conduct of the two lads on the occasion. Master Blifil was generally called a sneaking rascal, a poor-spirited wretch, with other epithets of the like kind; whilst Tom was honoured with the appellations of a brave lad, a jolly dog, and an honest fellow. Indeed, his behaviour to Black George much ingratiated him with all the servants; for though that fellow was before universally disliked, yet he was no sooner turned away than he was as universally pitied; and the friendship and gallantry of Tom Jones was celebrated by them all with the highest applause; and they condemned Master Blifil as openly as they durst, without incurring the danger of offending his mother."[50].

Este mesmo tipo de súbita mudança de rumo da opinião pública sobre o sujeito foi alvo de uma tentativa de análise por parte de Júlio Dinis. Procurando uma explicação capaz para essas modificações do pensamento colectivo, ainda com base em *O Espólio do Senhor Cipriano*, o narrador faz um reflexão, mas de novo a acaba de forma algo inconcludente, afirmando que se trata de uma questão de instinto, de impulso natural de reflexão, conforme o extracto seguinte atesta:

[49] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 480.
[50] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 89.

> "Suscita-se às vezes sobre qualquer indivíduo uma opinião que se diz *pública,* somente porque cada qual em particular se não atreve a reconhecê-la por sua; os factos conhecidos da vida desse homem parece desmentirem-na, todas as aparências lhe são contrárias, é humanamente impossível encontrar algures os fundamentos dessa crença, nascida não se sabe onde, propagada não se sabe como; e contudo persiste. Porquê? Quem o pode dizer? É, a meu ver, um facto da ordem de outros que observa o naturalista na história dos animais. É um fenómeno de instinto.
>
> (…)
>
> Concedam pois também ao povo instintos, instintos que o fazem adivinhar factos ocultos (…)"[51].

Neste comentário levanta-se a possibilidade de o que é dito pela voz pública ser, afinal, uma extensão daquilo que alguém disse em particular, sem que, contudo, queira admiti-lo como tendo sido o primeiro emissor. Mas o certo é que o sujeito que é posto em causa passa a usufruir de atribuições de carácter que não se coadunam com os seus comportamentos, mas que se vêem sucessivamente reafirmadas pela força quase indomável da voz social. A observação narrativa que acabamos de ler é complementada no texto, agora claramente com a percepção clínica do escritor-médico que a redigiu. Escreveu assim Júlio Dinis:

> "O povo tem uma fisiologia especial, que ainda está por escrever; esse concurso de individualidades tão heterogéneas, dá uma resultante, cuja noção não nos pode vir só do conhecimento isolado dos componentes.
>
> Quem o fosse estudar por uma análise minuciosa, quem, por um quase processo anatómico, o decompusesse em elementos, para, um a um, os examinar com escrupuloso cuidado, não o teria compreendido; não seria mais feliz do que se procurasse resolver o problema da vida, dissecando um cadáver, e aplicando o microscópio a cada fibra de seus tecidos e órgãos. Onde os homens se reúnem em povo, uma influência oculta se lhes associa: uma como inteligência comum, daí, os enigmas da multidão.
>
> A solução destes enigmas não a procurem portanto nos indivíduos, que neles não reside; está na entidade colectiva; assim como o modo de reagir do sal neutro não se encontra no ácido, nem na base, seus elementos únicos; é o resultado da combinação."[52].

Esta relação do indivíduo com a multidão, ou mais propriamente, os efeitos da multidão sobre o indivíduo, estão narrativamente reflectidos por Júlio Dinis em *Uma Flor de Entre o Gelo*, e representada sob a forma de prescrição das atitudes que o indivíduo deve utilizar para melhor poder conviver com as massas.

> "As formas ásperas e sarcásticas com que Jacob Granada respondia às mais tímidas interpelações, nas quais via sempre uma tentativa de revolta, tiravam a vontade de as reproduzir.
>
> Ora, para os homens que têm de viver com as multidões, este procedimento é sempre fecundo em resultados.
>
> Apresentar-nos perante elas como dominadores, como espíritos fortes não dispostos à menor concessão é de alguma sorte revelar-lhes a consciência da nossa superioridade e desarmá-las para a resistência; pelo contrário, encará-las tímidos, aceitar-lhes observações,

[51] DINIS, J., "O Espólio do Senhor Cipriano"*, in, Serões da Província*, p. 85.
[52] *Idem*, *ibidem*, pp. 85-6.

> respeitar-lhes repugnâncias, afagar-lhes tendências e simpatias, é fazer confissão de fraqueza, estender a cabeça ao jugo dos caprichos delas, o suficiente para nos desprestigiar e quebrar-nos as forças para o momento da acção."[53].

O procedimento da personagem médica, que "Ou por índole ou por cálculo, havia (…) evitado o desprestígio e exercia sobre a sociedade, que o rodeava, um império absoluto."[54], harmoniza-se de tal ordem naquele comentário do narrador que nos permite encará-lo como sendo a caracterização psicológica e de conduta do Dr. Jacob Granada no micro-espaço social, para quem os relacionamentos estavam desprovidos de qualquer veio sentimental, tudo obedecendo a cálculos de gesto.

Esta avaliação de carácter calculista aplicado às relações sociais recebe uma expressão destacada no trabalho de Jane Austen. Raramente as relações entre indivíduos são emocionalmente espontâneas em *Pride and Prejudice*, e mesmo entre Darcy e Elizabeth, que ocupam uma boa parte da centralidade do enredo, a relação entre ambos submete-se a uma cuidada apreciação prévia de gestos e palavras. O tipo de relações estabelecidas permite-lhes que se movimentem, praticamente sem excepção, obedecendo às exigências pontuais dos micro-espaços em que se incluem. Este facto vai tornar as relações sociais polidas, mas imersas num razoável grau de fingimento. A título de exemplo, a caracterização de Darcy, feita pelo amigo Wickham, será neste momento o figurino perfeito para aclarar o nosso ponto de vista nesta matéria:

> "« (…) Mr Darcy can please where he chooses. He does not want abilities. He can be a conversible companion if he thinks it worth his while. Among those who are at all his equals in consequence, he is a very different man from what he is to the less prosperous. His pride never deserts him; but with the rich, he is liberal-minded, just, sincere, rational, honourable, and perhaps agreeable – allowing something for fortune and figure.»"[55].

Para além do desdobramento de personalidade a que a personagem permanentemente se obriga quando enfrenta uma relação social que considera não ser do seu nível, o factor de selectividade na escolha está automaticamente implícito quando se lê que o comportamento de Mr Darcy muda de forma radical a partir do momento em que se sente rodeado de elementos que considera do seu grupo de pertença social. Este fechamento do grupo da alta-roda, que apenas admite no seu núcleo elementos a quem é reconhecida paridade de estatuto, é um comportamento de classe que Henry Fielding também comenta criticamente no seu romance. Conversando com a prima Harriet, Sophia relata-lhe como a tia frequentou o ambiente de faixa

[53] DINIS, Júlio, "Uma Flor de entre o Gelo", *in*, *Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 201.
[54] *Idem*, *ibidem.*
[55] AUSTEN, J., *op. cit.*, p. 57.

social elevada em Bath, assim como lhe faz o relato de Mr Fitzpatrick, com quem a tia veio a casar. Vejamos algumas frases que, embora algo dispersas, são bastante elucidativas neste contexto:

> "(…) the qualifications which he [Mr Fitzpatrick] then possessed so well recommended him, that, though the people of quality at that time lived separate from the rest of the company, and excluded them from all their parties, Mr Fitzpatrick found means to gain admittance.
> (…)
> (…) for surely he had no strict title to be preferred to the English gentry; nor did they seem inclined to show him any extraordinary favour.
> (…)
> My aunt, though no person of quality herself, as she had always lived about the court, was enrolled in that party; for, by whatever means you get into the polite circle, when you are once there, it is sufficient merit for you that you are there. This observation, young as you was, you could scarce avoid making from my aunt, who was free, or reserved, with all people, just as they had more or less of this merit.
> (…)
> (…) for he soon grew so very particular in his behaviour to her, that the scandal club first began to take notice of it, and the better-disposed persons made a match between them."[56].

É claro Henry Fielding não deixa de fazer referência ao "scandal club" que, posto nestes termos, é outro grupo de classe social[57] dentro do grupo, formado por pessoas sempre prontas a levantar debate sobre escândalos públicos e privados. E poderemos ainda incluir outro excerto narrativo de *Tom Jones* que completará, neste âmbito, o pensamento crítico de Henry Fielding. Da sua caneta espirituosa, vejamos como o narrador comenta com satírica expressão os circuitos da alta sociedade, que acaba por comparar, por radical oposição, àqueles em que ele próprio se inseria:

> "Now it happens that this higher order of mortals is not to be seen, like all the rest of the human species, for nothing, in the streets, shops, and coffee-houses: nor are they shown, like the upper rank of animals, for so much a-piece. In short, this is a sight to which no persons are admitted without one or other of these qualifications, viz., either birth or fortune, or, what is equivalent to both, the honourable profession of a gamester. And, very unluckily for the world, persons so qualified very seldom care to take upon themselves the bad trade of writing; which is generally entered upon by the lower and poorer sort, as it is a trade which many think requires no kind of stock to set up with.
> Hence those strange monsters in lace and embroidery, in silks and brocades, with vast wigs and hoops; which, under the name of *lords* and *ladies*, strut the stage, to the great delight

[56] FIELDING, H., *op. cit.,* pp. 485-6, *passim*.
[57] No texto *Exploring English Character* lê-se que "Social class in England would appear therefore to have a number of determinants: education, including manners and accent, position of parents, income and occupation", [GORER, Geoffrey, *Exploring English Character*, London, The Cresset Press, 1955, p. 35.] É claro que teremos que considerar que este texto resulta de um estudo junto da população inglesa em meados do século XX, mas, atendendo-se ao factor de conservadorismo que caracteriza o povo inglês, talvez se possa acreditar que já nos séculos XVIII e XIX a mesma questão não se regulasse por parâmetros muito distantes. Entretanto, é de registar que será mais o romance de Jane Austen, e menos o de Henry Fielding, onde todas estas preocupações se revelam no decurso dos relacionamentos sociais, sempre na obediência à organização de classe.

> of attorneys and their clerks in the pit, and of the citizens and their apprentices in the galleries; and which are no more to be found in real life, than the centaur, the chimera, or any other creature of mere fiction. But to let my reader into a secret, this knowledge of upper life, though very necessary for preventing mistakes, is no very great resource to a writer whose province is comedy, or that kind of novels, which, like this I am writing, is of the comic class."[58].

Esta contundente crítica à alta sociedade, onde se pressente incluída a aristocracia, remete a vivência destas classes sociais para o nível da ficção, na medida em que se tornam o mote preferencial da representação dramática. É evidente que neste momento do texto Henry Fielding solta, conscientemente ou não, uma ponta da História Sócio-Cultural da Literatura Inglesa, já que o leitor fica a saber que em meados do século XVIII inglês a preferência do público, – que já ia acedendo à leitura com alguma expressão numérica –, era sobretudo para textos dramáticos de comédia, ou então para o romance, compreendendo-se que os textos dramáticos do subgénero tragédia estariam a começar a ser afastados das preferências do público.

Júlio Dinis, muitíssimo mais moderado, nunca consente neste tipo de crítica tão agressiva. Há um único momento narrativo no seu acervo literário em que o escritor comenta, com profunda ironia e sarcasmo, a preocupação social de certas classes se abrigarem na confortável sombra de uma frondosa árvore genealógica. É então em *Os Fidalgos da Casa Mourisca* que o escritor português se refere aos trejeitos obsoletos da aristocracia remanescente, a propósito de um jantar oferecido por D. Luís – extracto um pouco longo, mas que se compreenderá pela necessidade de intelecção:

> "Os convidados para o jantar eram todos da mais genuína fidalguia da província. Por muitas daquelas veias andava glóbulo de sangue, que já pertencera a Fuas Roupinho ou a Egas Moniz e que por um mistério fisiológico, que só se dá naquela esmerilhada [*sic*] casta, conseguira transmitir-se inteiro de veias para veias, através de vinte gerações, com o fim providencial de manter inabaláveis os brios da raça.
>
> Era um gosto seguir pelos séculos fora a linha, pela qual alguns dos presentes procediam muito directamente de qualquer notável herói as origens da monarquia. Havia tal que tinha tirado a limpo o número de ordem que lhe competia naquela ilustre enfiada de morgados, e que deixava evidente, por um *autem genuit* nobiliário, ser o vigésimo ou o décimo sétimo rebentão de sua preclaríssima cepa. Bom fora que ele se tivesse entregado a esses cálculos, por não ser provável que aparecesse, no suceder dos tempos, outro espírito de igual alcance, que ousasse mergulhar em tão transcendentes e úteis computações; e assim ficaria a humanidade privada de uma noção valiosíssima.
>
> Embora estivessem um tanto enfezadas e pecas quase todas aquelas vergônteas, 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?
>
> Os dotes físicos tinham, é verdade, sofrido um pouco com os extremos e cuidados empregados para conservar a crise aristocrática daquele sangue livre de toda a mistura que o derrancasse; os dotes intelectuais, em geral, ressentiam-se do cordão sanitário, de que os chefes daquelas famílias as haviam cingido para precavê-las da infecção de ideias novas,

[58] FIELDING, H., *op. cit.*, pp. 628-9.

> propagadas pelos livros e jornais da actualidade. Mas lá estava o fermento da fidalguia, que era o essencial, e que supria bem a saúde e a ilustração."[59].

Nesta crítica algo impiedosa e mordaz à classe aristocrática de meados do século XIX português, classe que teimava em manter-se nos seus altos pergaminhos que lentamente a vinham arrastando para a penúria, Júlio Dinis solta o profundo lamento dessas micro-estruturas que, apesar de minimamente letradas, não conseguiam vislumbrar o novo perfil social numa época em que a informação, entre livros e jornais, circulava com alguma acessibilidade. A recusa dessa classe social à realidade que a cercava era tal que, pelo contrário, a levava a acusar aqueles que abriam o seu entendimento à inovação, tal como, já a seguir, o texto não esconde:

> "Algumas famílias, que cedendo um pouco às exigências da época, não tinham trancado de todo os portões dos seus solares a certas inovações, eram por esse facto olhadas com desconfiança por os puros, que as acusavam de eivadas pela lepra do século."[60].

Conforme mencionamos, a agressividade (se assim pudermos considerar) destas apreciações assume um carácter de excepção em todo o *corpus* literário do escritor português, oferecendo-se como factor de indignação contra grupos – e particularmente a nobreza – que, rejeitando as propostas dos novos tempos, configuravam a permanência de ideários obsoletos e desajustados. Aliás, conforme já se aludiu, este núcleo está também criticamente representado na micro-sociedade frequentadora de Bath do romance de Fielding, permitindo que se reconheça uma certa analogia com o lance narrativo dinisiano.

O ecletismo social está também presente em Júlio Dinis a partir de uma descrição narrativa das personagens frequentadoras do café Águia Douro, em *Uma Família Inglesa*. Não se ignorando que os espaços citadinos são favorecedores da amálgama social, ainda assim é-nos apresentado um espaço público, delimitado, de acesso aos "elegantes" como se irá ler no excerto, mas onde, finalmente, cabem todos os tipos de representantes das classes sociais. Atente-se na fieira de figuras-tipo com as quais Carlos Whitestone frequentemente convivia naquele café, segundo o narrador dinisiano:

> "Há-os das mais diversas condições; desde o jovem padre, que põe a tractos a ciência e a paciência dos cabeleireiros para disfarçar, quanto for possível, os vestígios da tonsura, até o oficial do Exército, todo possuído das branduras civilizadoras do século e para quem a mesma caça é ocupação bárbara e aflitiva da sensibilidade; há-os das mais diversas idades, desde o colegial de ontem, ainda imberbe e embriagado com as primeiras comoções da vida de adolescente, até o velho, que, ingenuamente persuadido de que o tempo se esqueceu de lhe ir

[59] DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, pp. 205-6.
[60] *Idem*, *ibidem*, 206.

> contando os anos, deixa passar a geração, contemporânea sua, e insiste em viver, entre rapazes, vida de rapaz; há-os em diversas circunstâncias monetárias, desde o capitalista, que vê correr descuidado a fonte dos seus rendimentos, com tranquilizadora confiança no inesgotável manancial que a alimenta até à classe dos *encostados*, verdadeiros mártires da moda, cuja vacuidade de bolsa lhes constrange a imaginação a fabricar sistemas quotidianos para os manter, embora à custa de humilhações naquela atmosfera, fora da qual já não sabem respirar; há-os de todos os graus de inteligência, desde o escritor aplaudido e que, sem favor ou com ele, conquistou reputação nas letras, até o analfabeto, cujas sandices são saudadas com gargalhadas que ninguém procura reprimir na presença dele próprio.
>
> Finalmente, esta reunião de elementos, debaixo de todos os pontos de vista tão heterogéneos, é uma porção da sociedade, que pretensiosamente se decora com o titulo de elegante e para pertencer à qual é difícil fazer resenha dos requisitos necessários; pois que nem a própria elegância – na verdadeira acepção do termo – é dote genérico dos seus membros."[61].

E fica-se a saber que este grupo de indivíduos estava ali reunido para um "jantar de rapazes"[62],

> "(…) jantar [que] não tinha motivo e era esta outra circunstância que o caracterizava. Um jantar pode muito bem ser motivo de si mesmo: sendo possível dizer-se de alguma sorte, em linguagem filosófica, que tem em si a «razão suficiente da sua existência.»"[63].

E também assim o acto social de reunião de indivíduos para jantar perde força preponderante, na medida em que, segundo a narrativa, o jantar se constitui num acto autotélico, não apresentando razões capazes para promover a sociabilização entre os participantes. À massa socialmente heterogénea do grupo de convivas, uniformizada pela ausência de qualquer distinção de classe, adiciona-se o acto do jantar público que, de igual forma, se vê destituído de qualquer importância classificativa que o justifique. Transferindo a análise da cidade do Porto para a de Londres, aproveitemos uma estratégia narrativa comum – a da organização de jantares. Repare-se como Charles Dickens, em *Dombey and Son*, consentiu que a sua personagem Mr Dombey estruturasse o evento, centrando o seu olhar sobre o tipo de convidados:

> "Accordingly, Mr Dombey produced a list of sundry eastern magnates who were to be bidden to this feast, on his behalf; to which Mrs Skewton, acting for her dearest child, who was haughtily careless on the subject, subjoined a western list (…).
>
> The proceedings commenced by Mr Dombey, in a cravat of extraordinary height and stiffness, walking restlessly about the drawing-room until the hour appointed for dinner; punctual to which, an East India Director, of immense wealth, in a waistcoat apparently constructed in serviceable deal by some plain carpenter, but really engendered in the tailor's art, and composed of the material called nankeen, arrived and was received by Mr Dombey alone. (…)
>
> The next arrival was a Bank Director, reputed to be able to buy up anything-human Nature generally, if he should take it in his head to influence the money market in that direction - but who was a wonderfully modest-spoken man, almost boastfully so, and

[61] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*992, pp. 28-9.
[62] *Idem*, *ibidem*, p. 27.
[63] *Idem*, *ibidem*, p. 29.

> mentioned his «little place» at Kingston-upon-Thames, and its just being barely equal to giving Dombey a bed and a chop, if he would come and visit it. (…)
>
> The arrivals quickly became numerous. More directors, chairmen of public companies, elderly ladies carrying burdens on their heads for full dress, Cousin Feenix, Major Bagstock, friends of Mrs Skewton, with the same bright bloom on their complexion, and very precious necklaces on very withered necks. Among these, a young lady of sixty-five, remarkably coolly dressed as to her back and shoulders, who spoke with an engaging lisp, and whose eyelids wouldn't keep up well, without a great deal of trouble on her part, and whose manners had that indefinable charm which so frequently attaches to the giddiness of youth.".[64]

É por demais manifesta a ironia de Charles Dickens atribuída à bem-instalada franja social vitoriana. No jantar, aqueles que, confiantes, exibindo roupagens de péssimo gosto e mantendo conversas desajeitadas ostentam burlescamente a elegância que acreditam pertencer-lhes, misturando-se com aqueles que, aspirantes a nivelamentos sociais mais elevados, pelos mesmos meios e modos manifestamente derrapam para a exposição do ridículo, acabam, todos, a tanger o despropósito social. Naquela micro-estrutura pairava o artificial, o exibicionismo, a falsa modéstia e reinava a cada instante o descomedimento e a falta de bom-senso. Fosse Charles Dickens um escritor romântico e teria chamado à descrição narrativa seguinte um "quadro digno do pincel do artista". Leia-se, e perceba-se porquê:

> "When dinner was announced, Mr Dombey took down an old lady like a crimson velvet pincushion stuffed with bank notes, who might have been the identical old lady of Threadneedle Street, she was so rich, and looked so unaccommodating; Cousin Feenix took down Mrs Dombey; Major Bagstock took down Mrs Skewton; the young thing with the shoulders was bestowed, as an extinguisher, upon the East India Director; and the remaining ladies were left on view in the drawing-room by the remaining gentlemen, until a forlorn hope volunteered to conduct them down stairs, and those brave spirits with their captives blocked up the dining-room door, shutting out seven mild men in the stony-hearted hall. When all the rest were got in and were seated, one of these mild men still appeared, in smiling confusion, totally destitute and unprovided for, and, escorted by the butler, made the complete circuit of the table twice before his chair could be found, which it finally was, on Mrs Dombey's left hand; after which the mild man never held up his head again."[65].

Esta precisão cirúrgica da caneta de Dickens, ao descrever as convivências sociais inglesas das classes economicamente bem estruturadas da sua época pretende, na nossa opinião, não apenas acusar o absurdo em que eventualmente incorreriam, mas sobretudo denunciar, e por oposição, o contraste social com as vivências no seio das classes pobres. Dado que o desenvolvimento económico que no século XIX se ia operando em Inglaterra criava firme lugar para a bipolarização social, – que ganhou em força e excesso –, Charles Dickens patenteou no seu acervo esta tremenda discrepância epocal, de resto, o grande *Leitmotiv* do trabalho literário deste escritor inglês. Aliás, em *Dombey and Son* pode-se facilmente comprovar este contraste,

[64] DICKENS, Charles, *Dombey and Son*, Andrew Sanders (ed, intr. and notes), London, Penguin, 2002 (1848), pp. 554-6, passim.

bastando referir-se a melancolia e miséria em que vivia Mrs Brown e a sua filha Alice Marwood, para além da enorme modéstia dos ambientes familiares ou sociais de todas as restantes personagens. Lê-se assim, também sobre a descrição de Mrs Brown:

> "In an ugly and dark room, an old woman, ugly and dark too, sat listening to the wind and rain, and crouching over a meagre fire. More constant to the last-named occupation than the first, she never changed her attitude, unless, when any stray drops of rain fell hissing on the smouldering embers, to raise her head with an awakened attention to the whistling and pattering outside, and gradually to let it fall again lower and lower and lower as she sunk into a brooding state of thought, in which the noises of the night were as indistinctly regarded as is the monotonous rolling of a sea by one who sits in contemplation on its shore.
>
> There was no light in the room save that which the fire afforded. Glaring sullenly from time to time like the eye of a fierce beast half asleep, it revealed no objects that needed to be jealous of a better display. A heap of rags, a heap of bones, a wretched bed, two or three mutilated chairs or stools, the black walls and blacker ceiling, were all its winking brightness shone upon. As the old woman, with a gigantic and distorted image of herself thrown half upon the wall behind her, half upon the roof above, sat bending over the few loose bricks within which it was pent, on the damp hearth of the chimney - for there was no stove - she looked as if she were watching at some witch's altar for a favourable token; and but that the movement of her chattering jaws and trembling chin was too frequent and too fast for the slow flickering of the fire, it would have seemed an illusion wrought by the light, as it came and went, upon a face as motionless as the form to which it belonged."[66].

Num ambiente de tamanha lubricidade só poderia conviver a desilusão a observar a tortura da subsistência, quadro existencial de marcado contraste com o da casa de Mr Paul Dombey.

Retomemos o trabalho de Jane Austen. Conforme já acima se referia, são muito raros os lances narrativos desta escritora inglesa em que o texto nos dê a perceber que a acção romanesca ultrapassa o círculo restrito dos micro-espaços em que as personagens foram inicialmente colocadas, não se permitindo assim que as informações passem para o domínio público. Mas apesar de serem raros, existem alguns. Notemos um exemplo, cujo conteúdo se baseia na crítica tecida a Mr Wickam após ter raptado Lydia Bennet:

> "All Meryton seemed striving to blacken the man, who, but three months before, had been almost an angel of light. He was declared to be in debt to every tradesman in the place, and his intrigues, all honoured with the title of seduction, had been extended into every tradesman's family. Everybody declared that he was the wickedest young man in the world; and everybody began to find out, that they had always distrusted the appearance of his goodness."[67].

Ao ficar assumido que o facto da informação ter passado do domínio privado para o público vai promover, no seio deste núcleo, juízos indevidos em relação a determinada personagem, sublinhe-se todavia que este desvio se constitui num profundo contraste em relação às opções

[65] *Idem*, *ibidem,* p. 556.
[66] *Idem*, *ibidem*, pp. 526-7.
[67] AUSTEN, J., *op. cit.*, p. 197.

a que a autora habituou o leitor. Como regra geral, as relações sociais desta narrativa não extravasam o espaço de pertença das famílias representadas, incluindo os amigos, – ou seja, não se estendem a outras áreas de convivência social. Observada, – muito pontualmente e apenas para reafirmação do nosso raciocínio –, a ficção *Sense and Sensibility*, cuja arquitectura romanesca muitos críticos consideram próxima da de *Pride and Prejudice*, é outro romance no qual basicamente tudo se passa entre elementos das famílias Dashwood, Steele e Ferrars, rodopiando a acção em torno dos jovens Edward Ferrars, John Willoughby e coronel Brandon do elenco masculino, e de Elionor Dashwood, Marianne Dashwood e Lucy Steele, do feminino, além da abastada e maçadora Mrs. Jennings que tenta resolver os casamentos de todos. O povo, ou mesmo os criados, quase não têm participação neste romance, tal como não têm em *Pride and Prejudice*, e os núcleos sociais mantém-se sempre em torno das mesmas personagens.

De registar, todavia, que na ficção em estudo tem lugar a intervenção de uma criada, Mrs. Reynolds, a qual acaba por ter uma importante influência em Miss Elizabeth Bennet, modificando-lhe o conceito que tinha de Mr Darcy. Refira-se um pouco da trama para melhor compreensão: acompanhada pelo casal Gardiner, seus tios, Miss Bennet faz numa visita a Pemberley onde Mr Darcy possuía um solar; a criada, ignorando que Miss Bennet conhecia o dono da casa, acompanha-a numa visita ao palacete e vai tecendo sucessivos elogios ao seu amo. Não poderemos referir que se trataram de inconfidências, mas antes da expressão de louvor e carinho pelo carácter cortês do seu patrão, abordagem que recebeu um entusiástico acolhimento na visitante. Todavia, esta estratégia narrativa não tem mais desenvolvimentos no que concerne a Mrs. Reynolds, cujo carácter de excepção no romance mostra que a escritora não contemplava estas classes sociais no seu trabalho literário. Com excepção para a família Bennet, que, esforçando-se pela promoção social das filhas não abdica de exibir um estatuto que afinal não tem (e em particular Mrs Bennet), todo o restante elenco se integra, de facto, numa micro-sociedade em que reina uma confortável burguesia. Também por isso as atmosferas dos espaços narrativos em *Pride and Prejudice* são vulgarmente monótonas, e sendo esta a nossa convicção, também a é das próprias personagens, que chegam a verbalizar esse tédio social nos seus diálogos. Na fala de Miss Bingley dirigida a Mr Darcy encontra-se um protótipo desta situação:

> "«You are considering how insupportable it would be to pass many evenings in this manner - in such society; and indeed I am quite of your opinion. I was never more annoyed! The insipidity, and yet the noise; the nothingness, and yet the self-importance of all those people! What would I give to hear your strictures on them!»"[68].

[68] *Idem*, *ibidem*, p. 19.

Resumidamente: oferecendo-se os micro-espaços sociais de *Pride and Prejudice* a uma análise das inter-relações das personagens que os povoam, por princípio mais delas se oferece uma exibição de hipocrisia duma sociedade que premeditava todos os gestos à semelhança de um jogo de cálculo.

No trabalho romanesco de Oliver Goldsmith as convivências sociais desenrolam-se, maioritariamente, na micro-estrutura familiar, à excepção do cenário prisional que o vigário acaba por também vir a conhecer. Na sequência descritiva da vida da família do vigário, Dr. Primrose chega a referir-se vagamente à vizinhança, apresentando-a agradável e cordata, e ainda disponível na prestação da ajuda necessária. Dr. Primrose relata que quando a família foi vítima do incêndio que lhe destruiu a habitação,

> "The neighbours contributed, however, what they could to lighten our distress. They brought us cloaths, and furnished one of our out-houses with kitchen utensils; so that by day-light we had another, tho' a wretched, dwelling to retire to. My honest next neighbour, and his children, were not the least assiduous in providing us with every thing necessary, and offering what ever consolation untutored benevolence could suggest."[69].

De infortúnio em infortúnio, quando a família se vê obrigada a abandonar a habitação e Dr. Primrose é preso pelos oficiais de justiça, a solidariedade dos paroquianos apresentou-se de feição surpreendente aos olhos da personagem. Refere assim o narrador-personagem:

> "We were now got from my late dwelling about two miles, when we saw a crowd running and shouting behind us, consisting of about fifty of my poorest parishioners. These, with dreadful imprecations, soon seized upon the two officers of justice, and swearing they would never see their minister go to gaol while they had a drop of blood to shed in his defence, were going to use them with great severity. The consequence might have been fatal, had I not immediately interposed, and with some difficulty rescued the officers from the hands of the enraged multitude."[70].

Deste relato fica uma nota: o grupo de defensores do vigário compunha-se de quinze elementos de paroquianos, que ele tem o cuidado de sublinhar que eram "my poorest parishioners". Vinca-se, neste relato, que a disponibilidade gratuita está geralmente do lado dos mais humildes, que apesar de chegarem a comprometer as suas integridades físicas não se poupam a gestos em defesa de terceiros, como nos mostra o passo do texto. Desenha-se neste excerto o quadro da amizade sincera, desinteressada, imanente da verdade dos sentimentos que em regra o artificialismo e as conveniências sociais desbaratam. Em *The Vicar of Wakefield*,

[69] GOLDSMITH, O., *op. cit.*, p. 84.
[70] *Idem*, *ibidem*, p. 91.

centrando-se a narração na família do vigário, as inter-relações sociais em espaços públicos são realmente escassas, e sobre os comportamentos individuais, ou colectivos, em todos os lugares de representação paira um carácter de benevolência, e sempre de harmoniosa solução.

Já vimos que Júlio Dinis é meticuloso na análise da sociedade, aplicando ao tratamento narrativo das convivências sociais uma precisão de raízes profundas e rigorosas. E à força do pensamento anónimo que se pragmatiza na comunicação das multidões, à voz colectiva que se ergue sem que alguém assuma a responsabilidade, o escritor dedicou-lhe uma palavra de efeito mitigador, uma palavra tão simples quanto aparentemente ingénua:

> "- Diz-se.
> Santa palavra! salvatério das asserções arrojadas! como a consciência fica tranquila quando, após uma afirmação, cuja responsabilidade não quer, a boca oficiosa te pronuncia! Descendente em linha recta daquele *traditur* dos historiadores romanos, tu és, como teu ilustre avô, o melhor e mais universal excipiente, em que se administram ao público fortes doses de boatos, que ele engole de mais boamente do que quantas pílulas tem arredondado, de Hipócrates para cá, os dedos dos boticários ou apregoado os Holloways[71] de todos os tempos."[72].

Neste âmbito, se de interferência se puder aludir no trabalho de Júlio Dinis, o texto de Henry Fielding é o responsável. Abrindo portas a um leque de possibilidades de representação das várias classes sociais que preenchem o momento epocal das suas produções literárias, as relações sociais das personagens de ambos os escritores são registadas com detalhe e acuidade. Percebemos que Oliver Goldsmith quase limita as relações sociais aos percursos familiares que, vitimados por uma sucessão de desventuradas ocorrências, não se cruzam com expansões de abrangência social variada. O mesmo se poderá referir em relação a Jane Austen que, retratando a média e alta burguesia, não muda de micro-espaços de convívio[73], e assim as personagens nivelam-se socialmente entre si. Charles Dickens é, sem qualquer dúvida, um retratista social. O seu romance em estudo expõe, com energia e clareza, dois tipos de estruturas sociais diametralmente opostas entre si, expondo-se a ventura económica contracenada com as adversidades que a era vitoriana ofereceu[74].

---

[71] "British patent medicine maker. He came to London in 1828, and nine years later concocted an ointment and a pill which he advertised extensively. His success was largely due to the fearlessness with which he spent money on advertising. He acquired a handsome fortune, and, on Lord Shaftesbury's advice, founded a sanatorium, which was open at Virginia Water in 1885.(…)", *in*, *The New Universal Library*, vol. Seven, HAS-JES, London, The Caxton Publishing Company Limited, 1967, p. 140.

[72] DINIS, J., "O Espólio do Senhor Cipriano"*, in, Serões da Província*, p. 88.

[73] A título de breve exemplo, refira-se que René Wellek e Austin Warren afirmam que Jane Austen "só raramente escreveu cenas, quer em interiores, quer ao ar livre.", [WELLEK, R., WARREN, A., *Teoria da Literatura*, José Palla e Carmo (trad.), 5ª edição, Mem Martins, Europa-América, 198- [?], 1942, p. 274.] e, de facto, a mudança de cenários – espaços e núcleos sociais - não lhe mereceu particular atenção.

[74] "(…) o vitoriano confrontou-se com questões reportáveis tanto à industrialização, ao desenvolvimento da ciência, ao desmedido crescimento urbano, a realizações técnicas antes impensáveis ou aos conflitos entre a burguesia e o operariado, como ao avolumar de toda a sorte de dúvidas e à fragmentação do indivíduo", [FURTADO, F., MALAFAIA, M. T. (org.,

Referindo-se ao trabalho de Garrett e ao impacto que os escritores ingleses tiveram na sua produção literária, entre múltiplas considerações, Helena Carvalhão Buescu refere-se ao elemento afectivo presente na obra deste escritor através de gestos "(…) de *humanização* na descrição das relações interpessoais, que aliás podem conformar-se em torno de figuras e objectos não necessariamente humanos."[75]. Calculamos que neste momento da nossa exposição acerca do escritor Júlio Dinis já se reconhece, sem dificuldade, que no seu trabalho se plasma exactamente o mesmo tipo de atitude no campo das relações interpessoais enquanto factor de humanização, – também "em torno de figuras e objectos" (quadros ou retratos, por exemplo) –, conforme é referido no excerto crítico. E quando as inter-relações pessoais enfermam de entendimento, o escritor analisa-lhes as causas e procura repensá-las ao encontro de uma solução – seja ela da ordem do particular ou do geral, do privado ou do público.

Quer Júlio Dinis, quer Henry Fielding, além de gerarem constante diversidade de espaços povoados por micro-tessituras sociais variadas, usam ainda a força narrativa para, tirando partido da voz do narrador, reflectirem sobre as mais variadas propostas ontológicas e sociais. Concorde-se, não obstante, que Júlio Dinis foi ainda mais criterioso na selecção destes episódios, o que, de resto, a insistência de extractos dos seus textos neste espaço deixa perceber. Com tais estratégias, apresentando-as, analisando-as, dissecando-as, alvitrando sobre elas, enfim, levantando até diálogos com o leitor que não só enriquecem o texto do ponto de vista intelectual, como do ponto de vista da eficácia do exercício romanesco, tais estratégias, dizíamos, asseguram ainda a actualidade do romance, independentemente das coordenadas de lugar e tempo em que foi produzido, e que possa ser lido.

---

trad. e notas), *O Pensamento Vitoriano*, Lisboa, Edições 70, 1992, p.9. Antologia.], aspectos que globalmente o romance *Dombey and Son* oferece.

[75] BUESCU, Helena Carvalhão, *Grande Angular: Comparatismo e Práticas de Comparação*, s/l [Lisboa], Fundação Caloustre Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2001, p. 145.

III-2.5 – Juiz, arguido e sentença no tribunal quotidiano da Vida

Calcula-se que se poderá afirmar que as obras em estudo se regem por um preceito narrativo que subscreve, com veemência, a constante judicativa. O tribunal, da consciência individual ou colectiva, assegura fluxos narrativos de continuidade ao longo de todos estes textos, embora com notória insistência nos trabalhos literários de Júlio Dinis, Oliver Goldsmith e Henry Fielding. Sendo que os dois primeiros escritores estavam ligados à medicina, o último era jurista de profissão[1] – "In 1748 Fielding had been appointed a Justice of the Peace for Westminster and for Middlesex. His serious concern at the social abuses and judicial corruption of the times is reflected in his essays."[2], daí que tal inclinação narrativa não se estranhará.

Antes de abordarmos o caso português, lancemos em primeiro lugar um olhar sobre a sociedade inglesa do século XVIII. Sobre a História Social daquele país, Roy Porter refere que a "Georgian England was pockmarked with disorder"[3], e que a força brutal "was used not just to criminally, but as a matter of routine to achieve social and political goals, smudging hard-and-fast distinctions between the world of criminality and politics."[4], acrescentando, ironicamente, que na época a violência era tão inglesa quanto era o "plum pudding"[5]. No início do século, o estado de degradação da ordem social tinha assomado à sociedade inglesa havia já algum tempo[6]. Com a morte de Oliver Cromwell em 1658 estava afastada a etapa de governação republicana, e a Restauração, implantada em 1660 por Carlos II, trouxe de volta o ânimo dos desejados tempos do esplendor isabelino, do qual as memórias ainda se alimentavam. Convocando as palavras de Alastair Fowler, surgiram então "convictions or

[1] "Exceptional London magistrates, such as Thomas de Veil, Henry Fielding, and his blind half-brother John, took steps to establish a more effective police force, Henry Fielding securing secret service funds to set up the Bow Street Runners in 1749. Runners were paid a guinea a week plus a share of the parliamentary reward for each criminal successfully prosecuted.", [PORTER, Roy, *English Society in the Eighteenth Century*, London, Penguin, 1982, p. 156.], enquanto que, por outro lado, o trabalho de Juiz de Paz não era remunerado, *Vide*: *Idem*, *Ibidem*, p. 138-9, *passim*.
[2] OUSBY, Ian, *The Cambridge Guide to Literature in English*, Cambridge, CUP, 1999 (1993), p.330.
[3] PORTER, R., *op. cit.*, p. 118.
[4] Idem, *ibidem*., p. 114.
[5] Idem, *ibidem*.
[6] Sendo que a conturbação social surge fundamentalmente após as políticas de Cromwell, vê-se contudo prolongada até ao final do reinado da rainha Ana (1714). Este período, o da Inglaterra Georgiana, foi coevo a Henry Fielding, Oliver Goldsmith e Laurence Sterne. Este perfil social contracenava plenamente com o período Stuart que lhe foi anterior: "No peer and probably no gentleman was tried for treason between 1605 and 1641. (…) Early Stuart England was probably the least violent country in Europe. There were probably more dead bodies on stage during a production of *Hamlet* or *Titus Andronicus* than in any one violent clash or sequence of clashes over the first forty years of the century. Blood feuds and cycles of killings by rival groups were unheard of.", MORRILL, John, "The Stuarts (1603-1688)", *in*, *The Oxford History of Britain*, Kenneth O. Morgan (ed.), Oxford, OUP, 2001 (1988), p. 349.

hopes, of mythic proportion, concerning Britain's universal role, heaven's favour and a new age of enlightened patronage in which arts of peace would flourish."[7]. Mas não obstante este enorme entusiasmo aportado à Ilha por uma monarquia que tinha vivido cerca de duas décadas na corte francesa, do ponto de vista histórico, os tempos foram prosseguindo com notável agitação nos reinados seguintes. O catolicismo de Jaime II levantou fortes problemáticas de ordem religiosa que acabaram por desaguar na Revolução Gloriosa, a qual, por sua vez, promovendo a fuga do rei para França, trouxe ao trono inglês uma nova realeza – Guilherme III e Maria II. Com estes monarcas, e sobretudo visados os interesses do rei, na Inglaterra não se anteviam processos de reabilitação[8]. Pelo contrário, Guilherme III esperava tirar partido político a favor do seu país – "He had his own uses for England and its resources, as financial aid in his fight to keep Louis XIV of France from invading Holland."[9]. E o certo é que o desgaste resultante do envolvimento bélico não se fez esperar, já que "The Nine Years War (1688-97) and the War of Spanish Succession (1702-13) involved Britain in both Continental and colonial warfare as she had not been involved since the Elizabethan struggle with Spain (…)"[10]. Também no reinado de Ana, sucessora de Guilherme, apesar de uma imediata calmaria social estabelecida pelo Act of Union de 1707, a brevidade de 12 anos de reinado, sem deixar descendência, não foi favorecedora de grande fortuna. E assim estava terminada a era dos Stuarts, à qual surgiu um novo período iniciado por Jorge I que, teimando nas raízes holandesas, se prolongou por cerca de um século[11]. Com este sobrevoado histórico (a altíssima velocidade), pretendemos apenas criar um breve espaço de contextualização do início do século XVIII, aquele que correspondeu à produção literária de H. Fielding, O. Goldsmith e L. Sterne. Relembremos, e retenhamos então, que durante este século a Inglaterra "was pockmarked with disorder.", conforme se leu na frase com que iniciamos esta sinopse. Avançando um pouco mais no tempo, a sociedade do século XIX inglês foi progressivamente integrando os saudáveis efeitos do processo de industrialização em curso e, pesem embora os prós e os contra do mesmo, a sociedade começou a afirmar-se com garantias de estabilidade. Vejamos como Jane Austen é citada por Christopher Harvie – "We remove mountains, and make seas our smooth highway; nothing can resist us. We war with rude nature; and by our

[7] FOWLER, Alastair, *A History of English Literature*, Massachusetts, Harvard University Press, 1991 (1987), p.147.
[8] "Before 1688, the policy of successive rulers, Cromwell, Charles II, and James II, had been largely pro-French and anti-Dutch. After 1688 France was to become a more or less permanent enemy, and certainly a constant rival in the battle for supremacy overseas.", LANGFORD, Paul, "The Eighteenth Century (1688-1789)", *in*, *The Oxford History of Britain*, Kenneth O. Morgan (ed.), Oxford, OUP, 2001 (1988), p. 402.
[9] EVANS, Eric (ed.), *New Illustrated British History*, London, Selected Editions, 2001, p. 195.
[10] LANGFORD, P., *op cit.,* p. 402.
[11] No romance *Tom Jones*, de Henry Fielding, há um registo narrativo que deixa levemente perceber a hostilidade com que a presença da casa de Hanover era encarada pelo povo inglês. Ao receber a notícia de que Tom e a sua filha estavam envolvidos por laços de afectos, na medida em que a condição de bastardo do jovem o afastava diametralmente da classe social da família de Mr Western, este pragueja contra essa possibilidade e refere que não lhes dará qualquer dote, preferindo "«(…) sooner ge my esteate to the zincking fund, that it may be sent to Hanover to corrupt our nation with.»", FIELDING, Henry, *The History of Tom Jones, a Foundling*, London, Vintage Books, 2007 (1746), p. 242.

resistless engines, come off always victorious, and loaded with spoils."[12]. Neste excerto, retirado do último trabalho da escritora, *Signs of the Times*, e publicado na *Edimburgh Review*, fica claramente patenteada a crença no progresso e auto-estima do pensamento inglês no início do século XIX. E no que concerne ao poder judicial, a sociedade inglesa tinha dado enormes passadas em frente, a tal ponto que "The evolution of law, (…), provided a model for other social and political changes."[13], donde, implicitamente, a referida indisciplina que caracterizava o século anterior teria sido substituída por uma atmosfera que regulava a acalmia social. E esperamos que se perceberá melhor agora o facto de ser sobretudo nas obras de Oliver Goldsmith e Henry Fielding onde a perspectiva de pendor sentencioso mais se acentua, – conforme acima referimos –, porquanto o contexto epocal que lhes foi coevo tornou-se, de facto, facilitador dessa atenção autoral e opção estética. Na sequência analítica da degradação moral da sociedade do século XVIII inglês, Roy Porter escreve que:

> "Novelist and magistrate Henry Fielding argued it was beside the point to condemn young delinquents, for pauper boys become «thieves from necessity», and «their sisters are whores from the same cause... Who can say these poor children had been prostitutes through viciousness? No. They are young, unprotected and of the female sex, therefore they become the prey of the bawd and the debauchee»."[14].

Sendo clara a preocupação do magistrado Henry Fielding, inclusivamente em relação à delinquência e e até promiscuidade social, percebe-se facilmente que tenha transposto esta preocupação para o trabalho literário. E quando em *The Vicar os Wakefield*, o narrador-personagem de Oliver Goldsmith, referindo-se à sociedade em que estava integrado a compara à da Holanda, Génova ou Veneza, acrescentando que são terras onde "the laws govern the poor, and the rich govern the law"[15], está a tecer uma óbvia crítica social que, desta vez, entendemos claramente recair sobre a sociedade irlandesa, no texto sempre em tensão com o seu parceiro administrativo inglês. Ainda o crítico Roy Porter refere-se a esta mesma frase de *The Vicar of Wakefield*, acrescentando que, de facto, "There was a clear one law for the rich, another for the poor"[16], validando por completo a análise de Oliver Goldsmith.

Observemos agora qual era o ambiente social do século XIX português que assistiu à produção escrita de Júlio Dinis, para que se possa aferir da partilha de afinidades com aqueles escritores ingleses em matéria da invocação narrativa de tendências jurídicas. Do ponto de vista da ordem social, segundo Alexandre Herculano, ultrapassada a crise política que

[12] *Vide*: HARVIE, Christopher, "Revolution and the Rule of Law (1789-1851)", *in*, *The Oxford History of Britain*, Kenneth O. Morgan (ed.), Oxford, OUP, 2001 (1988), p. 472.
[13] Idem, *ibidem*., p. 473.
[14] PORTER, R., *op. cit.*, pp. 283-4.
[15] GOLDSMITH, Oliver, *The Vicar of Wakefield*, Mineola, NewYork, Dover Publications, 2004 (1766), p. 64.
[16] PORTER, R., *op. cit.*, p. 150.

implicou as lutas civis até à da década de trinta, as forças sociais ganharam nova expressão, renovando-se na busca de novos interesses[17]. Ao ler-se Teófilo Braga somos informados de que se caminhava para um país aberto às reformas de Mouzinho da Silveira, embora se verificasse que "o espírito nacional não existia, [e que] o povo estava mudo"[18]. Ainda o mesmo historiador menciona que

> "Portugal entrava sob bandeira de uma revolução liberal em uma outra fase económica da sua história; tendo sempre vivido sem uma indústria própria, sustentou-se fazendo a natural desintegração dos bens enormes das ordens religiosas. As garantias liberais jazeram no papel; o hábito de viver sob a tutela do despotismo ficou no ânimo público e vê-se a cada momento na prepotência ainda dos mais pequenos funcionários. Pode-se afirmar que a revolução que triunfou em 1833 foi estranha ao espírito nacional, que estava atrofiado, indiferente à luta de dois bandos, sem compreender mais do que uma simples questão de logradouro que se disputavam dois irmãos."[19].

Ou seja, percebe-se que a ignorância do povo o conduzia à resignada pacatez, continuando a viver, por falta de melhor entendimento, numa quase indiferença à crise política que o país tinha atravessado. Quando em meados do século Portugal começa a ficar expectante das novas propostas de desenvolvimento, vai-se germinando um posicionamento social mais activo mas, do ponto de vista da ordem pública, sempre de grande tranquilidade. Sabe-se que a vida (embora curta) de Júlio Dinis atravessou três reinados – o de D. Maria II, D. Pedro V e do seu irmão D. Luís I –, mas que fora praticamente durante a última governação que o escritor português deu à estampa os seus trabalhos, quando pulsava já a viragem social para a assim-dita civilização (tão comentada por Eça de Queirós). Referidos os trâmites de carácter jurídico, a partir da instauração do liberalismo surge a necessidade óbvia de proceder a reformas, e a grande imposição das forças liberais passou a ser "(…) a destruição do vetusto aparelho administrativo-judicial solidário com uma distribuição do espaço e do poder compatível com a perpetuação da capacidade de decidir de certos grupos sociais representativos do Antigo Regime (…)."[20]. Ou seja, assistiu-se à transferência "de uma constituição corporativo-feudal para uma constituição que formaliza o Estado nacional que afirma a sua soberania"[21]. Pautando-se as necessidades emergentes do novo regime "sob o influxo dos princípios da «universalidade de jurisdição» e da igualdade jurídica formal, [que] põe fim aos privilégios pessoais de foro e às jurisdições privativas concedidas a corporações e pessoas (…)"[22], introduziu-se, à partida, um nivelamento (democrático, diríamos) de apreciação imparcial da

[17] *Vide*, BRAGA, Teófilo, *História da Literatura Portuguesa: O Romantismo*, vol. V, Mem Martins, Europa-América, s/d, p. 76.
[18] *Idem*, *ibidem*., p. 76.
[19] *Idem*, *ibidem*., p. 76.
[20] MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal: o Liberalismo*, vol. 5, Lisboa, Editorial Estampa, 1993, p. 168.
[21] *Idem*, *ibidem*.
[22] *Idem*, *ibidem*, p. 168.

sociedade, logo, alheada a considerações sobre grupos de pertença dos seus constituintes. Porém, de notar que após várias experiências e outros tantos esboços de reformas judiciárias, ao cabo das quatro primeiras décadas do século a *praxis* mostra que a reforma acaba por defraudar as expectativas, na medida em que a "dimensão excessiva das circunscrições judiciais e a pouca dinâmica dos juízes de paz, dos juízes árbitros e do júri tornam a justiça muito lenta."[23]. Chegados aqui, após termos verificado que a sociedade portuguesa vivia numa continuada acalmia, e que as reformas dos tribunais, se imediatamente se tinham esforçado por implantar a integridade necessária, o aparelho judicial respondia, porém, a destempo.

E diante desta moldura social, colocamos a seguinte pergunta: de onde terá surgido esse acutilante olhar narrativo de Júlio Dinis lançado aos critérios de justiça no contexto quotidiano? Sem uma resposta de âmbito socio-cultural que nos convença em pleno, teremos, naturalmente, o nosso argumento. Conforme já se percebeu, não se poderá referir que tenha havido um paralelismo de contextualização político-social a estabelecer com o panorama vivido pelos escritores ingleses. Se a Inglaterra do século XVIII se inscrevia na turbulência social generalizada, na segunda metade do século XIX português, a população vivia ao abrigo duma pacífica acomodação social e, porque não era reivindicativa, não sentia grande necessidade de recorrer à intervenção da justiça. Afastada esta possibilidade pela dissemelhança de atmosferas sociais, passemos para o quadro de justiça interno, ou seja, para a questão inerente aos tribunais portugueses. Pelo que já se mencionou, sendo moroso o mecanismo que movimentava o sistema judicial, tornava-se motivo suficiente para receber críticas de opinião. E os escritores, sabidamente, acediam com facilidade a esse exercício nos seus textos, servindo-se, para tal, de grandes metáforas ou imagens no âmago dos enredos das suas ficções. No caso que nos ocupa, poder-se-á, talvez assim, entender o reiterado chamamento das práticas judiciais às páginas dos romances como uma forma de resolver (criticamente) grandes problemáticas ou pequenas contendas que, afinal, os tribunais não decidiam. Não nos parece, de todo, de excluir esta hipótese, dado que conforme já foi repetidas vezes referido, Júlio Dinis era um espectador e crítico atento da sua sociedade. Mas se encontramos mediana plausibilidade nesta premissa, juntando-a à simpatia pela obra de Henry Fielding que o estudo conjunto com as obras dinisianas expõe, não duvidamos que talvez tenha sido a leitura de *Tom Jones* que estimulou este filão crítico-analítico-social, transposto tão energicamente para a verosimilhança narrativa dos seus textos.

Passemos à análise literária das respectivas obras. Nestes textos, o tribunal é constituído segundo várias modalidades: pela própria sociedade que ajuíza de alguém ou de um determinado conjunto de elementos que dela fazem parte; pelo agregado familiar; pela

[23] *Idem*, *ibidem*, p. 169.

própria personagem, e neste caso, a personagem sentencia de si em relação aos outros, ou de si para si mesma, recorrendo ao tribunal silenciado da sua consciência; finalmente, aponta-se para o tribunal em que o próprio narrador se constitui juiz. Comecemos por este último.

Retomemos, agora neste âmbito, o desempenho narrativo do missionário que orientava os destinos religiosos da aldeia de Alvapenha em *A Morgadinha dos Canaviais*, ao qual Júlio Dinis tece uma crítica severa e hostil. Perante uma assembleia de olhos fixos na tribuna, o missionário, "padre gordo, corado, de olhos e fronte pequenos, [e] cabelos grisalhos"[24], a quem à passagem se curvavam "as beatas, beijando-lhe a mão ou as bordas da batina, e pedindo-lhe a bênção, que ele distribuía com profusão"[25], dirige-se ao púlpito e, "Enfim soltou o texto latino do sermão."[26]. E continua mais adiante o narrador:

> "Ainda se eu pudesse transmitir aos leitores o tom rouco de voz, a extravagância de gestos, o decomposto dos movimentos com que o orador acompanhava a recitação dos descosidos períodos daquela indigesta prática, talvez me animasse à empresa, para lhes dar um exemplo da vigorosa eloquência, com que se anda atrasando a civilização do povo e prejudicando a verdadeira religião, a despeito dos bons sacerdotes, cuja voz é abafada por aquela gritaria."[27].

A crítica do narrador reforça o discurso impertinente e desordenado que era proferido para a assembleia com as maneiras rudes dos propósitos do clérigo, que entretanto evoluíam "À medida que a oração progredia, [pois] animava-se a voz (…); aumentava a desordem dos gestos e refinava a selvajaria das imagens."[28]. Naquela assembleia de crentes não só se assistia à imagem social da anti-cultura, da subjugação dos simples, do atentado aos princípios da verdadeira doutrinação da fé, como se sorvia um ópio que contaminava o povo privado de bons sacerdotes. Conforme em momentos anteriores tivemos já ocasião de mencionar, o escritor português não se insurgia contra todos os elementos do clero, indistintamente; Júlio Dinis criticava impiedosamente aqueles que, definhando e controlando os fiéis por métodos de autoridade que não lhes cabiam, travavam o avanço social obstruindo a evolução das mentalidades. Mas avancemos um pouco mais na citação deste texto, que consideramos dos momentos altos, e implicitamente sentenciosos, das estratégias utilizadas pelo narrador neste romance:

> "As mais tétricas e pavorosas imagens adornavam o discurso.

[24] DINIS, Júlio, *A Morgadinha dos Canaviais*, Obras Completa de Júlio Dinis, vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), pp. 309-10.
[25] *Idem*, *ibidem*, p. 310.
[26] *Idem*, *ibidem*, p. 311.
[27] *Idem*, *ibidem*, pp. 311-2.
[28] *Idem*, *ibidem*, p. 312.

> Era o enxofre a ferver, o chumbo derretido, as caldeiras de pez, as fornalhas ardentes, inúmeras torturas, a que o menor delito, tal como um jejum mal guardado, uma confissão malfeita, uma involuntária falta à missa, uma penitência esquecida, uma oração suprimida, arriscava as almas por toda a eternidade. Para cada pecado venial uma perspectiva de tormentos sem fim. O tribunal de Deus foi arvorado em tribunal de Santo Ofício, onde os autos-de-fé, os potros e cavaletes guardavam os delinquentes arrastados até ali; eis o resumo da oração. A fatal e desesperadora sentença, que o poeta florentino esculpiu no pórtico do Inferno, traçava-a este sobre os umbrais do tribunal do Eterno. "[29].

Num clima de penetrante intimidação, arvorado em juiz divino, o missionário acusava e apontava o caminho da tortura aos mais inocentes, e o Deus misericordioso que alimenta as convicções da devoção católica viu-se radicalmente sub-rogado por um Deus terrivelmente intransigente e castigador. E o povo estava de tal ordem dominado pela certeza da cruel sentença divina que o esperava, que as próprias imagens que adornavam o espaço, provindas da arte popular, eram a mais fiel expressão iconoclasta do amor celestial:

> "Na escultura de Cristo, obra rude do buril popular, mostrava o vulto de um acusador, surgindo ali a pedir vingança, e não o do redentor sublime a implorar e prometer perdão. E tudo isto de mistura com imprecações contra as modernas instituições sociais, contra a obra do século, contra os descobrimentos, contra a ciência, contra tudo em que se descobrisse o cunho da época e que tendesse a modificar os costumes e as ideias em sentido menos favorável à propaganda reaccionária."[30].

Estava-se perante o absolutismo religioso que lutava, desesperadamente, contra os novos ventos de mudança social. Sermões e homilias eram o veículo que transportava a autoritária impostura aos inscientes, na qual acreditavam amedrontadamente, sobrepondo-se ao tribunal do Salvador dos Homens na distribuição antecipada de penas. Contra esta tremenda violação dos direitos humanos também o escritor português lutou, vincadamente, em *A Morgadinha dos Canaviais*. Henry Fielding toma uma posição semelhante em *Tom Jones*. Nas assíduas visitas feitas a Tom, quando este convalescia do acidente que sofreu ao proteger Sophia da queda do cavalo que montava, uma das presenças era o tutor (e padre) Thwackum. Num dos conselhos distribuídos ao jovem, lê-se assim pela voz do narrador:

> "Thwackum was likewise pretty assiduous in his visits; and he too considered a sick-bed to be a convenient scene for lectures. (…): he told his pupil, «That he ought to look on his broken limb as a judgment from heaven on his sins. That it would become him to be daily on his knees, pouring forth thanksgivings that he had broken his arm only, and not his neck; which latter,» he said, «was very probably reserved for some future occasion, and that, perhaps, not very remote. For his part,» he said, «he had often wondered some judgment had not overtaken him before; but it might be perceived by this, that Divine punishments, though slow, are always sure.» Hence likewise he advised him, «to foresee, with equal certainty, the greater evils which were yet behind, and which were as sure as this of overtaking him in his

[29] *Idem*, *ibidem*.
[30] *Idem*, *ibidem*.

> state of reprobacy. These are,» said he, «to be averted only by such a thorough and sincere repentance as is not to be expected or hoped far from one so abandoned in his youth, and whose mind, I am afraid, is totally corrupted. It is my duty, however, to exhort you to this repentance, though I too well know all exhortations will be vain and fruitless. (…) I can accuse my own conscience of no neglect; though it is at the same time with the utmost concern I see you travelling on to certain misery in this world, and to as certain damnation in the next."[31].

É clara a disposição sentenciosa do reverendo. Dispensada de qualquer encorajamento ou lampejo de compreensão dos gestos humanos, regista-se mesmo que, pelo contrário, a interpretação de Thwackum atribuída ao gesto caritativo de Tom assentou numa base de pervertida leviandade, sem lhe dedicar o menor apreço ao serviço fraternal prestado, e ainda sem o mínimo respeito pela condição afectuosa que se suspeitava existir entre os dois jovens. O reverendo aconselhou condenando, antecipando ainda que o jovem não retiraria qualquer proveito de tão escrupulosos aconselhamentos que lhe estava a dar, pois antevia-lhe o futuro relapso no pecado. Mas por outro lado, tendo o cuidado de se regozijar com a prédica que o deixava em paz consigo, e com o mundo, exclama: " I can accuse my own conscience of no neglect" – leu-se no excerto. A caridade e a voz da doutrinação exerciam-se segundo os códigos pessoais do reverendo, sem respeito pela identidade do seu interlocutor, tão-pouco pelos credos universais. Referindo-se à sociedade do século XVIII inglês, Paul Langford informa que a presença do clero nos quadros de governação era altamente prestigiante, daí que "Families with an investment in the Church and propertied men with clerical clients at their command had a vital interest in admitting the clergy to places on the bench."[32]. Curiosamente, de todos os textos ingleses em estudo, este previlégio apenas se encontra no texto de Henry Fielding pela representação da personagem Thawckum, clérigo ao serviço do "squire" Allworthy que, conforme temos observado, dispunha de uma boa parte dos destinos da casa. Igual procedimento encontra-se na ficção de Júlio Dinis *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, na qual o padre Januário, residente fixo na casa de D. Luís, governa com à vontade as decisões familiares. Em *As Apreensões de Uma Mãe*, Frei Domingos também toma parte nas resoluções da casa de Entre-Arroios, da qual é visita assídua, embora não a habite.

Há uma única personagem na obra dinisiana que expressa, por duas vezes no texto, o reconhecimento da culpa e castigo divinos na sua vida – é D. Luís, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Apesar do seu carácter social empedernido, da sua resistência de classe e orgulhosa rejeição à operativa mudança que os tempos já iam expondo, – "Os tempos actuais são de prova para famílias como as nossas, a maré que sobe traz à flor da água o que era lodo em

[31] FIELDING, H., *op. cit.,* pp. 160-1.
[32] LANGFORD, Paul, *Public Life and the Propertied Englishman: 1689-1798*, Oxford, Clarendon Press, 2001 (1991), p. 416.

outros tempos"[33] –, a desventura que D. Luís vai sucessivamente atravessando na vida permite-lhe reconhecer a sentença divina que sobre ele recai. Exclama então assim a personagem:

> "-Que tremendas culpas estou eu expiando, meu Deus! Porque me roubas tudo, para tudo dares àquele homem?! Até a filha! até a suave consolação daquele amor de filha, que eu perdi, até esse ele possui Que tremendo castigo, Senhor!"[34].

Confrontando a sua penosa realidade com a prosperidade do ex-criado Tomé da Póvoa, D. Luis só consegue entendê-la à luz da sentença divina, já que, do ponto de vista empírico, não consegue encontrar razões que a legitimem. Mas vai mais longe a personagem na sua relação e entendimento teológicos. D. Luis chega a conceber, admitindo mesmo, que há um percurso de fatalidade a cumprir-se na vida de cada família. Entendendo ainda que tal caminhada é imune à intersecção dos anjos, a personagem resigna-se finalmente à sentença de Deus, a quem jura fidelidade na sua execução. Leia-se como dissertou em diálogo com Berta, a filha de Tomé da Póvoa:

> "-Quando uma família cumpre no mundo uma dolorosa expiação, nem as orações dos anjos podem aliviá-la dela. Deus afastou do mundo a inocente e fraca [filha Beatriz], para me deixar só a mim o peso do meu infortúnio e o das longas culpas dos nossos. Ele bem sabia que enquanto a tivesse ao meu lado para arrimo, nem sentiria o castigo. Aceito a sentença de Deus, procurarei cumpri-la com firmeza, e oxalá que meus filhos, recebendo o sinistro legado, não desfaleçam como covardes."[35].

Consciência algo semelhante tinha Dr. Primrose, em *The Vicar of Wakefield*. Perante as atribulações do filho George, e do próprio vigário, este admite que só após a morte e perante a sentença divina o entendimento de justiça diferirá daquele que a vida lhes concedeu. Refere assim Dr. Primrose em diálogo com George:

> "I now see and am convinced you can expect no pardon here, and I can only exhort you to seek it at that greatest tribunal where we both shall shortly answer."[36].

Mas reparemos como esta noção do Juízo Final é ainda referida noutro curioso momento deste trabalho do escritor irlandês. Preso por incumprimento para com o senhorio, o carcereiro encarregue de o acompanhar era um seu ex-paroquiano, Mr Jenkinson, que lhe continuava a

[33] DINIS, Júlio, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 5, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1872), p. 69.
[34] *Idem*, *ibidem*, p. 236.
[35] *Idem*, *ibidem*, p. 296.
[36] GOLDSMITH, O., *op. cit.,* p. 107.

dedicar grande estima. Os seus bons serviços motivaram o vigário a referir-lhe que um dia, perante o tribunal da eternidade, advogaria a favor da boa alma de Mr Jenkinson. Lê-se assim no romance:

> " (…) as my oppressor has been once my parishioner, I hope one day to present him up an unpolluted soul at the eternal tribunal."[37].

Neste passo do texto, a ironia do autor tira partido do facto de, também neste quadro de detenção prisional da personagem, se configurar mais uma imagem literária do mundo às avessas. Na condição de presidiário, estando deposta a autoridade religiosa de Dr. Primrose perante a autoridade civil do carcereiro, esperava contudo recuperá-la quando ambos estivessem presentes no Juízo Final, onde, dada a superioridade moral que o exercício religioso lhe conferia, permitia-lhe interceder por ele. Ou seja, por gratidão pelos afáveis serviços que lhe prestava, ou por reintegração da ordem do mundo, o vigário almejava poder um dia continuar a proteger o seu paroquiano, ainda que, por ironia do destino, naquele contexto tivesse sido o seu opressor. Verifica-se que os propósitos de carácter, também os de trato religioso do reverendo de Oliver Goldsmith se afastam, diametralmente, da maior parte daqueles que integram as ficções em estudo. Todavia, diremos que equivale à representação do padre António, – o reitor de *As Pupilas do Senhor Reitor* –, e do pároco[38] que conversou com o narrador-personagem acerca da tia Filomela, em *Os Novelos da Tia Filomela*.

O tribunal familiar é outra instituição de importante significado na vida destas personagens. No capítulo trinta e cinco de *Uma Família Inglesa*, intitulado "A sentença do pai", Carlos é julgado por Mr Whitestone que o chama à sua presença para que se justifique de uma carta que escrevera a Cecília – "Vacilavam-lhe os passos ao dirigir-se ao gabinete do pai, como se fora um réu, caminhando para o tribunal, em que vai ser julgado."[39]. Acusado e vilipendiado pelo pai, Carlos continuava a defender-se das continuadas acusações conforme o diálogo seguinte demonstra:

> "- De baixeza... e de vilania!... Em tais casos, é criminosa a indulgência; e nunca é demais toda a severidade de opinião contra esse homem. Escusa de protestar com esses

[37] *Idem*, *ibidem*, p.103.
[38] Acerca do seu antecessor, este pároco narrou que: "Há apenas dois anos que vim para esta abadia. O meu predecessor era, pelo que pude saber dele, um santo homem, esmoler e honrado, mas de uma superstição grosseira, eivado de erros e de preconceitos que a falta de instrução e nenhuma cultura de espírito haviam feito pulular. Era ele o primeiro a acreditar em todas as tradições de duendes e de almas penadas e a usar de esconjuros, amuletos e ervas contra feitiços.", [DINIS, Júlio, "Os Novelos da tia Filomela"*, in, Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 164.], deixando mais uma imagem que, num primeiro momento de análise, se poderá considerar no sentido da falta de informação e até pouca cultura religiosa da classe.
[39] DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), p. 415.

> movimentos e gestos. Mais severamente do que eu, o acusava há pouco a sua própria consciência, obrigando-o a calar-se e a abaixar a cabeça diante das arguições daquele homem [Manuel Quintino]... que... que... que tentara desonrar.
>
> - Eu já lhe disse, senhor – acudiu Carlos, com veemência desusada para com o pai – que tudo quanto escrevi nessa carta é verdadeiro. Seria imprudente, fui de certo; disso me acuso eu; mas diz-me a consciência que estou sendo severamente julgado e por isso...
>
> - Era bom que a sua consciência tivesse acordado mais cedo. (…)"[40].

Ao tribunal familiar imbrica-se, com esperada e natural frequência, outra instituição que a personagem gere por si – o tribunal da consciência. Os escrúpulos são seriados segundo um padrão que obedece a uma ordem de análise própria, logo individual e subjectiva, que tanto leva a personagem a acusar-se como a defender-se do pleito de que é alvo na barra das acusações. Ainda em *Uma Família Inglesa*, vendo o filho de delito em delito, Mr Whitestone, que "não se sentia muito lisonjeado com esta sincera paixão de Carlos por Cecília, a filha do seu guarda-livros"[41], num momento ulterior da narrativa decide enviar Carlos para Inglaterra. Só que, assistia-se à partida de "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."[42]. Perante esta constatação, Carlos ganhou coragem para, através de Jenny, que sempre advogava na sua defesa, pedir ao pai uma audiência. Obtida a anuência,

> "Apesar da timidez, que sentia sempre na presença do pai, Carlos recebia agora coragem da consciência de ter ganho de antemão a causa, que vinha por formalidade advogar ali."[43].

E uma vez mais, juiz e réu se vão defrontar no tribunal familiar, ora acusando, ora defendendo, ora sentenciando, ora adiando a sentença, porque estavam perseguidos pelo tribunal de outra instância, o da consciência individual. É que o julgamento resultava numa sentença que não discorria dos códigos jurídicos; os preceitos admitidos como norma de justiça apoiavam-se nos códigos éticos e teóricos, logo, eram divergentes à luz dos sentimentos individuais. Esta mesma tensão psicológica judicativa é assumida em *The Vicar of Wakefield* por Moses quando, em diálogo com a irmã Sophia, refere: "We are not to judge of the feelings of others by what we might feel if in their place."[44]. Na estratégia narrativa do texto irlandês de que esta fala faz parte, quando, em família, se argumentava a propósito da imoderação de um vizinho que estava na indigência, Sophia dirige a palavra ao pai (Dr. Primrose) e acrescenta:

[40] *Idem*, *ibidem*, pp. 416-7.
[41] *Idem*, *ibidem*, p. 418.
[42] *Idem*, *ibidem*, p. 453.
[43] *Idem*, *ibidem*, p. 454.
[44] GOLDSMITH, O., *op. cit.*, p. 17.

> " «Whatsoever his former conduct may be, pappa, his circumstances should exempt him from censure now. His present indigence is a sufficient punishment for former folly; and I have heard my pappa himself say, that we should never strike our unnecessary blow at a victim over whom providence holds the scourge of its resentment.»"[45].

Ainda em *A Morgadinha dos Canaviais*, a penetração de espírito de Madalena foi assaz demonstrativa da sua personalidade, quando a propósito de uma carta introduzida na pasta do trabalho escolar de Augusto por um gesto incógnito e pérfido, dirige a seguinte palavra a Henrique de Souselas no momento em que este esboçava suspeitas infundadas no seio familiar:

> "Entre ser vítima de uma traição e culpada de uma suspeita injusta, cruel e maligna, prefiro arriscar-me à primeira sorte. Se um passado inteiro de honra e de probidade, se um carácter provado nas mais tentadoras situações da vida, se um nome enobrecido pelo infortúnio, não são garantias bastantes para proteger um homem contra os ataques da suspeita, não quero entrar nessa pesquisa inquisitorial que nada respeita, que é capaz de lançar sacrilegamente a dúvida entre pais e filhos, entre irmãs e irmãos. Inocente, prefiro aguardar a calúnia; culpada, o castigo, a sentar-me como juiz nesse tribunal ímpio que quer arvorar."[46].

Um pouco mais adiante da narrativa, quando Augusto toma conhecimento das falsas arguições que lhe estavam a ser imputadas, procura Henrique de Souselas para esclarecimento da calúnia de que estava a ser alvo e, perante o aviltante sorriso com que foi recebido, a palavra de Augusto agudizou-se nos seguintes termos:

> "- Está-me causando tédio e compaixão ao mesmo tempo, senhor. Deve ter já uma alma bem corrompida para me receber assim. Ainda quando eu fosse um criminoso, se no seu carácter houvesse brio, dignidade e sentimento moral, devia a minha presença ser-lhe um espectáculo demasiado abjecto, para o não deixar sorrir, ainda que de sarcasmo; mas na incerteza em que está, em que deve estar por força, a só ideia [*sic*] de que pode caluniar um homem inocente, devia bastar para lhe fazer sentir toda a gravidade desta entrevista e obrigá-lo a atender-me como eu exijo ser atendido. Para não compreender isto, para não respeitar esse sagrado direito, que tem todo o acusado de se defender, é necessário estar corrompido até ao fundo da alma. O cepticismo e a irreverência para com os outros, só se dá em quem duvida de si próprio, e a si próprio se não respeita, porque se conhece. O senhor soube insinuar a calúnia no seio de uma família, cujos amigos generosos não a receberam sem dor; e quando o caluniado lhe vem pedir explicações, porque se trata da sua única riqueza, porque, sem família e pobre, e amanhã talvez na miséria, precisa de defender o único bem que lhe resta, o senhor recebe-o com um sorriso ultrajante, para ocultar talvez a cobardia, que não ousa repetir na face do acusado as insinuações que contra ele fez na ausência. Se a consciência lhe não exprobra esta infâmia, teve razão ao dizer-me que me enganei procurando-o. A caracteres desses não se pede a explicação da calúnia, é a sua manifestação natural."[47].

[45] GOLDSMITH, O., *op. cit.*, p. 17.
[46] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 364.
[47] *Idem*, *ibidem*, pp. 379-80.

O texto coloca-nos perante um recurso discursivo de auto-defesa, um direito que Augusto logo substitui pelo conceito do dever quando precede aquele acto elocutório da frase: "dever para com o moral, é um dever para com a consciência, é um dever para com a memória daqueles que nos transmitiram um nome honrado."[48]. Este sentido do dever proclamado por Augusto, ergue-se numa irónica justiça às palavras anteriormente proferidas por Henrique de Souselas a D. Vitória, quando esta, imprudentemente, incriminava os criados da ignóbil acção – "Nada de magnanimidades, minha senhora; quem quer ser juiz a ninguém deve excluir da possibilidade de ser réu."[49].

Acusações imponderadas no tribunal familiar retratam-se também em *Tom Jones*. Mas neste caso o processo ganha contornos de agravamento, em virtude de a acusação ser proferida por uma personagem com o cargo de juiz de paz. Fatigado dos desatinos de Tom Jones, aos quais se justapunham os perversos e injuriosos relatos de Blifil e do tutor Thwackum, Mr Allworthy[50] aborda a questão directamente a Tom. E então,

> "When dinner was over, and the servants departed, Mr Allworthy began to harangue. He set forth, in a long speech, the many iniquities of which Jones had been guilty, particularly those which this day had brought to light; and concluded by telling him, «That unless he could clear himself of the charge, he was resolved to banish him his sight for ever.»
>
> Many disadvantages attended poor Jones in making his defence; nay, indeed, he hardly knew his accusation; (…)"[51].

Sem conhecer verdadeiramente o móbil da sua acusação, embora pudesse antever algumas transgressões que fariam parte da lista processual, Jones sente o desânimo de tão cruel arguição e,

> "(…) like a criminal in despair, threw himself upon mercy; concluding, «That though he must own himself guilty of many follies and inadvertencies, he hoped he had done nothing to deserve what would be to him the greatest punishment in the world.»"[52].

Henry Fielding, homem de leis, conhecia o âmago dos trâmites judiciais, suas sinuosidades e volubilidades. E nesta obra não perdoa ao alçado da justiça, levantando-lhe alguns véus no seio da narrativa, que a seguir mencionaremos. Tom Jones iria ser punido não tão-somente

[48] *Idem*, *ibidem*, p. 378.
[49] *Idem*, *ibidem*, p. 363.
[50] Mr Allworthy faz a representação do grande proprietário de património rural, que vive entre a aldeia e a cidade em função dos seus negócios, e a quem é ainda atribuida a prestigiante função de juiz de paz, cargo que era altamente prestigiante a esse tipo de individualidades da cena social. Paul Langford esclarece esta questão: "One common element in appeals to the enlightened self-interest of the rural ruling class was recognition of the part to be played by the magistracy. It was highly satisfying when the exemplars of commercial agriculture were also models of judicial wisdom.", LANGFORD, P., "The Eighteenth Century (1688-1789)", *in*, *The Oxford History of Britain*, p. 390.
[51] FIELDING, H., *op. cit.,* p. 246.
[52] *Idem*, *ibidem*.

pelos crimes que cometera, mas também para publicamente ilibar o próprio juiz de acusações que sobre ele poderiam recair, o qual se aproveitou da situação do jovem para afirmar a sua imparcialidade judicial. Reparemos então nas palavras de Mr Allworthy:

> " «Nay,» said Mr Allworthy to him, «your audacious attempt to steal away the young lady, calls upon me to justify my own character in punishing you. The world who have already censured the regard I have shown for you may think, with some colour at least of justice, that I connive at so base and barbarous an action – an action of which you must have known my abhorrence: and which, had you had any concern for my ease and honour, as well as for my friendship, you would never have thought of undertaking. Fie upon it, young man! indeed there is scarce any punishment equal to your crimes, (…)»"[53].

De facto, tendo Mr Allworthy sido, na opinião pública, o presumível progenitor do bastardo Tom Jones, a referida circunstância foi favorável para, através da sentença de expulsão do jovem de sua casa, mostrar à sociedade que não tinha qualquer cumplicidade de sangue. Mas, por descargo de consciência, ou por pendor de justiça, Mr Allworthy toma ainda outra deliberação quando acrescenta:

> "«(…) However, as I have educated you like a child of my own, I will not turn you naked into the world. When you open this paper, therefore, you will find something which may enable you, with industry, to get an honest livelihood; but if you employ it to worse purposes, I shall not think myself obliged to supply you farther, being resolved, from this day forward, to converse no more with you on any account.»"[54].

A narrativa deixa a pairar a dúvida se a decisão do juiz foi, finalmente, porque o réu deveria ser sentenciado, ou porque o juiz pretendia apagar uma imagem social que sobre ele se tinha abatido. E o facto de lhe ter entregue algum dinheiro – que no final do capítulo se vem a saber ter-se tratado de "no less than five hundred pounds"[55] –, tal gesto liberta-lhe a consciência em relação ao facto de não mais querer avistar Tom. Nesta estratégia narrativa de Henry Fielding cruzam-se vários fluxos de justiça e jogos de interesses: organiza-se o tribunal familiar, no qual o juiz não cede ao réu oportunidade de se defender; ergue-se o tribunal da consciência, libertador de delitos sentimentais pela oferta pecuniária atribuída ao réu; jogam-se forças de bastidor, ardilosamente incriminatórias, por parte de Blifil e Thwackum; as delinquências de Tom tinham por pano de fundo as práticas do bem a quem delas carecia, situações que, em julgamento, foram perversamente analisadas; insinua-se que o veredicto recai sobre os justos para ilibação dos relapsos, ainda que, no caso presente, dos falso-relapsos – neste caso, Mr

[53] *Idem*, *ibidem*, pp. 246-7.
[54] *Idem*, *ibidem*, p. 247.
[55] *Idem*, *ibidem*, p. 248.

Allworthy pretendia ilibar-se de uma culpa que a sociedade ilegitimamente lhe atribuía já que não era ele o pai de Tom, conforme se acreditava.

Com aparente estranheza, verifica-se que o tribunal de família que estas ficções organizam nem sempre revela os seus actos de justiça com total isenção. Como vimos já, os heróis de *Uma Família Inglesa* e de *Tom Jones*, Carlos e Tom respectivamente, são julgados pelas suas delinquências de juventude, cujos distúrbios, se assim se poderão considerar, resultam de auxílios espontâneos a terceiros em situações de emergência. E por fim, o agente incriminatório que os vai expor à sentença é o amor lícito por uma jovem, mas que quer a família, quer a sociedade, não aceitam. Relativamente a Carlos, Mr Whitestone acaba por reconhecer, – embora por influência do pensamento claro e sensato de Jenny –, que em Carlos não existe crime e, para eufemizar a condenação e silenciar o processo, ao pretender afastar o filho para Londres entendeu que iria repor a justiça. No caso de Tom Jones, o jovem é radicalmente irradiado por Mr Allworthy da casa que o criou na condição de bastardo, – à qual afinal pertencia por direito de sangue, conforme o desenlace do romance vem a expor –, e o jovem parte no cumprimento de uma injusta sentença que pune a liberdade do ser humano aceder ao mais saudável sentimento ontológico – o amor natural por alguém. Os heróis dos dois romances conhecem percursos consideravelmente semelhantes, mas a magistratura dinisiana é mais idealizada do que a do seu homólogo inglês. Este, por experiência própria no terreno profissional, derramou um olhar mais agressivo às práticas judiciais, chegando mesmo a tecer comentários e incluir no texto relatos de situações extra-narrativas, conforme mais adiante revelaremos.

Mantenhamo-nos com Júlio Dinis e o seu trabalho *As Apreensões de Uma Mãe*, onde também se organiza um tribunal familiar, ou semi-familiar (e já nos explicaremos sobre isto), no qual, apesar de cada intervenção sugerir e impor a melhor opinião, finalmente, nenhuma irá imperar. Passemos ao texto. Decidiam-se na assembleia da provinciana casa minhota da Srª D. Margarida de Entre-Arroios os destinos profissionais de seu filho, o jovem Tomás. Viúva, D. Margarida cercava-se de conselheiros em quem acreditava sem restrições, e qual deles emitia a opinião mais douta acerca do futuro do jovem, em total indiferença, e sem o menor respeito, pela vontade do próprio. Assim, reunidos os advogados, a juiza, e eleito o arguido, havia-se montado naquele solar um tribunal familiar, ou melhor, semi-familiar, já que, de entre o grupo de jurisconsultos se contavam o abade, o doutor e o médico que eram externos à família. E das suas sábias teorias ressumavam orientações que não divergiam, minimamente, das profissões que cada um exercia: "o abade, egresso do convento de Santo Tirso, (…) votava pela teologia –; o doutor, homem de emaranhados discursos, recheados de *cujos* e *supraditos* (…) insistia na jurisprudência –; e o médico, (…) que dizia parada a ciência desde os seus bons tempos da

universidade e parecia querer-nos dar a entender que escutara então dela a *última palavra*, antevia um futuro brilhante para o jovem morgado na carreira clínica;"[56]. A descrição do grupo de consultores, aqui abreviada, não esconde a ironia que o narrador lhes dedica, expondo-os mesmo ao ridículo, quer pela caracterização física, quer psicológica. A visão que retinham do mundo era retrógrada e entre eles grassava a mordacidade; desprezavam a matemática, porque entendiam que um matemático não tinha uma posição definida, e argumentavam que "Os nossos governos encomendam as estradas aos enxurros, e as pontes fazem-se quando os ventos derrubam os troncos de árvores através das correntes dos ribeiros"[57]. Ao abrigo deste pensamento dominante, os triúnviros encontravam-se no solar:

> " E todos os dias se reproduziam de parte a parte os mesmos argumentos –; todos os dias, como nos tribunais, a discussão percorria sucessivamente seus diferentes graus; principiando pela argumentação pausada e razoável, passando à réplica tumultosa, em seguida, confundindo-se em acaloradas vozearias, e terminando, enfim, pelas mais aguçadas alusões e as mais descompostas diatribes. Os contendores todos os dias se retiravam vermelhos, suando, resfolegando como touros no circo; a Sr.ª D. Margarida adiava a sessão para a noite imediata; e o menino Tomás, causa inocente de tantas iras, continuava dormindo sossegadamente sob os tectos paternais, apesar dos quinze anos feitos."[58].

Neste episódio narrativo, pela regularidade quase sistémica do seu funcionamento, o tribunal chega a assumir contornos de instituição, ao qual o narrador-personagem, em visita à casa de Entre-Arroios, foi convidado a juntar-se. A sua intenção de recusa viu-se truncada quando percebeu "que bem necessária seria a minha intervenção, pois via os litigantes cada vez mais longe de se encaminharem a um acordo."[59], e assim, logo acabou por se encontrar "envolvido num negócio de família, de não pequena gravidade, e árbitro dos destinos de uma criança, que nem sequer tinha ainda visto."[60]. Ou seja, a juntar-se ao grupo de conselheiros em tais circunstâncias, o réu não apenas continuava a ser julgado à revelia, como o novo consultor teria que opinar sem o mínimo conhecimento de causa. Numa das já avançadas sessões dos sucessivos conciliábulos, por imposição de D. Margarida, e pese embora a rejeição que o narrador-personagem recebeu por parte do trio de jurados, após a dona da casa lhe ter perguntado para qual das opiniões que tinha escutado se inclinava, aquele interveio com a seguinte fala:

> "- A nenhuma, minha senhora.
> (…)

[56] DINIS, J., "As Apreensões de uma Mãe"*, in, Serões da Província*, *Obras Completas de Júlio Dinis*, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), pp.7-8.
[57] *Idem*, *ibidem*, p. 8.
[58] *Idem*, *ibidem*, pp. 8-9.
[59] *Idem*, *ibidem*, p.9.
[60] *Idem*, *ibidem*.

> - E peço a V. Ex.ª (…) que de maneira nenhuma suponha que intervenho com o intuito de me pronunciar a respeito de uma carreira que possa convir a Tomasinho. Conhecendo-lhe as inclinações, pela natural penetração de mãe, melhor do que nós o poderá V. Ex.ª decidir. Mas nem eu penso que se trate aqui de uma criança incapaz de julgar por si das próprias conveniências e aptidões. O filho de V. Ex.ª tem quase dezasseis anos, e é demais uma inteligência adulta; parece-me por isso extravagante que se esteja agora aqui talhando um futuro, talvez já concebido bem diferente pela principal pessoa interessada. Eu voto que, em vez de nos consultar, consulte V. Ex.ª directamente Tomasinho."[61],

acrescentando-se que "Estas palavras levantaram uma celeuma tal na assembleia, que me não foi possível ouvir a resposta de D. Margarida."[62]. É evidente que o enredo sofre as suas inflexões, e Tomás acaba por seguir a carreira médica, mas por auto-decisão, após um consciente conhecimento de si, e já um pouco do mundo.

Nos interstícios do discurso em *A Morgadinha dos Canaviais*, encontramos um episódio pelo qual Júlio Dinis se revela sensível ao relacionamento que se estabelece em família na noite de Natal. Geradora por excelência de uma atmosfera de proximidade, a fluidez das relações familiares nessa noite torna favorecedora a invasão da privacidade individual. E é neste ambiente que uma peripécia narrativa decorre, suportada pela disputa dialógica de boas maneiras mas, de algum denodo, entre Henrique de Souselas e Augusto, e a propósito de interrogações que, sucessivamente, iam sendo feitas a Madalena. Então, o desagrado desta personagem fê-la intervir nestes termos:

> "- Perdão; vejo nesta noite em todos uma notável disposição para usurparem direitos que não possuem! O Sr. Henrique, o de me interrogar; o Sr. Augusto, o de me defender. A um repetirei o que já há pouco lhe disse; se algum dia tiver necessidade de explicar as minhas acções, fá-lo-ei diante de outros juízes, em quem reconheço o direito de o serem. Ao outro peço licença para lhe lembrar que, se o título de hóspede e de parente não fosse bastante para me assegurar da parte do Sr. Henrique de Souselas os respeitos que me são devidos, tinha ainda na minha família defensores legítimos e não seria por isso obrigada a recorrer à protecção de um estranho."[63].

Embora esta prédica tenha resultado inconsequente na trama, a projecção semântica de recurso jurídico vem, uma vez mais, reforçar o juízo avaliador e sentencioso que perpassa, em geral, o trabalho literário dinisiano.

Dombey and Son é extremamente parco em referências de carácter judicioso. A justiça, neste texto, vai-se organizando pelos desenvolvimentos que a trama expõe, numa relação quase directa com as regras dualistas da filosofia maniqueista que tudo coloca entre o bem e o mal: os bons são compensados (Florence Dombey) e os maus castigados (o pai Paul Dombey).

[61] *Idem*, *ibidem*, p.46.
[62] *Idem*, *ibidem*.
[63] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 256.

Além destes dois exemplos de charneira, as outras personagens vão sendo igualmente gratificadas, ou punidas, conforme os seus méritos. Daí que, e dir-se-ia que quase a título de perfeita excepção, neste romance de longas páginas apenas encontramos dois momentos em que o vacabulário judicial serve os propósitos da narrativa. Todavia, de sublinhar ainda que em momento algum do texto se reflecte sobre questões de justiça, suas causas ou efeitos. Passando a referir o primeiro exemplo, Alice Marwood, uma personagem que se considera vítima do sistema social com o qual se comprometeu, faz o relato retrospectivo da sua vida, utilizando a terceira pessoa. Lê-se assim:

> "«There was a criminal called Alice Marwood - a girl still, but deserted and an outcast. And she was tried, and she was sentenced. And lord, how the gentlemen in the court talked about it! and how grave the judge was, on her duty, and on her having perverted the gifts of nature - as if he didn't know better than anybody there, that they had been made curses to her! - and how he preached about the strong arm of the Law - so very strong to save her, when she was an innocent and helpless little wretch! - and how solemn and religious it all was! I have thought of that, many times since, to be sure!»"[64].

Percebe-se que este é um discurso amargo de quem, sem soluções de sobrevivência, tinha cometido infracções à moral, e que a sociedade julgava à revelia e sem conhecimento de causa. Ainda desta fala de Alice Marwood ressalta o contraste que alimentava a época vitoriana: neste caso, expõe-se a injustiça cometida pela sociedade que acusa e condena sem conhecer os fundamentos, mas que por outro lado, "how solemn and religious it all was!" – leu-se no excerto. O outro exemplo a retirar deste romance ocorre no final do mesmo, quando Edith se reencontra com Florence. Invocando justificações em que se assume a *mea culpa*, o narrador descreve o diálogo entre ambas, basicamente sustentado pelo discurso de Edith:

> "«Florence!» she cried. «My better angel! Before I am mad again, before my stubbornness comes back and strikes me dumb, believe me, upon my soul I am innocent!»
> «Mama!»
> «Guilty of much! Guilty of that which sets a waste between us evermore. Guilty of what must separate me, through the whole remainder of my life, from purity and innocence – from you, of all the earth. Guilty of a blind and passionate resentment, of which I do not, cannot, will not, even now, repent; but not guilty with that dead man [Mr Carker]. Before God!»"[65].

Nesta troca de palavras que o texto distende, entre confissões, desculpas e queixas aparentes, Edith clarifica gestos passados através de revelações ditadas pela sua consciência. Professando a inocência em muitos dos actos da vida, e considerando-se também ilibada de qualquer culpa pela morte de James Carker, ainda assim, Edith reserva-se em relação ao julgamento divino

[64] DICKENS, Charles, *Dombey and Son*, Andrew Sanders (ed, intr. and notes), London, Penguin, 2002 (1848), p. 531.
[65] *Idem*, *ibidem*, pp. 936-7.

numa frase que se independentiza da anterior, e quando exclama: "Before God!", conforme se leu. E assim sendo, percebe-se que nos recônditos do seu juízo a isenção de culpa não se subtraía completamente ao julgamento que a consciência lhe apontava.

Voltemos à análise um pouco mais centrada no tribunal da consciência que estes textos elaboram. Ainda no romance *A Morgadinha dos Canaviais*, e após a morte do herbanário Vicente, – cuja crueldade social de que fora vítima foi sempre contestada por Augusto –, o conselheiro, num imediato gesto de reconciliação, estende a mão a Augusto e este responde-lhe:

> " - A mão que V. Ex.ª me estende é a mão do homem que esquece e perdoa as injúrias, e eu não posso ser perdoado, porque me não julgo criminoso. Desde que uma vez V. Ex.ª formulou a acusação e se fez juiz, prefiro, a ter de ser julgado sem provas, uma condenação a uma absolvição. Fico mais em paz com o meu orgulho."[66].

O escritor português reforça que o sentimento do orgulho, como a seguir também se comprovará, tem um papel de suprema importância na atitude do réu no acto do julgamento. Em *Uma Família Inglesa* proporciona-se ao leitor uma curiosa reflexão nesta matéria, a partir do cumprimento das leis civis *vs*. códigos da consciência. Leia-se como:

> "Há certos homens, escrupulosos respeitadores da letra das leis, que praticarão desafogados qualquer acção, averiguadamente ilícita, sempre que possam sofismar os artigos do Código de maneira que se ressalvem da pronúncia judicial; dando-se-lhes pouco que o espírito que os ditara ao legislador, fique muito maltratado pelo sofisma.
>
> Isto, que se pratica com as leis civis, poucos são os que, todos os dias e a cada momento, o não fazem também em relação ao código íntimo da consciência. Raros ousam, se alguns, arrostar contra as prescrições deste juiz inflexível e perscrutador, e confessar o delito desassombrados; quase todos as discutem, as torcem, as comentam, alteram e sofismam, até as porem em acordo aparente com os actos que praticaram.
>
> O orgulho leva muitas vezes o criminoso a recusar defender-se nos tribunais humanos; nem o desprezo geral, nem as severidades da lei são bastantes para o obrigarem a vergar a cabeça; tem coragem para adoptar o crime, deixando-lhe o nome de crime; mas esse mesmo, a sós, no tribunal da consciência, procurará com ardor pleitear a causa, que abandonou perante juízes, de cujas mãos pode sair a sentença de morte."[67].

Esta prelecção surge no texto a propósito das lutas travadas pela consciência de Carlos quando considerava que, na noite de Carnaval, tinha transgredido no respeito para com uma máscara. Todavia, de notar que a austeridade daquele enunciado não é atribuida a Carlos; aquela abordagem é mais uma das múltiplas reflexões romanescas tão do agrado da estética romântica, e tão presentificadas nos textos de Júlio Dinis e de Henry Fielding[68] – as tais

[66] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 472.
[67] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 229.
[68] De notar que a motivação de Henry Fielding por este tipo de comentários paralelos ao enredo, nem sempre dele decorrentes, se reconhece no posicionamento adoptado pelos escritores do Período Augustano que procuraram, também por esses meios,

"judiciosas reflexões que o autor mistura à narrativa"[69] exaltadas por Mr Whitestone, ainda em *Uma Família Inglesa*. E a comprová-lo, reside o facto de o narrador ter tido o cuidado de acrescentar que Carlos:

> " (…) só tinha a justificar-se de um desses pecaditos que, mais ou menos, há-de forçosamente cometer quem tenha nas veias um sangue de vinte anos.
>
> Mas é um tal júri o da consciência, que, sempre que tais pleitos são necessários no seu tribunal, a causa é já por isso má. Para as justas dispensa advogados."[70].

Este excerto acrescenta ainda que o facto de haver matéria suficiente para ser levada a debate nos ocultos da consciência justifica, por si só, que "a causa é já por isso má", tal como o narrador dinisiano escreve. Mas não apenas o orgulho é responsável pelo acto de julgar ou ser julgado, quer pelo infractor quer pelo jurado, pois o medo é também outro sentimento de grande influência. E sobre esta questão, Henry Fielding entretece uma estratégia narrativa bastante curiosa, na qual a ganância, a ingratidão, a honra, a segurança, e finalmente o medo entram em dilema com a consciência. Passemos ao excerto – um pouco longo, mas necessário:

> "Black George having received the purse, set forward towards the alehouse; but in the way a thought occurred to him, whether he should not detain this money likewise. His conscience, however, immediately started at this suggestion, and began to upbraid him with ingratitude to his benefactor. To this his avarice answered, That his conscience should have considered the matter before, when he deprived poor Jones of his £500. That having quietly acquiesced in what was of so much greater importance, it was absurd, if not downright hypocrisy, to affect any qualms at this trifle. In return to which, Conscience, like a good lawyer, attempted to distinguish between an absolute breach of trust, as here, where the goods were delivered, and a bare concealment of what was found, as in the former case. Avarice presently treated this with ridicule, called it a distinction without a difference, and absolutely insisted that when once all pretensions of honour and virtue were given up in any one instance, that there was no precedent for resorting to them upon a second occasion. In short, poor

---

criar um novo estatuto para a literatura. Em Inglaterra, entre meados dos séculos XVII e XVIII estava em "(…) (trans)formação o conceito e o lugar institucional da literatura, como corpo de textos e conjunto de práticas com certa qualidade distintiva e querendo usufruir de um estatuto culturalmente específico e socialmente relevante.", [*Vide*: SILVA, Jorge M. B., *A Mundividência Heróica e a Instituição da Literatura*, Porto, 2007, p. 22. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.]. Nesse quadro de afirmação, quer Henry Fielding, quer em Laurence Sterne (salvaguardando o carácter próprio de *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, já de si digressivo e, por tal, facilitador desses desvios narrativos) são profícuos em criar hiatos no corpo dos seus textos a partir de várias motivações. Prestando atenção ao romance *Tom Jones*, conforme se verificará, com particular incidência nos primeiros capítulos de cada Livro, investe-se em discursos que inflectem para múltiplas direcções: cogita-se acerca do fazer literário da época clássica (Livros II, iii, ii, vii; Livro IV, i; VII, i; XII, i), da qualidade dos textos que se encontravam na imprensa diária (Livros III, i; IX, i); das novas dinâmicas literárias em tensão com a imitação clássica (Livro IX, i); da crítica literária epocal (Livro V, i; X, i; XI, i); da observação da literatura que se ocupa do maravilhoso (Livro VIII, i); do debate acerca do plágio literário (Livro XII, i), dos prefácios (Livro XV, i), dos prólogos (Livro XVI, i), entre outras variantes.

No texto *Tom Jones*, Henry Fielding revela sobretudo pretender reclamar o preceito da literatura e o estatuto do escritor. E no corpo do romance comenta-se explicitamente acerca da falta de mérito social e da baixa remuneração que era atribuída ao escritor: "It is no wonder that in an age when this kind of merit is so little in fashion, and so slenderly provided for, persons possessed of it should very eagerly flock to a place where they were sure of being received with great complaisance; (…) for Mr Allworthy was not one of those generous persons who are ready most bountifully to bestow meat, drink, and lodging on men of wit and learning, for which they expect no other return but entertainment, instruction, flattery, and subserviency; in a word, that such persons should be enrolled in the number of domestics, without wearing their master's cloathes, or receiving wages.", FIELDING, H., *op. cit.,* pp. 27-8.

[69] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 186.

[70] *Idem*, *ibidem*, pp. 229-30.

> Conscience had certainly been defeated in the argument, had not Fear stept in to her assistance, and very strenuously urged that the real distinction between the two actions, did not lie in the different degrees of honour but of safety (…).
>
> By this friendly aid of Fear, Conscience obtained a compleat victory in the mind of Black George, and, after making him a few compliments on his honesty, forced him to deliver the money to Jones."[71].

Além desta tensão de códigos no interior da consciência, ainda em *Tom Jones* oferece-se outra perspectiva de conflito nas resoluções de carácter jurídico, desta vez entre os códigos da lei e, de novo, os códigos da consciência. Sob a forma de reflexão narrativa, escreveu assim o narrador de Henry Fielding:

> "To these it is so far from being sufficient that their defence would acquit them at the Old Bailey[72], that they are not even contented, though conscience, the severest of all judges, should discharge them. Nothing short of the fair and honourable will satisfy the delicacy of their minds; and if any of their actions fall short of this mark, they mope and pine, are as uneasy and restless as a murderer, who is afraid of a ghost, or of the hangman."[73].

Fica claro, a partir desta citação, que segundo o entendimento do escritor inglês a consciência é "the severest of all judges", facto que muito em particular Júlio Dinis, mas mesmo Oliver Goldsmith não desprezam, a avaliar pela insistência com que a consciência, enquanto agente que rege e avalia os nossos actos ou sentimentos é considerada nos seus textos. Progredindo-se neste tipo de análise, vejamos como nesta complexidade de estrutura do pensamento individual a tensão conflituosa se torna, por si só, uma punição, – compreensão que o narrador de *The Vicar of Wakefield* revela. Tendo Dr. Primrose violado uma carta de Mr Burchell (à qual já nos referimos na alínea anterior deste estudo), ao ser descoberto e incriminado pelo autor da mesma, este ameaça-o com as seguintes palavras:

> "« (…) Don't you know, now, I could hang you all for this? All that I have to do, is to swear at the next justice's, that you have been guilty of breaking open the lock of my pocket-book, and so hang you all up at his door.»" [74].

Porém, dado que o conteúdo da dita carta era desfavorecedor da honra da família de Dr. Primrose, apesar do crime que o vigário tinha cometido em violar a bolsa de mão de Mr Burchell, o delito parecera-lhe de valor insignificante, comparativamente ao crime de infâmia

[71] FIELDING, H., *op. cit.,* pp. 255-6.
[72] O Tribunal Criminal Central em Londres, onde são julgados os delitos de maior gravidade: "a court system sitting in England and Wales and dealing largely with criminal cases. Created under the Court Act of 1971 [*sic*], The Crown Court replaced the Crown Court of Liverpool, the Crown Court of Manchester, the Central Criminal Court in London (the Old Bailey),(…)", *http://www.britannica.com/EBchecked/topic/144455/Crown-Court*, em 30.10.2009, às 20h53.
[73] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 706.
[74] GOLDSMITH, O., *op. cit.*, p. 48.

levantado pela carta e que sobre a sua família recaía, pelo que, elevando a voz a Mr Burchell, ordenou-lhe:

> (…) «Ungrateful wretch, begone, and no longer pollute my dwelling with thy baseness. Begone, and never let me see thee again: go from my doors, and the only punishment I wish thee is an allarmed conscience, which will be a sufficient tormentor!»"[75].

E o julgamento foi bilateralmente dado por concluído. Quanto à punição atribuída por Dr. Primrose, o tormento da consciência de Mr Burchell foi o alvo escolhido.

No texto de Henry Fielding arquitecta-se um diálogo entre Sophia e Lady Bellaston acerca de Tom Jones, personagem que ambas conheciam bem de perto, mas que nenhuma queria reconhecer diante da outra por razões de envolvimento afectuoso que as tornava rivais. Dado que Tom tinha acabado de entregar a Sophia um livro de apontamentos que esta tinha extraviado, e no qual se incluía uma importância em dinheiro, a nobreza do gesto de Tom Jones não permitiu que Sophia Western tivesse lidado tranquilamente com a mentira que afirmou diante de Lady Bellaston. A este propósito, refere assim o narrador:

> "As for Sophia, her mind was not perfectly easy under this first practice of deceit; upon which, when she retired to her chamber, she reflected with the highest uneasiness and conscious shame. Nor could the peculiar hardship of her situation, and the necessity of the case, at all reconcile her mind to her conduct; for the frame of her mind was too delicate to bear the thought of having been guilty of a falsehood, however qualified by circumstances. Nor did this thought once suffer her to close her eyes during the whole succeeding night."[76].

A intranquilidade que o peso de consciência comporta está, uma vez mais neste excerto, em tensão com a face da lei, desta feita quando Tom Jones é desafiado para duelo por Fitzpatrick para ajuste de contas antigas, apesar de Tom preferir saldá-las com um fraternal aperto de mão. Após a contenda, dado que o primeiro jazia por terra aparentando estar morto, Tom é avisado por um polícia que teria que o levar à presença do juiz, ao que o jovem lhe responde:

> "«Whenever you please; I am indifferent as to what happens to me; for though I am convinced I am not guilty of murder in the eye of the law, yet the weight of blood I find intolerable upon my mind.»"[77].

Estrutura narrativa homóloga à que acabamos de citar encontra-se no texto dinisiano *Justiça de Sua Majestade*. A caminho da casa de José Urbano, na área de Braga, a quem Filipe de Rialva e D. Joana, estes de Lisboa, iam fazer uma visita, mãe e filho vão ouvindo cantares de

[75] *Idem*, *ibidem*., p. 48.
[76] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 626.
[77] *Idem*, *ibidem*, pp. 753-4.

quadras populares que referiam traições, infidelidades e desamores, sentimentos que o jovem reconheceu como podendo ser a expressão da voz da sua consciência. Indagado pela mãe, Filipe acaba por confessar que naquela zona tinha feito "nascer uma paixão, prevendo quase que ela teria de morrer sufocada."[78], facto suficiente para nutrir o sentimento de culpabilidade. Tratava-se, de facto, da relação de afectos com Maria Clementina, afinidade que tinha sucumbido no final do período que correspondeu ao exercício militar do jovem, deixando para trás a calúnia social e a mancha da sua reputação. Entre a presunção de remorsos ou de crime, Filipe de Rialva responde à sua mãe com estas palavras:

> " - Pelas convenções sociais não me pode ninguém chamar criminoso; mas por um outro código, pelo código da consciência, eu sou acusado."[79].

Curiosamente, esta mesma ficção oferece-nos a versão contrária, agora pela voz narrativa de Maria Clementina. Ou seja, se até aqui tem sido a consciência o grande tribunal incriminatório de várias acções romanescas, no passo que citaremos de seguida, o tribunal da consciência não condena a personagem, porquanto tão-pouco a acusa. Num momento de desenlace da ficção, perante a oferecida disponibilidade de Filipe de Rialva diante de Maria Clementina, esta responde-lhe com determinação:

> "- Olhe, Filipe, um ano de solidão faz-nos pensar com madureza. Há um ano receberia com alvoroços de alegria as palavras que me disse. Hoje não. Sou culpada para com o mundo. Que me importa! Sou inocente para com a minha consciência. Mas quando mesmo esta me acusasse, acredite que não me moveria a aceitar de si isso que chama o cumprimento de um dever. Deveres! Quem lhos impôs? A sociedade? Eu não lhe pedi que advogasse a minha causa. Eu? bem vê que não. Tranquilize os escrúpulos da sua consciência; se é ela que o impele a esse passo, desista de obedecer-lhe; eu absolvo-o de toda a responsabilidade. Obrigado [*sic*], Filipe, mas bem vê que não devo aceitar."[80].

Nesta estratégia narrativa dinisiana, não é a lei que contrasta com a consciência, mas sim as convenções sociais cujo tribunal também é severo e categórico nas afirmações que faz, mesmo acerca do que não conhece. Nestas obras, realça-se o facto de que a vertente judicativa da opinião pública e/ou individual, tanto poderá errar por defeito, como por excesso, de conhecimento de causa. E parece-nos, neste âmbito, estar chegada a rara oportunidade de chamar à colação o trabalho literário de Jane Austen. E repetimos rara oportunidade na medida em que, de facto, a escritora não revela este tipo de preocupações judiciais ao longo de *Pride and Prejudice*. Mas vejamos então um exemplo que se constitui singular na obra. Dialogando

[78] DINIS, Júlio, "Justiça de Sua Majestade", *in*, *Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 368.
[79] *Idem*, *ibidem*.
[80] *Idem*, *ibidem*, p. 375-6.

Mr Wickham com Elizabeth Bennet acerca de Mr Darcy, dado a jovem ter emitido uma opinião desfavorável acerca do visado, e para a qual, naturalmente, esperaria (ou não) confirmação do seu interlocutor, Mr Wickham é sensato e pronto na resposta que emite:

> " «I have no right to give *my* opinion,» (…) «as to his being agreeable or otherwise. I am not qualified to form one. I have known him too long and too well to be a fair judge. It is impossible for *me* to be impartial (…)»"[81].

Fica assim atestado que, quer o excesso, quer a insuficiência de conhecimento que se possa ter acerca de algo, ou alguém, são maus condutores da justa opinião. Primeiro, porque a ligação de amizade que se possa ter a outrem (ou mesmo a algo) não permite reconhecer-lhe determinados sentimentos, geralmente os menos nobres; depois, porque fazendo-se um julgamento sem o verdadeiro conhecimento de causa, o juízo tende para a avaliação impressionista e, dessa forma, nunca haverá imparcialidade. Este contributo de Jane Austen remete o nosso juízo analítico para dois momentos romanescos em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Um deles revela as condições necessárias para que um juízo a tecer sobre outrem possa ser feito com isenção; vejamos como, a partir de uma fala de Jorge em diálogo com Clemente:

> "(…) um homem só pode ser perfeito juiz das acções dum outro, quando entre ambos se dão absolutamente as mesmas condições de existência. Desde que estas variam, varia com elas a maneira de ver as coisas. O que para ti é um facto natural e fácil, é para mim um impossível, porque se lhe opõem opiniões, sentimentos, crenças que me são próprias, que fazem parte de mim mesmo, da minha entidade moral, e que tu não possuis e de que porventura te ris. (…)"[82].

O outro episódio demonstra como os interesses (políticos) de terceiros foram desmerecidamente provocando sucessivos entraves no percurso profissional do jovem Clemente, facto que causou profundas marcas psicológicas e prejuízos na progressão da vida da personagem. O narrador analisa e comenta esta questão com as seguintes frases:

> "Embora às iniquidades que observara fosse estranha a sua vontade e a sua cooperação; embora a consciência lhe não exprobrasse uma única infracção voluntária das leis, que religiosamente acatava, ainda assim, como todas as almas bem formadas, Clemente tinha motivos de sobra para lhe amargurarem o coração generoso e leal, vendo de perto a parcialidade e as paixões más, que presidiam à distribuição da justiça pelas mãos dos seus superiores, e os privilégios que faziam desviar a balança da horizontalidade com que ele sonhara.
>
> Todos os caracteres nobres não adquirem, sem doloroso aprendizado, a desconsoladora ciência, que se chama cepticismo. Cada ilusão que se desvanece é um golpe

[81] AUSTEN, Jane, *Pride and Prejudice*, Ian Littlewood (intr. and notes), London, Wordsworth, 1999 (1993), p. 54.
[82] DINIS, J. *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, p. 393.

> fundo no mais sensível da alma, e os conflitos da vida social deixam feridas que só lentamente cicatrizam."[83].

A injustiça social provocada pela imparcialidade de opinião, como no relato que acabamos de apontar, resulta de jogos e jogadas de interesses manuseados por terceiros, contra os quais o indivíduo não tem força, nem instrumentos de ordem legal, capazes de os conseguir ultrapassar. Daí que, nestes casos, só a acção do grupo consegue operar influência capaz de alterar resoluções que não considera adequadas, reinstalando a ordem que considerava usurpada. Contudo, nem sempre assim acontece, tal como aconteceu com o julgamento público do desentendimento entre Cancela e Frei José, em *A Morgadinha dos Canaviais*. Fervoroso seguidor do missionário, o povo – maioritariamente formado por "uma coorte de mulheres de roupas escuras e cabelos cortados"[84] – defende o clérigo incondicionalmente, mesmo perante a constatação de que é o responsável pela debilitação física de Ermelinda, a quem entretanto restaram poucos dias de vida. Num estado de profunda perturbação psicológica pelos danos que verificava na filha, Cancela interroga Frei José e, após o sovar, dirige-se para casa do regedor. Eis que chegado ao local, "já a multidão engrossara e em altos gritos pedia o castigo do criminoso."[85] – e o criminoso era o Cancela, e não Frei José, o promotor do verdadeiro crime – o de Ermelinda. Um pouco adiante no enredo, quando a jovem morre e é levada a sepultar no cemitério, – o primeiro enterramento fora da igreja –, o narrador informa que "A populaça alucinada ia talvez exercer algumas dessas irreflectidas violências, que tantas vezes maculam e desonram a causa do povo nas lutas em que ele toma parte."[86]. Sendo que se o povo eventualmente interfere nos actos de justiça, o processo psicológico de ilusão e acorrentamento colectivo desvia-o algumas vezes do justo sentido de análise da matéria, para o arremessar, de forma incontrolável, para juízos que sucessivamente se imbricam, e consolidam, no pensamento de cada sujeito que o compõe.

De notar uma questão curiosa que a análise destes textos trazem à lucidez: tanto o julgamento do tribunal da consciência individual como o da opinião pública, resistem melhor na memória colectiva ao desgaste do tempo do que o veredito ditado pelo tribunal judicial. Henry Fielding é muito claro acerca desta noção. Durante a digressão de Tom com Partridge na qual encontram o Homem do Monte, este narra-lhes uma peripécia em que tinha sido acusado de suposto furto; saindo ilibado da inculpação, confessa que:

[83] *Idem*, *ibidem*, p. 327.
[84] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p.332.
[85] *Idem*, *ibidem*, p. 335.
[86] *Idem*, *ibidem*, p. 406.

> "«I had now regained my liberty,» (…) «but I had lost my reputation; for there is a wide difference between the case of a man who is barely acquitted of a crime in a court of justice, and of him who is acquitted in his own heart, and in the opinion of the people. I was conscious of my guilt, and ashamed to look any one in the face; so resolved to leave Oxford the next morning, before the daylight discovered me to the eyes of any beholders."[87].

Segundo a personagem manifesta, se tivesse sido submetida à sentença do tribunal de justiça pelo crime que cometera, o abalo da sua reputação seria talvez menos nefasto do que as marcas deixadas pelo julgamento da sua consciência, e mesmo da acusação pública. E assim, a forma que encontrou para defender a sua integridade moral foi afastar-se da sociedade em que estava inserido. Algum peso da consciência que porventura pudesse permanecer, deu mostras de o carregar consigo, já que esse não lhe era possível descartar. E desta forma, as normas morais tendem simplesmente a tornar-se normas jurídicas no processo psicológico da identidade.

A partir dos tribunais femininos e masculinos, – estes em ausência no texto, mas claramente inplícitos –, no romance *As Pupilas do Senhor Reitor* encontramos mais um original passo narrativo no qual, desta vez, e de forma indirecta, o narrador auto-denuncia o seu género de pertença na espécie. Vejamos como:

> "Em geral, nos tribunais femininos, os delitos da natureza daqueles de que João Semana acusava Daniel, são julgados como Joana acabava de julgar este. Grande magnanimidade para com o homem e severo rigor para com a mulher. Entrem lá na explicação do facto os que tiverem estudado. Eu, por mim, registro-o [*sic*] apenas."[88].

Claramente, no comentário que o narrador tece percebe-se a sua pertença ao género masculino, já que se confessa que em matéria das sentenças proferidas por elementos femininos não consegue perceber a lógica do pensamento que as organiza, já que se auto-condenam e absolvem sempre o género oposto. E quando remete a "explicação do facto [para] os que tiverem estudado", – lê-se no excerto –, fica claro que naquele tipo de deliberação das assembleias femininas não parece encontrar-se uma leitura razoável, capaz mesmo de ser aceite pelo senso comum. Quanto ao delito de Daniel, sabe-se que tinha simplesmente passado pela introdução nas práticas da medicina de novos métodos terapêuticos de efeito profilático no campo psicológico do doente. Resumidamente, numa tentativa inovadora de levantar a auto-estima à sua doente, Daniel tinha escrito um poema à menina Francisca, facto que irritou severamente João Semana, pois considerou um gesto de gravidade na ética profissional da classe. Refere o narrador que:

[87]FIELDING, H., *op. cit.*, p. 376.
[88] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p. 209.

> "João Semana era intolerante em coisas de moral, e principalmente médica. (…) a menor aventura que, de longe sequer, se aproximasse do género das que ele fazia crónica de tão boa vontade [contar anedotas], dificilmente encontraria remissão no seu tribunal. Se o réu era um colega, crescia então de ponto a austeridade. Por isso o procedimento de Daniel encontrou nele um severíssimo juiz."[89].

E encontramo-nos neste extracto perante um novo ramo judicial abordado nestas ficções, – o tribunal da deontologia profissional, cumprindo-se com algum rigor o olhar narrativo sobre as questões de justiça na auscultação social.

Neste emoldurado de ajuizamentos sobre as relações e comportamentos sociais que temos vindo a procurar comprovar incluem-se ainda as instituições de responsabilidade oficial. Essencialmente criticadas por Júlio Dinis e Henry Fielding – neste último, talvez mais justificadamente por inerência de funções profissionais –, no texto inglês os comentários censórios que se tecem chegam a ser extrínsecos ao enredo, opção que nas narrativas portuguesas se sugere pela censura ao tipo de funcionamento dos tribunais. Passemos à ilustração.

Na ficção *Justiça de Sua Majestade*, Roberta – a criada de José Urbano – espera ansiosamente na estrada que passe Sua Majestade para lhe pedir justiça para a sobrinha do patrão, cuja reputação tinha sido ofendida nos circuitos da aldeia, e vendo aproximar-se um grupo de jovens pergunta-lhes se eram os criados da rainha. Constituído por militares e estudantes que aproveitam para se divertir com a situação, colocam entretanto algumas interrogações à mulher acerca do seu interesse em avistar-se com a soberana, às quais ela responde que lhe quer pedir justiça. Como lhe dissessem que na estrada não era boa ocasião para o pedido, ela responde com total determinação, como se poderá confirmar:

> "- Para fazer justiça é sempre ocasião.
> (…) [e riposta]
> - Não é ocasião! tem graça. Nem que a gente não tenha mais que fazer de que largar barcos e redes para ir ao palácio procurar Sua Majestade. E então para quê? Para vir o senhor porteiro-mor, o senhor escudeiro-mor, o senhor lacaio-mor, e nos mandar pôr fora sem que a rainha o saiba. Temos outra como as justiças dos tribunais. Andar uma criatura em uma barafunda de escrivães e procuradores e letrados e testemunhas e jurados, e a gastar dinheiro, e tanto mais ganha quem mais gaste, e tanto mais gasta quem mais tem. Nada, não serve para mim. Aqui, no meio da estrada. Se me não deixarem chegar à carruagem, ponho-me a gritar: Aqui del-rei! Aqui del-rei! e veremos então o que vai. Forte coisa! Olha agora a grande dúvida!"[90].

[89] *Idem*, *ibidem*, p. 207.

[90] DINIS, J., "Justiça de Sua Majestade", *in*, *Serões da Província*, p. 327.

Critica-se a dificuldade de acesso da voz do povo até junto dos seus governantes, reforçada por uma comparação que se estabelece com o processo judiciário dos tribunais públicos. E quando no início deste espaço do nosso estudo citávamos José Mattoso ao referir-se à "dimensão excessiva das circunscrições judiciais e a pouca dinâmica dos juízes de paz, dos juízes árbitros e do júri [que] tornam a justiça muito lenta.", após termos referido que ao cabo das quatro primeiras décadas do século a *praxis* mostrou que a reforma acabava por defraudar as expectativas, reconhecemos que este passo do texto dinisiano é, em nossa opinião, uma manifestação explícita desse desencanto em relação às expectativas que se alimentavam relativamente aos tribunais judiciais. E repare-se que se torna interessante o facto de Júlio Dinis ter atribuído este desempenho narrativo a uma mulher do povo. Nestas circunstâncias, enquanto entidade anónima, a mulher pôde fazer a representação da voz colectiva, e a espontaneidade e lhaneza que lhe caracterizou o discurso morfo-sintáctico em estilo vulgar permitiu que a sua voz se erguesse sem ambiguidades nem embaraços (características da classe), generalizando assim a desilusão causada pelos processos governativos e jurídicos do país.

Parecendo-nos desnecessário introduzir com algum pormenor o contexto relativo às citações que se seguem, já que o que neste momento nos ocupa é a crítica tecida pelo escritor ao funcionamento do tribunal judicial, passaremos à primeira demonstração do texto de Henry Fielding com enfoque nessa matéria. Leia-se como o narrador do escritor inglês refere acerca da ordem de execução de uma personagem:

> "It is indeed charming sport to hear trials upon life and death. One thing I own I thought a little hard, that the prisoner's counsel was not suffered to speak for him, though he desired only to be heard one very short word, but my lord would not hearken to him, though he suffered a counsellor to talk against him for above half-an-hour. I thought it hard, I own, that there should be so many of them: my lord, and the court, and the jury, and the counsellors, and the witnesses, all upon one poor man, and he too in chains. Well, the fellow was hanged, as to be sure it could be no otherwise (…)"[91].

Expõe-se a barbaridade cometida pelo tribunal no julgamento de um indefeso – algemado, sem direito ao uso da palavra que tão-pouco foi concedido ao seu advogado. Perante um conselho de jurados que decide resolver rapidamente o caso, manda-se proceder à simples execução do réu que, segundo o narrador, se tratava de "one poor man". E a injustiça e o cinismo do órgão de justiça foi tão longe que no interrogatório preliminar, tendo o réu respondido que tinha achado uma égua, – que o texto confirma que um lavrador tinha perdido uns dias antes –, o

[91] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 375.

juiz respondeu-lhe neste tom imperativo e determinante, sem que para tal tivesse averiguado, minimamente, algum detalhe acerca dos quesitos de que se constituía a acusação:

> "«thou art a lucky fellow: I have travelled the circuit these forty years, and never found a horse in my life: but I'll tell thee what, friend, thou wast more lucky than thou didst know of; for thou didst not only find a horse, but a halter too, I promise thee.»"[92].

Henry Fielding aborda também circunstâncias de dolo jurídico, em que algumas vezes o juiz irreflectidamente se envolve, situações que não raramente transcorrem a partir de estratégias familiares de carácter ardiloso para obtenção de benefícios. Nestes casos, o estado de loucura do réu é um dos álibis que lhe é comummente atribuído, condição psicológica que, contudo, o narrador considera não deixar de ser um factor de difícil, senão impossível, avaliação jurídica. Vejamos como, pelo relato do narrador, se refere, em matéria de leis, um leigo a um escrivão:

> "«Suppose,» says he, «an action of false imprisonment should be brought against us, what defence could we make? Who knows what may be sufficient evidence of madness to a jury? But I only speak upon my own account; for it don't look well for a lawyer to be concerned in these matters, unless it be as a lawyer.
> (…)
> «Madness was sometimes a difficult matter for a jury to decide: for I remember,» says he, «I was once present at a tryal of madness, where twenty witnesses swore that the person was as mad as a March hare; and twenty others, that he was as much in his senses as any man in England. And deed it was the opinion of most people, that it was only a trick of his relations to rob the poor man of his right.»"[93].

Conforme se tem vindo a referir, o texto *Tom Jones* não esconde que o seu autor era jurista[94], – "(…) for till they [the literary critics] produce the authority by which they are constituted

[92] *Idem*, *ibidem*, p. 374.
[93] *Idem*, *ibidem*, p. 544.
[94] John Allen Stevenson faz um estudo do texto *Tom Jones* a partir do levantamento de ocorrências em Inglaterra no momento em que foi escrito, não deixando de se perceber que a relação do autor com as questões de Tribunal estão implícitas. Refere assim: "(…) matters such as the Forty-Five and the dynastic politics at its heart, questions of class and inheritance, and the problem of crime and its proper punishment – reveal a new image of Fielding and his achievement in his greatest novel, where he engages with eighteenth-century history on almost every page.", STEVENSON, Allen J., *The Real History of* Tom Jones, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2005, p. 4.
Mas noutro texto crítico, a relação dos textos de Henry Fielding com a formação profissional ainda está bastante mais aclarada: "(…) Fielding served as magistrate for Westminster and Middlesex from November 1748 to May 1754, a period during which he interrogated thousands of people – thieves, prostitutes, vagrants, carousers, receivers of stolen goods, con artists, embezzlers, wife beaters, husband beaters, rapists, and murders – (…) As a magistrate, businessman, and writer, Fielding was in a singular position to textualize eighteenth-century English cultural conditions and materially to author the text of his society. As a writer, Fielding theorized the necessity of employment, ficcionalized the behaviour or working and nonworking people, moralized on the proliferation of criminals and prostitutes, and promoted journalistic, commercial, and legal cases; as a magistrate and businessman, Fielding advertised, controlled, and profited from judicial, commercial, and literary institutions that had real power to affect the lives of his fellow citizens.", BERTELSEN, Lance, *Henry Fielding at Work: Magistrate, Businessman, Writer*, Hampshire, Palgrave, 2000, pp. 1-2.

judges, I shall not plead to their jurisdiction."[95] –, da mesma forma como também é um dado axiomático o facto de nos textos de Júlio Dinis não se esconder que o autor era médico. Quer a crítica literária o defenda, ou não, a formação académica destes escritores espreita em cada página dos seus textos. Vejamos apenas mais dois exemplos da caneta do escritor inglês, que consideramos importantes na confirmação deste ponto de vista que vimos defendendo. Percebe-se com clareza que o escritor do romance conhecia de perto os trâmites de Old Bailey, instituição que já acima foi referida num excerto que retiramos do mesmo romance. Leia-se um exemplo, pela voz narrativa:

> "There is nothing so dangerous as a question which comes by surprize on a man whose business it is to conceal truth, or to defend falshood. For which reason those worthy personages, whose noble office it is to save the lives of their fellow-creatures at the Old Bailey, take the utmost care, by frequent previous examination, to divine every question which may be asked their clients on the day of tryal, that they may be supplyed with proper and ready answers, which the most fertile invention cannot supply in an instant. Besides, the sudden and violent impulse on the blood, occasioned by these surprizes, causes frequently such an alteration in the countenance, that the man is obliged to give evidence against himself."[96].

Noutro exemplo que reservamos para final, torna-se ainda curioso o facto de um caso judicial que, de novo, não tinha qualquer ligação ao enredo do romance, ser incluído no romance embora desviado para nota-de-rodapé, o que lhe reforça o tal carácter extrínseco ao texto a que atrás nos tínhamos referido. E então leia-se como o narrador tece um comentário, crítico e severo, às manigâncias judiciais:

> " *This is a fact which I knew happen to a poor clergyman in Dorsetshire, by the villany of an attorney who, not contented with the exorbitant costs to which the poor man was put by a single action, brought afterwards another action on the judgment, as it was called. A method frequently used to oppress the poor, and bring money into the pockets of attorneys, to the great scandal of the law, of the nation, of Christianity, and even of human nature itself."[97].

Como cremos ser evidente nestes extractos apontados a partir do romance *Tom Jones*, Henry Fielding não estava de acordo com as políticas jurídicas seguidas pelo sistema judicial do seu tempo. Assim como se percebe que Júlio Dinis também clamou por maior justiça para o sistema. Os espaços narrativos foram um excelente veículo de apelo à renovação também desta matéria, nos quais as inquietações destes escritores se registaram para disseminação no conhecimento público, consequente reflexão, e possível reparo por parte dos órgãos competentes.

[95] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 7.
[96] *Idem*, *ibidem*, p. 808.
[97] *Idem*, *ibidem*, p. 812.

Faremos uma última abordagem neste contorno temático. Chamamos à colação um comentário narrativo do último capítulo do texto *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. A personagem D.Luis, em situação de saúde física de grande fragilidade, após ter acordado de um sonho no qual revisitou a sua vida, sucederam-lhe uma série de pensamentos que deambulavam entre a tensão do passado já irrecuperável, a fortuna do presente e a incógnita do futuro. Acerca desses momentos de desdobramento da identidade, imersa num estado reflexivo e de auto-análise em que a consciência se arroga juiz, o narrador faz a seguinte descrição:

> "Àquela hora da noite, na solidão e repouso da câmara de um doente, o espírito ergue-se superior à habitual esfera onde ordinariamente pára e contempla com a vista de águia as suas paixões e preconceitos; vê-os flutuar como nuvens nas regiões inferiores. É nesses momentos que a consciência nos julga; a parte mais etérea do nosso ser parece então erguer-se lúcida como nunca e contemplar compadecida os maus instintos, as prevenções arreigadas, os falsos preconceitos que no trato comum da vida em tão viciosas direcções nos solicitam.
>
> Enquanto o mundo dorme, dormem com ele no nosso coração as paixões que o mundo alimenta."[98].

E se o estatuto profissional de médico, conforme acabávamos de mencionar, atravessava todos os textos de Júlio Dinis, a condição psicológica de doente também se auto-denunciava, embora, de facto, muito veladamente. A justiça, com grande semelhança às preocupações narrativas plasmadas no trabalho literário de Henry Fielding, perpassa todos enredos e ressuma ao virar de cada página na ânsia de apontar equidade social e respeito pela integridade do Homem. Arrolam-se vários ramos jurídicos de controlo social, mas finalmente todos são comandados pelo Tribunal do Ser ao qual ninguém se subtrai, conforme as últimas palavras citadas testemunham. E a consciência, – a do juiz, a do réu, a individual ou a social –, torna-se, em cada julgamento, norma jurídica de preponderância suprema, independentemente do veredito que ditar. As questões da justiça latejam com insistência nestes textos, num claro apelo à dignidade do sujeito e do seu povo.

[98] DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, pp. 473-4.

PARTE IV

No quadro das personagens

Capítulo 1

No micro-espaço social da família

IV-1.1 – Os arquétipos familiares no microcosmo das inter-relações humanas

Na obra *Sobre Literatura*, Umberto Eco refere que todas as grandes histórias literárias desaguam, quando muito, a substituir Deus pelo destino ou pelas inflexíveis leis de que a vida se compõe, e acrescenta que "A função dos contos «inalteráveis» é justamente esta: contra todos os nossos desejos de mudar o destino, dão-nos palpavelmente a impossibilidade de o alterar. E assim fazendo, seja qual for a história que contem, também contam a nossa, e por isso nos lemos e amamos."[1]. Para aclarar, ou melhor, para ajustar esta frase ao nosso texto, cremos que bastará recordar algumas representações romanescas dos trabalhos literários em estudo. Considere-se, para tal, o desempenho dos casais Clara e Daniel, Berta e Jorge, Carlos e Cecília, Filipe de Rialva e Maria Clementina, Madalena e Augusto ou Cristina e Henrique de Souselas e, se forem tomadas em conta as representações individuais teremos Richard Whitestone, D. Margarida, José das Dornas, D. Vitória ou D. Luís, – sem esquecer, claro está, a representação de João Semana, do reitor padre António, da tia Filomela, de Jacob Granada, entre tantos outros. Este mesmo exercício poder-se-ia repetir para os textos ingleses, mas fiquemo-nos pelo apontamento dos carismáticos casais Sophia e Tom ou Elizabeth e Darcy, a que juntaremos as clássicas (da literatura) famílias dos Allworthy, dos Bennet, dos Primrose ou dos Dombey.

A afirmação de Umberto Eco: "Certas personagens tornaram-se de qualquer modo colectivamente verdadeiras porque a comunidade, no decorrer dos séculos ou dos anos, sobre elas foi fazendo investimentos passionais."[2], torna-se facilmente aplicável aos meandros literários das ficções em análise. Observados os trabalhos críticos dedicados aos textos de Júlio Dinis, ou mesmo até outro tipo de textos, alguns daqueles nomes aparecem incluídos a dar corpo a motivações de vária ordem. E assim, para além de aquelas personagens assumirem papéis de representação que geraram empatias duradouras no ideário colectivo dos leitores, facto que por si só as vai tornando arquétipos[3] da literatura no seio de uma determinada

[1] ECO, Umberto, *Sobre Literatura*, Algés, Difel, 2003 (2002), p. 23.
[2] *Idem*, ib*idem*, p. 18.
[3] C. G. Jung define o arquétipo como "The contents of the colective unconscious", definição que se encontra complementada ao acrescentar que "The arquetype is essentially an unconscious content that is altered by becoming conscious and by being perceived (…)", e que "One must, for the sake of accuracy, distinguish between «archetype» and «arquetypal ideas.» The arquetype as such is a hypothetical and irrepresentable model, something like the «pattern of behaviour» in biology.", [*Vide*: JUNG, C. G., *The Archetypes and the Collective Unconscious*, 2nd edition, London, Routledge, 1980 (1959), pp. 4-5, *passim*]. E cremos que são mais estes padrões de comportamento que mais se reconhecem no trabalho romanesco dinisiano, em vez dos arquétipos ideológicos referidos pelo fundador da psicologia analítica.

estética literária, verifica-se que a natureza dos papéis representados se enquadra ainda nos modelos existenciais universalmente reconhecidos. Senão, vejamos: quem não referirá Clara e Margarida como o protótipo das duas irmãs de exemplar conduta de *As Pupilas do Senhor Reitor*?; e quanto a Sophia, a heroína de *Tom Jones*, quem ignorará o seu percurso sofrido por uma paixão que nunca abandonou?; para quem será Jorge indiferente enquanto símbolo empreendedor pela força do trabalho em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*?; e quanto a Darcy e Elizabeth Bennett, quem desconhecerá o padrão de profundo orgulho que ambos registam em *Pride and Prejudice*?; e já agora, quanto a *Uma Família Inglesa* da cidade do Porto, quem desconhecerá os Whitestone?

Assim sendo, e com maior ou menor projecção, dir-se-á que nos romances portugueses em análise existe um quadro de representações que se tornou paradigma no mundo da literatura nacional. E na medida em que cada texto contém as marcas do tempo em que foi escrito, ou pelas palavras teorizadoras de Carlos Reis, "(…) vivendo num tempo e num espaço concretos, dialogando de diversas formas com a cultura e com o imaginário em que se acha inscrito, o escritor representa [na obra literária] uma cosmovisão que de certa forma traduz essa sua relação com o seu tempo e espaço históricos; uma relação que envolve uma reacção emocional perante temas, valores e soluções expressivas."[4], assim os espaços de experiência povoados pelo sujeito do século XIX português estão claramente representados nestes romances, com distinção para a família onde cada personagem encontra o seu espaço de especial acolhimento. Conforme ainda Carlos Reis define, e do ponto de vista do escritor, a mundividência tem a ver "(…) com uma certa forma de reagir perante o mundo, os seus problemas e contradições, desencadeando-se então uma resposta esteticamente elaborada a estímulos e solicitações ético-artísticas formuladas pela sociedade, pela História e pela cultura contemporânea e anterior ao escritor."[5]. Com isto se entenderá a necessidade literária de Júlio Dinis abordar não apenas as questões da sociedade e cultura do povo português como, decorrente desta exigência, e observado o seu trabalho à luz das fontes literárias que o escritor abraçou, deixar ainda suavemente transparecer as que lhe foram anteriores – e agora referimo-nos, obviamente, aos escritores ingleses e irlandeses em análise neste trabalho.

No campo dos arquétipos familiares, reconhece-se nas ficções dinisianas um espaço de ausência para uma figura modelar, talvez o elemento fulcral da organização da família – o lugar da mãe. E se há pouco nos referíamos à família como o espaço de especial acolhimento, a ausência da mãe no seu seio impõe um corte drástico com a matriz que governa e orienta o sujeito-criança, deixando-o privado do alimento protector de que os primeiros anos quase

[4] REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura*, 2ª ed., Coimbra, Almedina, 2001 (1997), pp. 82-3.
[5] REIS *Idem*, ib*idem*, p. 83.

inteiramente dependem. Embora entregue àqueles que dele se encarregam de o educar nesse espaço cosmocêntrico que a família lhe proporciona, o órfão vê-se irremediavelmente despojado da ternura e aconchego maternos, factores de essencial harmonia para a descoberta do afecto na infância. Daí que talvez se possa entender, por exemplo, a irreverência das personagens Carlos Whitestone em *Uma Família Inglesa*, Daniel em *As Pupilas do Senhor Reitor*, Maurício em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, ou mesmo Tom em *Tom Jones*, já que tendo-se visto privados do afago e refúgio maternais, expressam o recalque dos seus sentimentos secretos por comportamentos opostos àqueles de que a vida os deserdou. O órfão[6], arquétipo da literatura universal, ostenta nestes romances a problemática representação da criança que se confronta com o vertiginoso corte da relação materna, elemento assegurador de confiança na transposição de cada etapa da vida, donde a sua progressão, embora cuidadosamente amparada, revela-se sempre psicologicamente fragilizada, e irregular, justamente pela falta do regaço de todos os apaziguamentos.

Partindo deste quadro, nestas narrativas juntam-se mais dois arquétipos familiares: a figura do pai e a da irmã, esta sendo quem, em muitos momentos, se substitui à mãe. Todavia, a orfandade não vai apenas acentuar a dependência psicológica da criança, mas também a da figura do pai que, desprovido da presença da mulher, se fragiliza e acaba por recorrer, ou por se deixar aconselhar, por um elemento feminino que pontualmente o ajuda a decidir os destinos da família – seja esse elemento a filha, a criada, a sobrinha, ou simplesmente uma pessoa amiga. E como entretanto nunca existe má intenção nos aconselhamentos que são transmitidos, as opções tomadas resultam sempre arvoradas de êxito familiar.

Numa época em que o papel da mulher era fundamentalmente o de educadora, em *A Morgadinha dos Canaviais* Madalena narra um episódio da sua infância, quando já era órfã de mãe. Um dia em que seu pai, o conselheiro Manuel Bernardo, regressou de Lisboa, trouxe-lhe uma boneca que Madalena (já em idade adulta) classificou como uma maravilha de Nuremberga, à qual dedicava todo o seu afecto. Porém, na medida em que o afecto que lhe dedicava não obtinha o mínimo efeito de reciprocidade, ao cabo de alguns dias a criança já nem sabia onde tinha posto a dita boneca. Mas vejamos como Madalena regista o episódio, narrando-o em alternância com algumas falas do pai:

[6] As famílias dos textos dinisianos, conforme é sabido, são maioritariamente monoparentais. A causa é clara e não vamos introduzir qualquer novidade. Observado o tecido social dos meados do século XIX português, sabe-se que a doença do século vitimou, impiedosamente, milhares de cidadãos, circunstância que tornou raro o tipo de família em que conviviam o pai e a mãe durante alguns anos. E na medida em que o escritor não descorou essa nefasta realidade nas suas narrativas, também por esta razão o trabalho literário de Júlio Dinis encontra o seu lugar na estética literária realista. Cotejado o trabalho do escritor português com os dos seus homólogos ingleses, percebe-se claramente que a persistência na orfandade está bem demarcada em Júlio Dinis e em Charles Dickens, seu coetâneo, já que a referida dizimação se centrou no século XIX, e não no século XVIII.

> "(…) - Bem sei, já fizeste tudo o que tinhas a fazer por ela, e como, pela sua parte, ela nada faz por ti, enfastias-te, cansas-te de conceber, a cada momento, brinquedos novos. Tens razão; onze anos já não é idade em que o interesse se sustente com tão pouco, é necessário mais. Ora diz-me, Lena – continuou ele – se eu te mandasse vir uma boneca que movesse os braços e os olhos, que te sorrisse, que chorasse também, que te beijasse até... – Pois há bonecas assim? - perguntei eu, admirada. – E desejava-la? – Oh! se a houvesse!... – Trago-ta amanhã. - Não dormi aquela noite a pensar na boneca. No dia seguinte apresentou-me meu pai uma criança de um ano, órfã de uma pobre família, que uma epidemia extinguira, e disse-me: – Aí tens a boneca que te prometi, Lena; vou confiá-la aos teus onze anos. Veremos se tens juízo para brincares com ela. É assim que eu quero que aprendas os deveres de mãe, que é a verdadeira ciência apropriada a mulheres."[7].

Esta metáfora da boneca introduz várias situações a reter. Madalena era órfã, e a criança que o pai deixou entregue aos seus cuidados não só era órfã como não tinha família, já que todos tinham morrido vitimados por epidemia, informação que, embora imprecisa, de alguma forma insere marcas sociais de uma época em que sobretudo a tuberculose devastava multidões – o escritor conhecia de perto esse quadro, e os textos não o escondem. Outra questão é a necessidade ontológica de dar, recebendo de volta. É claro que neste plano todos os enredos afastam questões de ordem material, ou de expressão egocêntrica, impondo-se antes reflectir a necessidade do ser humano transmitir o seu afecto a alguém, numa imprescindível relação de dávida e recebimento, demonstrando-se que dificilmente os sentimentos sobrevivem sozinhos. Outra questão liga-se à frase do excerto "quero que aprendas os deveres de mãe, que é a verdadeira ciência apropriada a mulheres". Numa primeira impressão, o texto parece querer insinuar que a função da mulher é apenas a da procriação e da educação dos filhos. Mas observando o percurso de Madalena, apesar dos cuidados que Manuel Bernardo aplicou na educação da filha, pelo contrário, não lhe é entregue a representação da esposa e mãe que não tem outras preocupações para além das do lar familiar. Como paradoxo, Madalena evoluiu culturalmente e frequentou os circuitos sociais da capital onde aprendeu a olhar o mundo através de um prisma multifacetado, e diametralmente oposto aos horizontes de mentalidade doméstica. Daí que, embora nestes romances o arquétipo maternal se imponha ao feminino como a função sublimada da sua existência, não lhe retira, entretanto, a possibilidade de a mulher participar activamente nas várias propostas do plano social público.

No percurso destas jovens personagens a vida acaba por as recompensar da profunda lacuna de infância. Em fase adulta, o casamento é o microcosmo onde depositam todas as esperanças, onde antevêem reunidos os afectos da mulher e da mãe (só raramente do pai) que não tiveram. Repare-se numa fala de Daniel em *As Pupilas do Senhor Reitor* quando, advertido das suas leviandades pelo pároco, a personagem demonstra uma atilada consciência

[7] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), pp. 67-8.

das escolhas a fazer para o seu futuro, revelando antecipadamente um enorme respeito pela pessoa que vier a escolher:

> "- Se um dia me vir casado, suponha que encontrei uma mulher por quem sinto alguma coisa mais além do amor, por quem sinto o respeito e a confiança que se devem a uma mãe de família. Não tenho sido muito escrupuloso em contrair certa ordem de ligações, é verdade; porém nunca me lembrei de fazer dessas mulheres que amei, nem quando a paixão me cegava mais, os anjos familiares a quem entregamos o nosso futuro inteiro. Neste sentido tem-me espantado o arrojo de muitos. E não é isto tenção formada em mim contra o casamento; mas é que acho muito grave a missão de esposa e de mãe, para a entregar assim levianamente em quaisquer bonitas mãos, só porque são bonitas."[8].

Quando Daniel se refere à "grave missão de esposa e de mãe", poder-se-á entender que se está também a referir ao marido e aos filhos do casal, respectivamente. Porém, quando antes disso aponta "o respeito e a confiança que se devem a uma mãe de família", pressente-se que se esconde na frase a ansiedade por uma figura tutelar, com a qual sonha para os seus filhos, mas também para si próprio. A mãe, que muito poucas personagens destas ficções conhecem, é por isso mesmo idealizada e projectada para uma construção de vida que as personagens ainda acreditam poder vir a obter – ou seja, conseguida a esposa, recuperar-se-á a mãe. Desta imagem fantasiada o texto não nos chega a oferecer episódios de ordem prática, na medida em que, como se sabe, os casamentos destas jovens personagens apenas acontecem ao encerrar o romance. E embora nalguns textos nos seja proporcionada uma perspectiva proléptica dos percursos dos jovens casais, a informação não é suficiente para que se possa retirar qualquer ilação analítica.

Neste cruzamento de dependências recupere-se uma breve fala de Tomé da Póvoa em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, capazmente elucidativa dessa quase subordinação masculina, ou talvez melhor, da importância atribuída ao modelo da esposa e mãe:

> "- Vê lá! Olha que eu não quero que te constranjas! E agora deixa-me também falar a tua mãe, que sem a ouvir não é bom decidir nada."[9].

Esta fala é dirigida a Berta pelo pai a propósito da aceitação, ou não, de Clemente para casamento com a jovem. Após algumas trocas de opinião, o momento requereria ponderação familiar, pelo que Tomé da Póvoa entendeu que a mãe deveria estar inteirada da situação, e ser escutada. Mas quando Tomé resolve ir falar com Luísa, ao acrescentar "que sem a ouvir não é bom decidir nada", clarifica-se que, para Tomé da Póvoa, os raciocínios ajuizadores de Luísa

[8] DINIS, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor*, *Obras Completa de Júlio Dinis s*, vol. 1, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992, pp.204-5.
[9] DINIS, Júlio, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 5, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1867), p. 351.

são de suprema importância nos seus actos decisórios, razão pela qual nunca os dispensa. No episódio narrativo em questão, sendo os destinos da filha que estavam em jogo, escutar a opinião de Luísa era, afinal, obrigatório. Só que conforme se mencionou, esta situação vem introduzir a possibilidade de se ficar a conhecer que Tomé convidava sempre a esposa a pronunciar-se, escutando-lhe as palavras sabedoras à semelhança de quem escutaria um oráculo. Nos textos dinisianos, conforme noutros momentos deste trabalho já defendemos, a mulher é tratada com especial deferência, chegando de facto, nalguns lances narrativos, quase a ser divinizada.

Observemos, em *As Pupilas do Senhor Reitor*, como Margarida se expressou ao observar a alegria de algumas crianças que brincavam em redor da mãe, apesar de se tratar de uma família afundada na miséria. Mas antes de se ler o excerto do texto, convém frisar que o carácter de Margarida era profundamente triste, em diametral oposição ao da irmã Clara, sempre espirituoso. Leia-se o solilóquio em que Margarida se auto-interroga ao contemplar aquela família através da janela do seu quarto:

> " - Deve ser isso, sim. No meio da pobreza, no meio da miséria, pode nascer ainda a alegria; mas é preciso que haja um olhar de afeição para a criar... um olhar de mãe, sobretudo. Ai, um olhar de mãe deve ser para a gente, quase como um raio de Sol para as flores. É ver aquela rosa, que nasceu acolá, à sombra do muro. Como é desmaiada! Enquanto que as outras... Bem faltas de cuidado cresceram por entre a horta aquelas papoilas vermelhas; quem pensava nelas? Mas lá ia o Sol animá-las... Clara teve uma mãe que a estremecia, teve o seu raio de Sol... eu, de bem pequena, perdi a minha... Quem tão cedo se viu órfã, como há-de ser para alegrias?"[10].

À partida, Margarida só justificava que o seu estado de alma permanentemente melancólico pudesse ter origem na omissão da presença da mãe, que tão-pouco conheceu. No decurso desta meditação, confrontada com tanta alegria das crianças que observava, Margarida prolonga o seu comentário: "(…) há uma riqueza que elas têm e eu não tive. Aquele olhar de mãe. Não vi eu sorrir-lhes a mãe? Coitada!, no meio da sua desgraça, ainda não desaprendeu de sorrir; (…)"[11]. A figura da mãe é comparada ao Sol através de uma imagem construída com as flores do campo, na qual Margarida busca aprovação para os seus raciocínios. O Sol, elemento central e indispensável à organização planetária enquanto fonte de energia que ilumina e orienta, é ainda a grande fonte alquímica que, pelo vigor e calor da sua radiação, tal como estimula o crescimento e a exuberância das flores também vivifica e protege a vida humana. À semelhança do Sol, fonte de todas as energias para a vida deste planeta, o texto aponta a figura da mãe como o alimento vital de cada criança.

[10] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p. 218.
[11] *Idem*, ib*idem*.

Referíamos acima que a representação da irmã se tornou outra figura modelar nestes textos. A construção destas famílias narrativas sem a presença da mãe acciona a necessidade de a ver substituída na orientação do lar, tarefa que, à partida, é entregue à figura da irmã, ou da filha, no caso de não haver mais irmãos. E na falta destas existe sempre um elemento feminino, uma amiga ou a criada, que se não assumem completamente essa função, pelo menos interferem e influenciam com as suas opiniões os destinos da família. Observemos como.

Jenny, a irmã de Carlos em *Uma Família Inglesa*, é a orientadora sentimental dos percursos da família, mas sobretudo dos do irmão. Mergulhado na verdura dos anos que não lhe poupam a estouvadice, num rasgo de ponderação Carlos toma consciência dos seus desacertos e reflecte ainda sobre o amparo, aconselhamentos e cuidados maternos que Jenny lhe dispensa, conforme comprovado pela clareza das palavras que se citam:

> " - Minha boa Jenny! minha generosa irmã! perdoa-me tu, perdoa a este estouvado, que nem sabe o que diz. De joelhos te devia implorar, filha, eu, que te pago em lágrimas os sorrisos que me dás. Tu a pedir-me perdão! Eu a perdoar-te, Jenny! O quê?... O conforto que me tens dado sempre?... Esta serenidade, que me fazes durar na vida, anjo? As carícias e cuidados de mãe que me ensinaste a conhecer? pobre mãe, só dois anos mais velha do que este mau filho, que não sabe senão afligi-la!"[12].

Relativamente a Carlos, Jenny sempre assumiu todo o tipo de preocupações e dispensou-lhe os gestos de afecto que de comum são concedidos pelo regaço da mãe. Protegendo-o com os zelos semelhantes aos que lhe seriam dispensados pela progenitora, Jenny procurava-se aperceber dos passos dados pelo irmão, ainda que fosse pela observação da sua aparência, dos comportamentos, mesmo a partir do sono:

> "Jenny nunca podia adormecer enquanto não ouvisse entrar o irmão, circunstância que, não obstante, lhe ocultava para o não constranger nos seus prazeres, ou de que apenas o fazia conhecedor, quando nesse constrangimento previa utilidade.
>
> Tendo por isso notado a hora avançada a que, daquela vez, Carlos voltara a casa, deixava-o agora dormir para que restaurasse as forças perdidas pela vigília da véspera e porventura necessárias para vigílias novas.
>
> Como uma jovem mãe, solícita pelo sono do seu primeiro filho, desde manhã cedo a viam os criados aparecer nas proximidades dos aposentos do irmão, a prevenir e afastar o menor ruído, que pudesse despertá-lo."[13].

Mas a vigilância de Jenny não se oferecia apenas ao irmão; o pai era também motivo da sua auscultação cuidada, estando muito particularmente atenta ao relacionamento entre ambos, cuja divergência de pontos de vista não lhes permitia que se mantivessem em constante

[12] DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, *Obras Completas*, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992, p. 326.
[13] DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, *Obras Completas*, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992, pp. 53-4.

cordialidade. Permanentemente conciliadora, após uma desinteligência entre pai e filho, Jenny roga a Carlos que ceda diante do pai, dirigindo-se-lhe nos seguintes termos:

> "- Perdoa-lhe tu também isso. Vamos; conquanto eu não faça a injustiça de te supor capaz de acções, tão carregadamente más, como essas que dizias, acredito também que não seja de todo um justo este incorrigível irmão que tenho, e creio que precisará um pouco da indulgência, que recusa ter para com os outros. Tudo isso passou já. Olha, meu Charles, tu deves fazer como os lagos e como os prados, que não conservam vestígios das nuvens que os assombraram, ao passarem por diante do Sol. Se visses como o pai ficou, assim que te retiraste da mesa! Coitado! Se foi injusto contigo, está pagando bem cara a injustiça! Acredita que o sente mais do que tu. Eu estava a reconhecer nele o desejo de te pedir desculpa por alguma coisa, de que se arrependia já. Mas, que queres? estas passagens não se podem fazer assim depressa, ainda que haja a melhor vontade. E tu não lhe deste tempo. Serias um anjo, Charles, se fosses bom e generoso a ponto de... - E olha que era uma vingança também. - Se fosses bom e generoso a ponto de voltares para a sala e vires fazer companhia ao pai esta tarde..."[14].

Jenny procura que Carlos não guarde ressaibos contra o pai, e para tal o texto cria uma imagem literária de agradável finura e gosto (românticos) – a da indulgência dos lagos e prados para com o sol, embora a sensatez que Carlos também vai revelando, aqui e além, o tenham levado a adiar o encontro com o pai para o dia seguinte. Mas não apenas Carlos reconhece na irmã a autoridade do pensamento matriarcal, como também Mr Whitestone o não dispensa. Quando Jenny se dirige ao pai para, uma vez mais, resolver problemas inerentes a Carlos, embora lacónico por carácter, Mr Whitestone dá-lhe uma resposta que é concludente:

> "- E que tenciona fazer? E perdoe-me o querer assim penetrar as suas resoluções; mas tantas vezes voluntariamente mas confia, que me animo...
> - Fazes bem, Jenny, fazes bem – atalhou Mr. Richard, afectuosamente. – Eu não me esqueço de que és uma boa conselheira."[15].

Jenny distende ainda a sua atenção a Cecília, filha de Manuel Quintino, outra órfã com quem Jenny constrói uma forte amizade. E se esse processo de mútua estima, sempre favorecedor de troca de confidências sentimentais, se confinasse à relação entre ambas, nada traria de relevante à actuação romanesca de Jenny. Só que esta personagem intervém directamente na orientação psicológica de Cecília, e ainda na sua defesa perante o pai. Num momento de discórdia em que a defesa da honra de Carlos e Cecília estavam em causa, mas muito particularmente a de Cecília a quem o pai acusava de falsidade, Jenny enfrenta-o tomando a palavra nos termos seguintes:

[14] DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, *Obras Completas de Júlio Dinis*, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1869), pp. 324-5.
[15] *Idem*, ib*idem*, p.421.

> " – Sim, falsa – repetiu Jenny com firmeza; – tão falsa, como cruel! Eu sei o que a motiva.... Mas se, em dezoito anos de convivência com Cecília – que são todos os que ela tem de vida – Manuel Quintino aprendesse a conhecê-la, se depositasse mais fé nos nobres sentimentos daquele coração, que é obra sua, se tivesse mais confiança na sua própria filha, hesitaria sempre ao acusá-la, e não viria aqui soltar essas expressões que a poderiam perder, embora inocente..."[16].

Passando ao romance *As Pupilas do Senhor Reitor*, entre as meias-irmãs Margarida e Clara, ambas órfãs de mãe, a primeira, de temperamento mais prudente, é quem acompanha a evolução sentimental da segunda, esta menos ponderada e mais espontânea na cedência aos impulsos imediatos. Na voluntária disposição que Margarida sempre manifestou para cuidar da irmã contempla-se o derradeiro pedido da mãe de Clara que, seja dito entretanto, tinha tratado Margarida[17] no tom que em regra define o comportamento da figura da madrasta, afinal, também esta constituindo mais um arquétipo da literatura:

> " (…) Perdoa-me, minha filha, e sê generosa até ao fim. Clara fica só, é ainda muito criança. Lembra-te que ela é tua irmã, aconselha-a, e estima-a, olha-me por ela. Perdoa-lhe o ser filha de... tua madrasta."[18].

Passemos para a literatura inglesa, espreitando a (apenas) algumas analogias encontradas neste âmbito. O espaço familiar da casa de Mr Dombey é outro cenário narrativo profundamente marcado pela orfandade. Esvaziada de afecto parental, Florence Dombey estava ainda proibida pelo pai de se aproximar do irmão, – "Florence, you may go and look at your pretty brother, if you like, I dare say. Don't touch him!"[19] –, e quando mais tarde cada um dos irmãos já estavam entregues à respectiva preceptora, continuamente despojada de afecto familiar Florence suplica nos seguintes termos a Mrs Richards, a educadora do irmão, conforme relato do narrador:

> "«Oh! dear nurse!» said the child, looking earnestly up in her face, «let me lie by my brother!»
> «Why, my pet?» said Richards.
> «Oh! I think he loves me,» cried the child wildly. «Let me lie by him. Pray do!»

[16] *Idem*, ib*idem*, p.406.
[17] Este é o único momento narrativo em que Júlio Dinis introduz a madrasta nas convivências familiares. E, de facto, não a poupa à carga conotativa que esta figura carrega ao longo dos tempos, chegando a criar episódios narrativos próximos do conto maravilhoso de Charles Perrault, *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre*. Após a morte do pai, e durante os anos de coabitação com a madrasta, Margarida torna-se numa cinderela: "Livre da única repressão [a do pai] que podia coagir a completa má vontade que tinha à enteada, aquela mulher de génio violento, acabou por desprezá-la de todo. A cada passo lhe lançava em rosto a pobreza de condição em que nascera, clamando que o pão que lhe dava a comer era um roubo que fazia à sua própria filha."; [DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p. 55."; "Assim continuou este viver por muitos anos mais, até que a mãe de Clara adoeceu. Durante a moléstia, foi Margarida desvelada e incansável enfermeira, colhendo sempre, em paga dos seus carinhos, modos rudes e ásperos, expressões inequívocas da aversão que nunca deixava de sentir por ela. A heróica rapariga não afrouxava por isso na afectuosa caridade com que a tratava.", *Idem*, ib*idem*, p. 62.
[18] *Idem*, ib*idem*.
[19] DICKENS, Charles, *Dombey and Son*, Andrew Sanders (ed, intr. and notes), London, Penguin, 2002 (1848), p. 13.

> Mrs Chick interposed with some motherly words about going to sleep like a dear, but Florence repeated her supplication, with a frightened look, and in a voice broken by sobs and tears.
>
> «'I'll not wake him,» she said, covering her face and hanging down her head. «I'll only touch him with my hand, and go to sleep. Oh, pray, pray, let me lie by my brother to-night, for I believe he's fond of me!»"[20].

As palavras carinhosas de Mrs Chick, tia de Florence, surgem vagamente no texto e em circunstâncias pontuais, tal como se apresentam neste relato, sem que entretanto dedique acompanhamento a qualquer uma das crianças. E se Florence suplicava a presença de Paul, também para este a irmã era o foco dos afectos. Perplexo no turbilhão de indiferenças, e estando já bastante debilitado fisicamente, sentado à lareira junto ao pai num momento em que este o elucida do inestimável valor do dinheiro, Paul coloca-lhe a pergunta "Why didn't money save me my mama?"[21], e completa-a com o desabafo "I wonder why it didn't save me my mama."[22]. Sem resposta objectiva, Mr Dombey procura convencer o filho de que ele não está doente, e de que o seu estado e as questões colocadas não passam do cansaço que à noite permite às crianças dormir um sono repousante, sugestão a que Paul lucidamente lhe responde:

> "«Oh, it's not at night, Papa,» returned the child, «it's in the day; and I lie down in Florence's lap, and she sings to me. At night I dream about such cu-ri-ous things!»[23].

Florence era a alternativa mais próxima ao calor materno que Paul não conheceu. Chegada a hora de ir dormir Paul pede que Florence o vai buscar, dispensando assim a oferta da preceptora que o pai lhes impunha. Mr Dombey presenciou-os, silencioso e oculto, mas sem que por tal se deixasse afectar em momentos posteriores:

> "After they had left the room together, he thought he heard a soft voice singing; and remembering that Paul had said his sister sung to him, he had the curiosity to open the door and listen, and look after them. She was toiling up the great, wide, vacant staircase, with him in her arms; his head was lying on her shoulder, one of his arms thrown negligently round her neck. So they went, toiling up; she singing all the way, and Paul sometimes crooning out a feeble accompaniment."[24].

Em termos do acompanhamento escolar, quando Paul vinha a casa nas férias do colégio, todo o auxílio de que necessitava lhe era prestado pela irmã. A meio da noite, e às escondidas do pai e da educadora, Florence procura ajudar o irmão nas tarefas escolares, e entre ambos

[20] *Idem*, ib*idem*, p. 64.
[21] *Idem*, ib*idem*, p. 111.
[22] *Idem*, ib*idem*.
[23] *Idem*, ib*idem*, p. 112.
[24] *Idem*, ib*idem*, p. 113.

trocam-se palavras de carinho e reconforto que de mais ninguém recebiam. Vejamos como se lê pela voz narrativa:

> "And high was her reward, when one Saturday evening, as little Paul was sitting down as usual to «resume his studies,» she sat down by his side, and showed him all that was so rough, made smooth, and all that was so dark, made clear and plain, before him. It was nothing but a startled look in Paul's wan face - a flush - a smile - and then a close embrace – but God knows how her heart leapt up at this rich payment for her trouble.
>
> «Oh, Floy!» cried her brother, «how I love you! How I love you, Floy!»
>
> «And I you, dear!»
>
> «Oh! I am sure of that, Floy.»
>
> He said no more about it, but all that evening sat close by her, very quiet; and in the night he called out from his little room within hers, three or four times, that he loved her."[25].

A compensação de afectos trocada entre os irmãos da ficção *Dombey and Son* cedo terminou com a morte de Paul. Florence, tal como Jenny relativamente a Carlos em *Uma Família Inglesa*, foi a irmã que auscultou todos os movimentos do irmão, sem que porém tenha tido a mesma recompensa que se oferece no trabalho de Júlio Dinis. Charles Dickens construiu um cruel percurso narrativo para Florence Dombey, que no abandono paternal, e sem ter alternativa como recurso, acaba por deambular isolada, alimentando-se das memórias, também de lembranças de Susan Nipper, a preceptora a quem se dedicou durante alguns anos. São consistentes as analogias entre Jenny e Florence nas suas representações de irmã-mãe, só que no trabalho inglês a crueza do destino atraiçoa a jovem e retira-lhe os laços de continuidade que se conservam no texto português. Sendo Charles Dickens um escritor vitoriano, a tensão sentimental criada neste romance causará algum estranhamento ao leitor, na medida em que por vezes parece desajustar-se às tendências mais pragmáticas que distinguiram a época. É inquestionável que "Dickens remains both an extraordinarily allusive writer and one firmly rooted in the literary culture of his own time"[26], afirmação de Andrew Sanders que se completa ao referir que "He would, were he not readily counted as a «Victorian» writer, be properly described as a «post-Romantic»"[27], dando-se a perceber que, afinal, na crueza do realismo literário vitoriano se interpõem lances de profunda sensibilidade[28] que mesclam o

[25] *Idem*, ib*idem*, p. 187.
[26] SANDERS, Andrew, *Charles Dickens*, Oxford, OUP, 2003, p. 84.
[27] *Idem*, ib*idem*.
[28] Andrew Sanders refere-se ainda a alguns aspectos de tendência claramente romântica em *Dombey and Son*, que citaremos de forma sintética, apenas para aclarar a ideia veiculada no nosso texto: "Where his descriptions of the open countryside, whether wild or cultivated, are commonly bland, his accounts of streets and street life have a special vividness.(…) The more placid rhythms of rural life elude him in much as does an ability to observe and record the delicacies of a flower or the contours of a working landscape. Although he readily recognized the Romantic conventions of seeing Nature as the inspirer and the regenerator, few of Nature's voices echo in his novels. As a writer of fiction, Dickens generally remained distinctly unawed by its phenomena.", *Idem*, *ibidem*, p. 91.
Reparemos nos seguintes excertos da narrativa de *Dombey and Son*, os quais fazem a prova cabal de que o escritor convidava à reflexão acerca da Natureza, mas muito particularmente a natureza humana. Estes enunciados ganham força representativa se repararmos no tipo de personagens que os envolvem: os autoritários e orgulhosos Mrs Skewton e Mr Dombey, afinal dois arquétipos dos comportamentos vitorianos: "Major Bagstock (…) nor can I really regret my experience, for I fear it is a false

carácter dominante da estética dickensiana. É um facto que nestes matizes que ora receberam a coloração romântica, ora receberam a coloração realista, existe uma considerável aproximação estética entre Júlio Dinis e Dickens.

Observando-se agora a ficção *As Pupilas do Senhor Reitor*, Margarida assume no texto a figura do arquétipo materno, embora geralmente coadjuvada pelo olhar atento do reitor. O seu temperamento suave e discreto opunha-se ao de Clara, mais extrovertido e imponderado, e por tal mais carente das atenções tutelares. Chegado o momento em que a emancipação de Clara era imperiosa, na troca de reconhecimentos e mútuas manifestações de gratidão pela dedicação que ambas tinham trocado entre si, Margarida dirige as seguintes palavras à irmã:

> " - A tua amizade, Clara – redarguiu Margarida, beijando-a, sensibilizada. - Essa me bastará. Amava-te já muito, minha filha, mas agora sinto que ainda hei-de vir a amar-te mais. Até aqui, estremecia-te como a uma criança bonita, meiga, carinhosa, e – acrescentou com um leve sorriso – com suas perrices também. Tudo que nos agrada, que nos enfeitiça nas crianças, agradava-me, enfeitiçava-me em ti. (…) Agora sim; vejo que terminou a minha tarefa de protectora, a tarefa de que tua mãe me encarregou."[29].

Fiel ao compromisso de honra, mas talvez mais importante ainda, à sua própria vontade, Margarida fez no romance a representação da autoridade modelar que se exige na condução de uma família equilibrada e responsável. O tratamento de "minha filha", conforme se leu, em mais nenhum momento narrativo é retribuído no mesmo tom, reforçando-se o sentimento de maternidade que Margarida alimentava sobre a irmã. Mantendo-nos nesta ficção, igualmente privados de mãe são os filhos de José das Dornas, amparados pelo pai e pelo reitor. A representação do apoio espiritual espargido pelo reitor junto de todos os seus paroquianos, que se aplica com vincado detalhe no acompanhamento educacional de Pedro e Daniel, bem como no de Clara e Margarida, confere-lhe a representação de outro arquétipo, de valor supremo, próximo do divino – Deus, Pai e Mãe. Centrando todas as atenções nos gestos de paternidade familiar, o reitor assume neste texto uma figuração modelar. Tal como um pai, por vezes é austero na disciplina imposta e, colocando os limites necessários às acções dos seus protegidos, corrige-os sempre que os reconhece transgressores, de maneira a proporcionar-lhes um percurso cuidado e de esperado conforto. Outras vezes, assim como a mãe, torna-se no braço acolhedor, caloroso, pronto a transmitir carinho, alegria e ânimo pela demonstração de cuidados atentos e inalienáveis. A representação divina reconhecer-se-á na junção das duas

---

place, full of withering conventionalities: where Nature is but little regarded, and where the music of the heart, and the gushing of the soul, and all that sort of thing, which is so truly poetical, is seldom heard, - I cannot misunderstand your meaning.", [DICKENS, C., *op. cit.*, p. 403.]; "Was Mr Dombey's master-vice, that ruled him so inexorably, an unnatural characteristic? It might be worth while, sometimes, to inquire what Nature is, and how men work to change her, and whether, in the enforced distortions so produced, it is not natural to be unnatural.", *Idem*, ib*idem,* p. 700.

[29] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, pp. 363-4.

representações anteriores, à qual acresce a infinita misericórdia com que fielmente sempre os protege, à semelhança da total indulgência teologicamente anunciada nos Evangelhos. Pela sua exemplaridade, o reitor configura na narrativa a representação do amor incondicional, dando modelar testemunho de cumprimento evangélico.

Para justificar o nosso juízo analítico quando neste estudo mencionávamos que também as criadas chegam a desempenhar um lugar de preponderância no microcosmo das inter-relações humanas, assumindo mesmo uma relação protectora e até afectiva para com os seus patrões, repare-se no tratamento narrativo que foi entregue à personagem Srª Joana, a já conhecida criada de João Semana. Observe-se o seguinte diálogo entre a Srª Joana e Daniel, onde o sentimento e a saudade de tempos passados não se escondem:

> " - Jesus! que mocetão! Ora quem há-de dizer que é este o menino a quem eu dava biscoitos, e que trepava, como um gato, pela pereira acima do quintal?! E então como gostava daquelas peras ainda rijas, que nem pedras! Sempre o tempo corre! Eu benzo-me!
> - E quando o seu patrão tinha uns quatro pêssegos muito grandes, que destinava para o vigário da vara e eu lhos furtei, inventando depois nós ambos uma história muito comprida de ratoneiros, a qual não deu pouco que fazer ao regedor?
> - Sempre foi uma essa! E o vigário foi quem mais se zangou com a graça. E daquela vez que o menino entornou o tinteiro por cima do livro dos assentos do Sr. João Semana?
> - Ai, é verdade. Por sinal que você depois lhe disse que foi o gato.
> - E coitado, foi ele o que pagou. Levou uma sova mestra! O pobre bichano não podia imaginar porquê.
> - É provável que ele não perdesse muito tempo a investigar a razão do facto. Foi bem mais razoável, fugindo.
> - O menino era um traquinas! Era uma coisa por maior.
> - Há-de lembrar-me sempre com saudades, Joana, de quando se cozia o pão em casa e eu vinha, ao sair da aula, buscar o bolo, que você me guardava no forno. Lembra-se?
> - Ora, como se fosse hoje. E daquela tarde em que o menino foi beber água fria logo por cima? Ai, nem quero que me lembre! Sempre teve uma cólica! O meu amo parecia que me matava.
> - Que bons tempos esses, Joana!"[30].

Maravilhada com a surpresa de rever Daniel quando este regressou à aldeia já licenciado em medicina, Joana e o jovem médico reavivam, com alegria e nostalgia, lembranças de tempos antigos em que sobressaem as traquinices de Daniel. E neste quadro de revisitação da memória percebe-se claramente o papel protector de Joana: à semelhança da atitude que talvez a mãe tomaria, a criada de João Semana escondia do conhecimento do patrão as inofensivas travessuras do menino, justificando-as conforme podia, mas sempre sem o inculpar. Mas Joana também o aconchegava com afagos, a exemplo dos biscoitos que lhe dava ou do bolo que lhe guardava no forno para quando ele saía da escola, – afinal, dedicava-lhe todo o tipo de gestos maternos que, recebidos na infância, vão fermentando ao longo da vida. Percebe-se que

[30] *Idem*, ib*idem*, p. 148.

Daniel, órfão de mãe, buscou algum acolhimento junto de Joana, e que esta teve o cuidado de o proteger de algumas carências afectivas com que o jovem se deparou.

Mas quando acima nos referíamos ao reitor dinisiano, como sendo o testemunho narrativo do arquétipo próximo do divino, análogo posicionamento se poderá reconhecer, agora já no texto irlandês *The Vicar of Wakefield*, e pela representação de Dr. Primrose. Reconhecidamente, Oliver Goldsmith construiu para a família de Dr. Primrose uma organização que denominaríamos do tipo patriarcal, quase arriscando a afirmar-se que Dr. Primrose utiliza o poder absoluto enquanto marido, pai e vigário. Atento a todas as circunstâncias, é o vigário quem conduz os destinos da família, dando força, ânimo e esperança a cada elemento que dela faz parte, congregando em si os valores de perspectiva educacional, em regra distribuídos pelas duas figura da tutela familiar. O vigário impõe uma tal normatividade à conduta da sua família que chega a referir-se-lhe como sendo uma organização política, uma pequena república, sujeita a leis internas. Leia-se como escreve, a este propósito, o narrador-personagem Dr. Primrose:

> "The little republic to which I gave laws, was regulated in the following manner: by sun-rise we all assembled in our common appartment; the fire being previously kindled by the servant. After we had saluted each other with proper ceremony, for I always thought fit to keep up some mechanical forms of good breeding, without which freedom ever destroys friendship, we all bent in gratitude to that Being who gave us another day. This duty being performed, my son and I went to pursue our usual industry abroad, while my wife and daughters employed themselves in providing breakfast, which was always ready at a certain time. I allowed half an hour for this meal, and an hour for dinner; which time was taken up in innocent mirth between my wife and daughters, and in philosophical arguments between my son and me.
>
> As we rose with the sun, so we never pursued our labours after it was gone down, but returned home to the expecting family; where smiling looks, a treat hearth, and pleasant fire, were prepared for our reception. Nor were we without guests: (…). The night was concluded in the manner we began the morning, my youngest boys being appointed to read the lessons of the day, and he that read loudest, distinctest, and best, was to have an half-penny on Sunday to put in the poor's box."[31].

Continuando-se no texto com a descrição das actividades desenvolvidas aos domingos, é clara a determinação de Dr. Primrose junto da família: regulador, impõe tempos de duração para as refeições, estabelece o tipo de convívios, o período de trabalho, ou o momento da oração, distribuindo ainda elogios, palavras de estímulo e conforto, para além da permanente complacência com que encara as desventuras individuais. Sendo que este texto é uma narrativa na primeira pessoa, todas as leis decretadas naquela assembleia desconheciam as opiniões dos seus membros, já que apenas obedeciam à vontade do narrador-personagem, a do vigário. Em termos do exercício de autoridade moral, Dr. Primrose não se confina a exercê-la no grupo

[31] GOLDSMITH, Oliver, *The Vicar of Wakefield*, Mineola, NewYork, Dover Publications, 2004 (1766), pp. 11-2.

familiar, pois estende-a àqueles com quem os membros da sua família se relacionam, para além, obviamente, dos elementos que fazem parte do círculo de paroquianos. Mas chegados a este ponto, não gostaríamos que permanecesse a imagem de que a conduta narrativa de Dr Primrose se exerce com extremado carácter de soberania, parecendo querer remeter as outras personagens à condição de subjugados. Pelo contrário, a intervenção de Dr. Primrose, tal como a do reitor dinisiano, impondo e exigindo rigor e dignidade a todos quantos o rodeiam é um modelo de relacionamento atravessado por palavras de alento e alegria, mas sobretudo por palavras de esperança na vitória individual, e de descrença nos possíveis infortúnios. E é assim que, conforme se referia, também Dr. Primrose congrega a autoridade do pai, o afecto da mãe e a compaixão suprema, numa perspectivação egocêntrica à imitação da perfeição divina.

No espaço doméstico que *Tom Jones* protagoniza, fundamentalmente o da casa de Mr Allworthy, tudo gira em torno da representação do fidalgo que, benevolente por carácter, e apesar de nem sempre receber aconselhamentos cordatos de Mr Square e Mr Thawckum, vai atendendo com razoabilidade às necessidades psicológicas dos elementos que a compõem. Não poderemos, contudo, apontar alguma das personagens como sendo uma referência com destaque arquetípico. Tentemos, contudo, chamar ao debate alguns breves momentos narrativos, para que possamos minimamente justificar este nosso entendimento. Tendo perdido a mulher e os três filhos, Mr Allworthy vivia com uma irmã solteira, Miss Bridget Allworthy, assim como com as duas mencionadas personagens que lhe serviam de conselheiros. Sabe-se já que Tom Jones se juntou ao grupo, então admitido por caridade. Filho de uma relação ilegal de Miss Bridget, que entretanto foi mantida em segredo ao longo de quase todo o texto, Tom Jones foi criado numa confusa condição de filho bastardo da casa Allworthy e de filiação a Jenny Jones, circunstância narrativa que lhe proporcionou uma infância não muito dissemelhante do comum quadro da orfandade. E sendo Miss Bridget a mãe biológica, que embora mantida no anonimato, ainda dela se poderiam esperar cuidados especiais, de facto, os desígnios narrativos também não lhe deram a vida por muito tempo. Vizinha de Mr Allworthy, Sophia Western também era órfã: " (…) her mother, whom she had loved most tenderly, though she lost her in the eleventh year of her age."[32], e sendo os destinos da família governados pelo squire Mr Western, reparando-se no relato seguinte fica-se capazmente elucidado do ambiente doméstico que o pai de Sophia proporcionava:

> "The squire, to whom that poor woman had been a faithful upper-servant all the time of their marriage, had returned that behaviour by making what the world calls a good husband. He very seldom swore at her (perhaps not above once a week) and never beat her; she had not the least occasion for jealousy, and was perfect mistress of her time; for she was never

[32] FIELDING, Henry, *The History of Tom Jones, a Foundling*, London, Vintage Books, 2007 (1746), p. 269.

> interrupted by her husband, who was engaged all the morning in his field exercises, and all the evening with bottle companions. She scarce indeed ever saw him but at meals; where she had the pleasure of carving those dishes which she had before attended at the dressing. From these meals she retired about five minutes after the other servants, having only stayed to drink «the king over the water». Such were, it seems, Mr Western's orders; for it was a maxim with him, that women should come in with the first dish, and go out after the first glass. Obedience to these orders was perhaps no difficult task; for the conversation (if it may be called so) was seldom such as could entertain a lady. It consisted chiefly of hallowing, singing, relations of sporting adventures, b-d-y, and abuse of women, and of the government."[33].

Cremos que este relato do comportamento de Mr Western para com a mulher é suficientemente elucidativo do ambiente familiar que ele lhe proporcionava, e por extensão também à filha Sophia. De resto, dir-se-á mesmo que o mundo dos afectos familiares não tem lugar marcado neste romance, e que as personagens vivem mais próximas da admoestação do que do aconchego doméstico. Francamente, ao nível do espaço familiar, não reconhecemos a representação modelar a nenhuma das personagens de *Tom Jones*. Em comum com o estatuto familiar dos textos dinisianos, teremos apenas a orfandade dos heróis; todavia, no trabalho português, essas personagens recebem sempre o amparo de alguém, enquanto que no trabalho inglês os órfãos fazem os seus percursos isoladamente, isentos da protecção calorosa de terceiros. Não obstante, neste preciso momento analítico teremos, obrigatoriamente, que fazer uma ressalva e chamar a personagem Partridge ao debate. Tendo-se sempre revelado um fiel companheiro de Tom Jones após este ter sido expulso da convivialidade de Mr Allworthy, nunca aquela personagem o abandona no seu percurso errante até ao epílogo do romance, tornando-se um verdadeiro companheiro de viagem[34]. Se quisermos, Partridge poderá ser caracterizado pela sua modelar representação de verdadeira amizade para com um amigo, mas neste caso, sem interferir directamente nas decisões do herói e saindo-se já do âmbito familiar.

Também não é em *Pride and Prejudice* que o leitor se encontra com modelos de grande exemplaridade no seio das famílias narrativas. Com especial incidência na família Bennet, a narrativa de Jane Austen estabelece um tipo de casal cuja natureza de caracteres não permite que exibam grande mestria familiar, e as palavras do narrador, na caracterização de

[33] *Idem*, ib*idem*.

[34] Nestes episódicos do texto de Henry Fielding, a companhia da personagem Partridge junto de Tom Jones estabelece um inevitável paralelismo romanesco com a personagem Sancho Pança junto de Dom Quixote, no trabalho literário *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes. Para além da fidelidade manifestada, ambos os acompanhantes, mais lúcidos talvez, vão ainda dando aconselhamentos aos seus heróis. De resto, o leitor de *Tom Jones* encontra-se com referências explícitas ao texto castelhano: o Capítulo IV do Livro VIII, por exemplo, intitula-se "In which is introduced one of the pleasantest barbers that was ever recorded in history, the barber of Bagdad, or he in Don Quixote, not excepted.", [*Idem*, ib*idem*, p. 334.], ou ainda quando Tom Jones intervém numa contenda em que Molly está implicada, o narrador refere " Having scoured the whole coast of the enemy, as well as any of Homer's heroes ever did, or as Don Quixote or any knight-errant in the world could have done, he returned to Molly, whom he found in a condition which must give both me and my reader pain, was it to be described here.", *Idem*, ib*idem*, p. 132.

ambos os elementos do casal, não deixam dúvidas deste facto. Leia-se então como escreveu o narrador acerca de Mr e Mrs Bennet:

> "Mr. Bennet was so odd a mixture of quick parts, sarcastic humour, reserve, and caprice, that the experience of three and twenty years had been insufficient to make his wife understand his character. *Her* mind was less difficult to develop. She was a woman of mean understanding, little information, and uncertain temper. When she was discontented, she fancied herself nervous."[35].

A frivolidade de Mrs Bennet que pouco mais considerava do que o interesse em tecer planos para casar as cinco filhas, revela que a personagem não dispunha de espaço mental para outro tipo de aproximação à família[36]. Entre bailes, vestidos e partidos ricos para as filhas configurava-se o mundo de Mrs. Bennet, material com o qual tecia um emaranhado de estratégias para obtenção dos melhores resultados. E quanto a Mr Bennet, em permanente displicência, a personagem sobrevivia a todos estes factos com razoável indiferença. Numa obra crítica sobre Jane Austen, Darryl Jones anota o facto de que "*Pride and Prejudice* contains the archetypal plot of the conservative novel (…). Darcy, then, is a genuine conservative model of the benign aristocracy, an embodiment of a social organisation (…). But it is he and not Elizabeth who articulates the nearest that the novel comes to open Jacobinism, an Enlightenment feminist programme for women's education (…)[37].

Nesta conjuntura de atitudes familiares, de facto, nada se compatibiliza com as narrativas dinisianas, nas quais as preocupações de ordem afectiva assomam ao primeiro plano da narrativa, sendo que as de ordem material quase que não subsistem. Não admirará, porém, a oposição de estratégias adoptadas por ambos os escritores. Quando *Pride e Prejudice* foi escrito, em Inglaterra eram já fortes os indícios de ascensão social da burguesia bem instalada, e nas ânsias das famílias mais modestas certamente pulsaria uma avidez desmedida de ascensão nesse novo tecido da sociedade. Não conseguindo a referida promoção por benefício das novas máquinas empresariais, o casamento era sempre observado como uma forte possibilidade de progressão social junto daqueles que detivessem fortuna terreal, ou pertencessem aos ditos núcleos das indústrias emergentes. Pelo contrário, em meados de Oitocentos, Portugal estava ainda submetido a uma resignada apatia social, donde, por

[35] AUSTEN, Jane, *Pride and Prejudice*, Ian Littlewood (intr. and notes), London, Wordsworth, 1999 (1993), p. 4.
[36] No romance *Pride and Prejudice*, de resto como em *Tom Jones*, reflecte-se o pensamento do século XVIII inglês em que a educação a ministrar aos jovens não apontava na direcção do saber cultural ou até da formação profissional (o que já não acontece em Júlio Dinis), visando unicamente uma determinada forma elegante de estar em sociedade. Daí que a arte da conversação e o chá social tenham ganho grande importância, o que permite entender-se mais claramente as estratégias de Jane Austen utilizadas no seu romance. Neste contexto, Roy Porter acrescenta a própria opinião de Henry Fielding: "«By the art of good breeding (…) I mean the art of pleasing, or contributing as much as possible to the care & happiness of those with whom you converse.»", PORTER, Roy, *English Society in the Eighteenth Century*, London, Penguin, 1982, p. 321.
[37] JONES, Darryl, *Critical Issues: Jane Austen*, New York, Palgrave Macmillan, 2004, p. 102.

princípio, os valores morais elevavam-se contra quaisquer outros interesses. Estas são, obviamente, coordenadas que procuramos encontrar do ponto de vista da sociedade epocal pois, por outro lado, haverá obviamente que considerar o carácter de cada escritor, ao qual se submeteram as escolhas narrativas por que optaram para os seus trabalhos literários.

Façamos uma última abordagem neste âmbito, na qual se registarão alguns apontamentos acerca das famílias narrativas que consideraríamos do tipo comum, aquelas em que o pai e a mãe assumem bilateralmente os desempenhos que lhes cabem no núcleo. Ainda assim, repare-se para a tendência de orientação patriarcal. Tomando por exemplo a família de Tomé da Póvoa, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, a imediata organização da casa está estruturada segundo a concepção social do equilíbrio familiar: o pai, que assume e desenvolve o sistema económico da família; a mãe, que cuida do trato doméstico e dos filhos, intervindo estes no auxílio das várias tarefas. Do ponto de vista das inter-relações familiares, e particularmente da partilha de afectos, a família de Tomé da Póvoa respira de saudável exemplaridade, já que todos os elementos estão atentos às necessidades dos restantes. Porém, a sua comunidade familiar não se fecha sobre si própria, e aqueles que lhes são exteriores são também alvo das suas atenções. Tendo conhecimento de que D. Luís estava carente dos préstimos de alguém, Tomé esquece as rivalidades que os separavam e é pronto em disponibilizar os serviços da filha, acrescentando que "(…) ela não nos faz falta, porque, graças a Deus, a minha Luísa ainda basta só para o tráfego da casa."[38]. E quando D. Luís refere que não quer privar o fazendeiro da companhia de Berta, este responde-lhe que apesar do muito bem que quer à sua filha, "(…) não me faltam filhos com que me entretenha."[39]. Este "entreter" a que Tomé se refere não está exactamente associado ao factor distracção, mas antes a cuidados especiais que os filhos exigem em termos de vigilância, para além de se esboçar o sentido de prestabilidade, no caso de tal ser necessário. E assim, é Tomé da Póvoa quem decide, e a restante comunidade acata a deliberação sem entraves. Quanto ao desempenho laboral de Tomé, reparemos como o narrador descreve a sua actividade nos negócios que gere, e ainda como o caracteriza no convívio em família:

> "Enquanto houvesse alguém que trabalhasse em casa, não descansava ele. Delícias do sono da madrugada, atractivos das sestas, a tudo resistia com nunca desmentida coragem. Na abastança conservava os costumes laboriosos de tempos mais árduos. Tudo lhe corria pelas mãos, a tudo superintendia. Antes de almoçar já ele havia passado revista à Herdade toda. No decurso do dia montava a cavalo e lá ia inspeccionar uma ou outra propriedade mais distante, que não deixava entregue à discrição dos caseiros. Uma ou duas vezes no mês estendia as suas excursões até ao Porto, chamado por negócios relativos à lavoura.

[38] DINIS, Júlio, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 5, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1872), p. 373.
[39] *Idem*, ib*idem*.

> Franco, liso de contas, pontual nos pagamentos, cavalheiro nos contratos, não se lhe limitava o crédito à circunscrição da sua aldeia, estendia-se até à cidade, onde o seu nome era melhor garantia em certas transacções, do que o de muitos faustosos negociantes. Em família, perfeitamente patriarcal, estremecia a mulher e os filhos; e a lembrança de que para eles trabalhava, iludia-lhe as fadigas e os desalentos."[40].

Na família de Tomé da Póvoa, cada um ocupa o seu lugar, desempenhando-o com afeição e respeito pelos restantes membros da família. Não obstante, o exercício da autoridade está todo do lado de Tomé. E mesmo que consultando Luísa para recolha de considerada opinião, conforme acima se mencionou, não deixava de ser com penetrante intransigência que guiava os destinos de família, "perfeitamente patriarcal", conforme o relato.

A propósito das inter-relações no microcosmo familiar, nos arquétipos que nelas se representam verificamos que é sobretudo nos textos de Júlio Dinis e no de Charles Dickens que esta tónica mais se acentua, seguidos pelo trabalho de Oliver Goldsmith. É nossa opinião que quer em Jane Austen, quer em Henry Fielding, este tópico do modelo ideal familiar não preocupou muito os escritores. No caso da escritora, é certo que também não se poderão apontar exemplos merecedores de condenação, verificando-se, porém, que não se destacam modelos de considerada perfeição. Já quanto a Henry Fielding, pese embora o benigno carácter de Mr. Allworthy, Sophia e Tom Jones que dão a tónica favorável ao texto, a eficácia promovida por Tom encontra-se algumas vezes abalada pelo comportamento algo devasso – "In *Tom Jones* Fielding finally creates his archetypal Georgian libertine, self-empowered, actively questioning the constructions of morality, power, and libertinism that surround him until his models – good and bad (…)"[41], aponta Tiffafy Potter, devendo todavia atender-se, e agora também segundo Harold Pagliaro, a que "(…) we learn that his [Tom] most serious crimes are his virtues."[42]. Decididamente, este arquétipo do libertino não poderá ser apontado aos textos dinisianos, tão-pouco às restantes narrativas inglesas em análise.

Na relação dos trabalhos de Júlio Dinis com o do seu homólogo vitoriano, talvez seja a arquétipa figura do órfão a que ganha maior expressão, sucedendo-lhe a representação da figura da irmã a preencher a lacuna da ausência da mãe, também em parceria com as criadas. Mas reservamos uma especial referência no final deste espaço para o médico de aldeia dinisiano, diligente e filantropo: a personagem João Semana – e quem não a conhece já no século XXI? Foi um médico exemplar na micro-sociedade em que se inseriu e uma personagem que lutou ainda pela exemplaridade deontológica de outro médico – tornou-se, reconhecidamente, um simpático arquétipo da filantropia médica no campo literário português.

---

[40] *Idem*, ib*idem*, p. 28.
[41] POTTER, Tiffany, *Honest Sins: Georgian Libertinism and the Plays and Novels of Henry Fielding*, Queen's University Press, London, Montreal & Kingston, 1999, p.. 170.
[42] PLAGIARO, Harold, *Henry Fielding: A Literary Life, London*, Macmillan, 1998, p. 165.

IV-1.2 – O feminino na trama. A caracterização andrógina

Talvez à partida se pressinta que o trabalho desta alínea se inscreve num exercício de continuidade ao estudo que tecemos na alínea anterior. Verificar-se-á, porém, que enquanto que no texto precedente dedicamos o essencial da nossa atenção à inter-relação das personagens perante a resolução de problemáticas de âmbito tendencialmente familiar, desta vez, não só nos interessará observar o comportamento das personagens na sua actividade familiar, como social, como faremos sobretudo uma distinção de género – com relevo para o feminino. Além disso, dos espaços da experiência narrativa das personagens femininas não nos deteremos nos episódios que evidenciam a supremacia dos seus comportamentos, – afinal já reiteradamente demonstrados ao longo do estudo, ainda que na esteira de outras temáticas –, antes lhes exaltando, por um lado, a tendência caracterizadora para o tipo de personagem de compleição inglesa, por outro lado, a tremenda energia psicológica que sobretudo o escritor português concedeu às personagens femininas, de enquadramento na organização andrógina.

Na referência a algumas personagens femininas de romances de A. Garrett, Óscar Lopes aborda também um romance de Júlio Dinis, mencionando que através da europeizada Mistress Cecily Whitestone[1] talvez se "possa conceber todo um ciclo nos ideais cívicos e domésticos da burguesia liberal portuense."[2]. Sabendo-se que o quadro de referências das personagens que fazem parte de *Uma Família Inglesa* é maioritariamente burguês, – é a família Whitestone que recebe o enfoque narrativo –, acresce-lhe ainda a herança pátria da burguesia inglesa cujo *modus vivendi* claramente a denuncia. Sendo que a partir da actividade comercial se promovia, com razoável facilidade, o intercâmbio entre autóctones e estrangeiros que por vezes atavam laços de familiaridade, o desempenho narrativo de Cecília foi, naturalmente, um paradigma comportamental que a burguesia da cidade do Porto almejava

[1] Gostaríamos de fazer apenas um pequeno reparo: ficamos perplexos quanto a esta referência a Cecília Whitestone, questionando-nos se, em vez do nome desta personagem, não deveríamos ler Jenny Whitestone. E levantamos esta interrogação porquanto a personagem portuguesa Cecília Quintino, filha de Manuel Quintino, só recebeu o nome inglês no final do romance e por casamento com Carlos Whitestone (passou à denominaçãode Mistress Cecily Whitestone citada), mas nunca chegou a representar com esse nome em todo o romance. Por outro lado, sendo que, de facto, se possa considerar pertencente à classe burguesa, ainda assim, respira-se uma considerável modéstia na sua família para que pudesse ter servido de expoente à sociedade portuense liberal. Por outro lado ainda, a caracterização de europeizada também nos parece um tanto desadequada, pois Cecília não dá mostras de evolução cívica ou cultural que extravase o quadro social local, e até regional. Já quanto a Jenny Whitestone, esta sim, filha de Mr Richard Whitestone, era inglesa, europeizada, e decididamente inscrita nos circuitos burgueses da invicta cidade. Admitimos, porém, que o percurso narrativo de Cecília Quintino possa ter servido de modelo a algumas ansiedades da burguesia liberal que, se outra oportunidade não lhes foi oferecida, almejavam a ascensão social pelo casamento – e observado por este ângulo, já reconheceremos pertinência na alusão a Mistress Cecily Whitestone.

poder imitar. Só que nesse corpo de idealidades sociais que o episódio romanesco projecta abrigava-se um natural constrangimento: por questões do carácter que configura a identidade de cada povo, o processo de sociabilização entre membros das duas culturas nem sempre seria assim tão acessível. As diferenças de reacção verificadas num sujeito português e num inglês perante os episódios quotidianos são, por si só, e para além de outros entraves, factor de impositivo constrangimento à convivência entre elementos de culturas diversas. A fleuma, o humor, a ironia e a severidade – Carlos tinha "a expressão tão severa quanto era possível à sua fisionomia inglesa"[3] – que não se poderão negar ao traçado psicológico de qualquer cidadão inglês, em nada, ou em muito pouco, se compatibilizam com os traços psicológicos lusitanos. Mais arrebatado, bem mais circunspecto e menos espirituoso, o sujeito português regula a sua conduta num plano de desempenho que não se poderá reconhecer no do indivíduo inglês, ou vice-versa. Daí acreditarmos que sobretudo a calma e o controlado distanciamento que, em regra, o nosso povo não consegue impor nas suas relações sociais tivesse feito de Jenny Whitestone um ídolo do público leitor, e muito particularmente do feminino, pela diferença que a personagem denotava, uma distinção advinda dessa mesma diferença.

Tendo em conta o que acabamos de referir, nas propostas dinisianas de representação feminina reconhecemos que existem duas questões que se erguem à exegese como motes desafiantes. Quanto à primeira, trata-se da circunstância de algumas personagens evidenciarem um perfil psicológico que parece harmonizar-se nos traços definidores do povo inglês. A outra questão prende-se com a capacidade que a mulher exibe de congregar as atitudes e os valores sentimentais que comummente definem o carácter masculino, já que não raramente a personagem feminina ostenta um vigor anímico que permite reconhecer-lhe o virilismo psicológico, dando lugar à figura literária andrógina. Mas antes de analisarmos, ainda que de feição algo tangencial, cada premissa para que passemos à ilustração das nossas afirmações com extractos dos próprios textos, refira-se uma questão que consideramos de interesse.

Sendo que o mito da androginia remonta à Antiguidade Clássica é entretanto no período romântico que as literaturas (alemã e inglesa) o desenvolvem, mas Frédéric Monneyron considera que quem mais contribuiu para o tratamento desta temática foram os escritores franceses Balzac e Gautier, cada um dedicando-lhe um romance: *Séraphîta* e *Mademoiselle de Maupin*[4], respectivamente. Isto para referirmos, ainda com as palavras de F. Monneyron, que "(…) chez le premier [Balzac], l'androgyne apparaît comme le symbole en lequel se résume l'univers régi par les principes masculin et féminin, chez le second [T.

[2] LOPES, Óscar, *Álbum de Família: Ensaios sobre Autores Portugueses do Século XIX*, Colecção Universitária nº 8, Lisboa, Caminho, 1984, p. 26.
[3] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, *Obras Completas de Júlio Dinis*, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), p.415.
[4] MONNEYRON, Frédéric, *L'androgyne romantique: du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Ellug, 1994, pp. 133-4.

Gautier], il constitue le symbole privilégié de la Beauté qui se livre dans la réunion des formes masculine et féminine."[5]. A razão deste excerto pretende acentuar que nos textos de Júlio Dinis a androginia não se insinua numa proposta de totalidade ontológica, que pretenda afirmar a perfeição (suprema), tão-pouco sugere um ideal de beleza só conseguido pela união dos dois géneros. A androginia dinisiana firma-se na adição de algumas características da psicologia masculina ao carácter feminino, – ou até *vice-versa* –, organizando um conjunto de determinantes facilitador do bem-estar da personagem e daqueles com quem se relaciona. A androginia dinisiana é o somatório de alguns distintivos da identidade de género: inteligência, coragem, intuição, responsabilidade, sentimento, subtileza e energia são os fundamentais.

É nossa opinião de que nestas ficções facilmente se percebe que a complacência que a maioria das personagens femininas demonstram, – Clara, Margarida, Cecília, Madalena, Cristina, Berta, Gabriela ou Maria Clementina –, assinala uma trajectória que não se compatibiliza com os padrões básicos das regras de comportamento nacionais. Alguns dos factores que configuram o mecanismo psicológico do pensamento e atitude da mulher portuguesa, em geral interventiva, inquieta e facilmente opinante, conjugam uma dinâmica que não se concilia inteiramente com as atitudes mais moderadas e de expressiva passividade que dão o tom às marcas de carácter do feminino dinisiano. E se bem notamos, não incluímos Jenny naquela fiada de nomes de personagens femininas que apontamos, não por lacuna, mas porque esta personagem faz a representação do comportamento genuinamente inglês a que pertence por sangue. Tomando por modelo o desempenho familiar e social que Jenny representa em *Uma Família Inglesa*, julgamos que facilmente se concordará que a representação de todas as personagens femininas acima anotadas lhe equivalem razoavelmente, e daí entendermos que o feminino dinisiano se constrói a partir de uma base psicológica mais próxima do traçado de carácter e da norma social inglesas[6]. Mas afinal esta nossa convicção analítica parece também se conciliar com a afirmação de João Gaspar Simões ao alertar que "(…) Jenny, Margarida, Madalena, perpetuam virtudes mais britânicas que portuguesas. Não esquecer que Júlio Dinis tinha sangue inglês nas suas veias."[7]. Como regra geral, trata-se de personagens cujas atitudes decorrem de comportamentos psicológicos que se sabem submeter a uma espécie de organização matemática que combina a calma, a observação e o avaliado distanciamento, suportando todas as regras com elegante compreensão,

[5] *Idem*, *ibidem*, p. 134.
[6] Aludindo a *Uma Família Inglesa*, João Gaspar Simões refere que as personagens deste romance, "(…) quer femininas, quer masculinas, portuguesas e inglesas, têm carácter próprio, individuação psicológica fina, subtil. Jenny, Cecília, Carlos, Mr. Whitestone, Manuel Quintino, são das mais matizadas figuras da novelística portuguesa de todos os tempos. Não estávamos habituados a uma verdade psicológica tão miúda e verídica. (…) Há ali muita coisa nunca vista na ficção nacional e que só uma sensibilidade familiarizada com a novelística inglesa seria capaz de apreender e recriar.", SIMÕES, João Gaspar, *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa: das origens ao século XX*, Lisboa, Dom Quixote, 1987, p. 437.
[7] *Idem*, *ibidem*.

benevolência e afecto. Julgamos poder referir, a partir deste rudimentar esquisso, que são estes os traços de maior expressão que marcam e distinguem as personagens femininas principais, e até as secundárias, nos enredos dinisianos. Certo é que encontramos também o tipo de personagens femininas com funções menos relevantes no enredo, tornando-se por isso personagens embraiadoras às quais reconhecemos outro tipo de atitude psicológica nas suas condutas. Joana, Teresa de Jesus, Antónia, Maria de Jesus, Catarina do Nascimento, Luísa, Ana do Vedor, tia Filomela ou Roberta, entre outras, são personagens que fazem a referida ligação entre as várias estratégias narrativas, assegurando grande utilidade prática. Todas são inteligentes, resolutas, perspicazes, de uso linguístico claramente mais descuidado e, mesmo quando previdentes, estas personagens dinisianas são contudo mais arriscadas nos seus gestos de relacionamento e compromisso sem que, contudo, a alguma tenha sido reservado qualquer insucesso nas suas acções. À sua maneira, cada uma representa e exibe um tipo de investimento diferenciado de acordo com a especificidade das estratégias narrativas em que foi integrada e, ainda que seja passível de alguns comentários censores que a própria narrativa não aligeira, o nível de categoria social a que pertence facilita e acaba por legitimar as suas opções. E então todo aquele leque de personagens femininas lá se vê sempre coroado pelas resoluções que consegue obter com os seus projectos de actuação, numa clara afirmação de género[8]. Conforme se percebe, desta vez estamo-nos a referir à mulher do povo, aquela que levanta a voz despida de artificialismos e que por isso mesmo mais se identifica com a autenticidade da natureza humana. Daí que, em geral, todas expõem as suas razões e verberam deliberações sem entraves ao natural impulso dos seus pensamentos. Entretanto, sublinhe-se que no trabalho deste escritor, quer no tratamento da mulher mais requintada, quer no da mulher mais popular, a personagem feminina sobressai sempre pela inteligência, pela vertente afectiva e pela compreensão das emoções do "outro", certificando o bem-estar psicológico das restantes personagens que a envolvem. Em todas as narrativas de Júlio Dinis, é esta ampla percepção dos relacionamentos humanos e a satisfatória capacidade de resolução de todas as problemáticas que edificam um pedestal onde a mulher é figura reinante.

[8] Conforme se tem vindo a reconhecer neste estudo, em todas as narrativas Júlio Dinis cria um lugar de grande autonomia para a mulher. Estava-se já em meados do século XIX quando as suas ficções deram à estampa, e a afirmação de género era uma evidência social. Leia-se como Geneviève Fraisse e Michelle Perrot definem (aqui sumariamente) a projecção da mulher na Europa neste século: "A imagem de um século XIX sombrio e triste, austero e opressivo para as mulheres, é uma representação espontânea. É certo que esse século repensou a vida das mulheres como o desenrolar de uma história pessoal submetida a uma codificação colectiva precisa e socialmente elaborada. Seria, porém, errado pensar que essa época é apenas o tempo de uma longa dominação, de uma absoluta submissão das mulheres. De facto, esse século assinala o nascimento do feminismo (…). Por isso, será preferível dizer que esse século é o momento histórico em que a vida das mulheres se altera, ou mais exactamente o momento em que a perspectiva de vida das mulheres se altera: tempo da modernidade em que se torna possível uma posição do sujeito, indivíduo de corpo inteiro e actriz política, futura cidadã. Apesar da extrema codificação da vida quotidiana feminina, o campo das possibilidades alarga-se e a aventura não está longe.", DUBY, Georges, PERROT, Michelle (org.), "Introdução: Ordens e Liberdades", *in*, *História das Mulheres: O Século XIX*, vol. IV, Maria Helena C. Coelho, Irene M. Vaquinhas, Leontina Ventura e Guilhermina Mota (trad.), Porto, Edições Afrontamento, 1994 (*Storie della Donne*, 1991), p. 9.

Neste âmbito de congeminação psicológica, aproximando-se da configuração andrógina, a mulher dinisiana associa a dualidade de género, o que lhe permite tornar-se agente estrutural nas respectivas tramas. Imbuída de total disponibilidade à aproximação e aceitação dos demais, é de prever que nestes romances a mulher seja o centro organizador do corpo familiar, e até social, em torno de quem todas as problemáticas se geram, se tecem, e se determinam, ainda que não lhes digam directamente respeito. Os traços psicológicos das suas enérgicas personalidades revelam-se fiéis ao carácter feminino, pois são geralmente firmes na tolerância, fé, sacrifício, fraternidade, determinação, sensibilidade, paciência, justiça, curiosidade, afabilidade, coragem, força de vontade e perspicácia. Nada haveria de original nestas personagens femininas se, entretanto, não afirmassem a acumulação de algumas marcas subsidiadas pelo perfil psicológico masculino – autoridade, espírito de liberdade e, ainda que subtilmente, agressividade. Os elementos que estruturam a complexidade psicológica do feminino dinisiano vão-lhe permitir afirmar-se com superioridade nas suas estratégias narrativas, e recebendo todo o respeito, nunca as tomadas de posição que organizam e defendem resultam improdutivas. Constantes e obedientes a estímulos quase padronizados em todas as ficções, as personagens femininas de Júlio Dinis revelam um conjunto de tendências, interesses e aptidões que lhes permitem uma inserção narrativa em constante progresso na afirmação de atitudes e opiniões conotados com valores superiores. A razão da estabilidade psicológica confere-lhe distinção, ainda por representar um valor inusitado na senda das relações humanas de cada romance.

Em Inglaterra, sobretudo a partir do século XVIII, o carácter andrógino da representação feminina no romance começa a receber reconhecimento crítico. Na busca das razões deste fenómeno, Carolyn Heilbrun avança com uma opinião, na qual reconhecemos todo o sentido. Escreveu assim a referida crítica literária: " (…) the rise of the novel coincided with the denigration of women among social classes that were its public. It became necessary, therefore, to the androgynous balance essential to human survival (so I believe) that the feminine impulse seize upon some new and hitherto unknown outlet."[9]. As mesmas razões poderão, perfeitamente, estar na base da opção de Júlio Dinis pela representação andrógina, já que a sua produção literária atravessou o mesmo efeito social junto do núcleo de leitores portugueses. Calcula-se que a leitura de romances, por vezes considerada um foco de deseducação, recuperaria verdadeira importância e eficácia pedagógica ao apresentar-se o feminino não apenas investido de exemplaridade moral, mas ainda da força psicológica virilizada, enquanto energia que se afirmava na busca de autonomia e reconhecimento social.

[9] HEILBRUN, G. Carolyn, *Towards Androgyny: Aspects of Male and Female in Literature*, London, Victor Gollancz Ltd, 1973, p. 51.

Tal como ainda Carolyn Heilbrun adverte, tendo este tipo de proposta tido em Inglaterra o início com Fielding, e atingido o clímax com Dickens, note-se em nada tem a ver com a representação da mulher enquanto heroína do romance. Trata-se antes da representação comum de qualquer personagem feminina, tão usual como "(…) the woman the hero pursues or loves, or both, the woman he marries or doesn't marry."[10], ou seja, sem que tenha que afirmar um percurso narrativo que a caracterize como a protagonista do romance. Acerca dos trabalhos literários de Henry Fielding, Angela Smallwood defende a sua posição crítica nestes termos: "My main argument is that an active debate about the social position of women, and about sexual difference and gender roles in eighteenth-century society, forms a major theme running through the whole of Henry Fielding's creative writing."[11].

Concordamos que é neste mesmo tipo de representação do feminino que se reconhece o carácter de androginia no trabalho ficcional de Júlio Dinis. Passemos à análise dos textos.

Gabriela, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, é a personagem que ergue o baluarte no qual todas as grandes problematizações da sua família, e consequentes resoluções, se encerram. Leiamos como o narrador nos apresenta a personagem:

> "Gabriela, a baronesinha viúva de Souto-Real, ainda não tinha trinta anos, e mais nova parecia do que era. Alva, loura e delicadamente formosa, realizava o tipo da mulher elegante, criada na atmosfera dos bailes e dos teatros, e mais à luz artificial que à luz do Sol. Apaixonada por perfumes e rendas, observadora fiel da moda, sujeitava-se aos mais extravagantes caprichos dela, sabendo-os porém corrigir pela influência do seu gosto apuradíssimo. Tinha a languidez e a particular cor pálida das formosas de Lisboa, que não recebem do sol da província a vigorosa encarnação de saúde. Índole verdadeiramente feminina, exercia mais império sobre as suas paixões, do que sobre os seus caprichos. Com dificuldade sacrificaria o mais ligeiro destes; aquelas, porém, subjugava-as com fortaleza varonil. Possuía um génio alegre e às vezes um tanto satírico, mas sem malignidade. Não professava os princípios daquela moral intratável, que se arma da severidade puritana contra as paixões e defeitos dos outros; pelo contrário, era tolerante e latitudinária, não se esquivando a apertar a mão aos maiores pecadores, com quem se encontrava no mundo, sem que, sob essas aparências de leviana indiferença, deixasse de manter um discernimento seguro do bem e do mal, e um grande fundo de moralidade e de justiça."[12].

Nesta descrição da personalidade de Gabriela salientam-se vários factores que, estando atribuídos a uma personagem portuguesa, deixam perceber afinidades com a compleição da mulher inglesa. A personagem era alva e loura, traços fisionómicos que só muito remotamente encontram lugar na organização fisionómica da mulher portuguesa, mas que facilmente se reconhecem na mulher britânica. Quanto à languidez e à particular cor pálida de Gabriela,

[10] *Idem*, *ibidem*.
[11] SMALLWOOD, Angela J., *Fielding and the Woman Question: The Novels of Henry Fielding and Feminist Debate 1700-1750*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1989, p.1.
[12] DINIS, Júlio, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 5, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1872), p. 173.

apesar de serem factores de denotação da pertença a uma determinada estratificação social que a distinguia da mulher campesina, por casamento a personagem usava ainda um título nobiliárquico que a distanciava dos grupos populares. Apesar deste enquadramento se referir à esfera social portuguesa, não se deverá desprezar o facto de que também a mulher inglesa, por natureza e por influência cultural, se comporta revestida de uma certa indolência, adquirindo assim a doçura comportamental que identicamente caracteriza as personagens femininas dinisianas. Por outro lado, no traçado psicológico de Gabriela, às marcas de feminilidade acresce-lhe a "fortaleza varonil" com que sabe reprimir as suas paixões, numa inequívoca construção literária da androginia – "(…) the fictionally perfect balance of masculine and feminine in the human psyche – also exists as a literary image, a symbol."[13]. Apostando na união e equilíbrio de forças entre o emocional (mais feminino) e o racional (mais masculino)[14], o escritor elabora uma personagem de "Índole verdadeiramente feminina", robustecida pelo carácter "tolerante" e de tendência "latitudinária", assistida ainda por "um grande fundo de moralidade e de justiça", – conforme se lê no extracto. Contudo, observe-se que alguns destes factores psicológicos surgem em oposição à moral professada pela "severidade puritana", que o narrador classifica ainda de "intratável". E assim nos (re)encontramos com mais um factor (crítico) de caracterização absorvido na cultura britânica, através do qual se permite avaliar que nos seus horizontes estético-literários o escritor nunca perdia de vista a cultura inglesa. Sendo que no século XVI o movimento puritano introduziu uma nova concepção da fé cristã de raiz calvinista que impunha "moral duties, a «reformations of manners», and strict spiritual observance"[15], do ponto de vista social o puritanismo permaneceu conotado com a austeridade moralista, sempre a partir de "um núcleo de valores assente na distinção do puro e do impuro ditada pelo sagrado, numa ideia de rigor e simplicidade inflexíveis (…)"[16]. Ora, conforme se leu, o perfil mundano de Gabriela permitia-lhe desfrutar dos prazeres materiais de perfumes e rendas que exibia na sociedade elegante dos bailes e teatros, ostentação que o escritor coloca na dimensão diametralmente oposta aos (talvez saudosos) comportamentos sociais puritanos, numa clara leitura de confronto com sinuosidades da cultura inglesa.

Transpondo a análise para outra ficção dinisiana, *Justiça de Sua Majestade*, é de referir que embora o perfil psicológico de Maria Clementina não permita que se aponte a imagem da

[13] HOEVELET, Diane Long, *Romantic Androgyny: The Women Within*, USA, The Pennsylvania State University, 1990, p. 4.
[14] Robert Kinbrough esclarece que a androginia é uma conjugação de disposições psicológicas que só podem ser analisadas no seu conjunto, e nunca separadamente. Escreveu assim o crítico literário: "But androgyny is not just a coming together; it is an overcoming of separation. Androgyny is accommodation – accommodation not as compromise and diminishment, but in the fullest, most positive sense of taking in, digesting, understanding, embracing, encompassing, building, growing.", KIMBROUGH, Robert, *Shakespeare and the Art of Humankindness: the essay toward androgyny*, London, Humanities Press International, 1990, p. 13.
[15] MORRILL, John, "The Stuarts (1603-1688)", *in*, *The Oxford History of Britain*, Kenneth O. Morgan (ed.), Oxford, OUP, 2001 (1988), p. 369.

androginia literária, do ponto de vista dos comportamentos, esta personagem parece integrar-se nos padrões da burguesia nacional. Nesta personagem percebe-se que as alusões que o texto lhe concede resvalam, ainda que subtilmente, para a caracterização física que se aproxima do traçado inglês. E assim, aludindo à elegante configuração de Maria Clementina, o narrador acrescenta que a personagem tinha

> "(…) um porte desafectadamente majestoso, inexplicavelmente combinado a uma expressão de bondade insinuante e atractiva, [e] havia no andar, nas feições, na maneira de olhar, um ar de dignidade e de nobreza, que intimidava os mais ousados. Um singelo vestido de riscado escocês, adornado apenas por um colarinho liso, e por uns punhos apertados por duas coralinas, deixava-lhe sobressair todo o correcto contorno daquelas gentis formas femininas, de uma flexibilidade admirável." [17].

A descrição do vestuário, claramente não esconde o gosto pelos materiais de fabrico inglês, singelo mas refinado conforme convinha à afirmação da burguesia[18]. O vestido de Clementina apresenta-se como um ícone de bem-estar social da família de José Urbano, e é ainda através dele que o narrador aprecia as formas do seu corpo, denunciadoras da apreciada sensualidade física de uma jovem mulher, de contornos bem proporcionados e por tal, à partida, mostrando-se disponível para oferecimento matrimonial[19] – tal como o texto vem a relevar pelo encontro com Filipe de Rialva.

Madalena é outra personagem que recebe a classificação andrógina em *A Morgadinha dos Canaviais*. De primordial importância nas tomadas de decisão de várias problemáticas que o enredo coloca, esta personagem feminina revela-se de imensa inteligência e perspicácia na maneira como sabe gerir as inter-relações dos vários membros da sua família e ainda do núcleo social em que está inserida, consciência que Henrique de Souselas revela quando refere, sob a forma de solilóquio, "O que é certo é que estou em luta com uma mulher superior..."[20]. A certa altura do serpenteado narrativo, dedicado à nova proposta de enterramentos no cemitério, surge uma altercação entre o grupo de políticos da terra e Madalena. Relativamente a esta, o narrador faz a seguinte descrição:

---

[16] RIBEIRO, Nuno M. D. P., *Paradise Lost: O Barroco e a Utopia Puritana*, Porto, Faculdade de Letras, 1990, p. 21. Tese de Doutoramento.

[17] DINIS, Júlio, "Justiça de Sua Majestade", *in*, *Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 338.

[18] "A burguesia orgulhava-se da sua sobriedade, do seu bom gosto e do seu requinte – em comparação com a aristocracia que parecia por vezes grosseira, depravada e imoral.", WILSON, Elizabeth, *Enfeitada de Sonhos*, Maria João Freire (trad.), Lisboa, Edições 70, 1989 (*Adorned in Dreams – Fashion and Modernity*, 1985), pp. 160-2.

[19] "O vestuário da mulher virgem do século dezanove, que estava à venda no mercado do casamento, tinha consequentemente de dar a entender subtilmente a sua posição social e a da sua família, assim como a sua atracção social: a sedução, embora virginal, juntamente com uma sugestão da sua habilidade para tomar conta de uma casa de família; as qualidades etéreas do Anjo da casa deviam, de alguma forma, estar ligadas a uma sugestão de boa saúde e de forças para gerar uma família grande. E numa sociedade, ou pelo menos numa classe social, na qual as mulheres eram em maior número do que os homens, a importância, para uma mulher, de se poder distinguir das suas rivais, não podia ser subestimada.", *Idem*, *ibidem*, p. 166.

> "A figura, o olhar, a voz, as palavras de Madalena exprimiam uma das resoluções enérgicas e potentes daquela índole simpática, que aos afectos 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."[21].

Na determinação que também esta personagem feminina afirma coloca-se em clara tensão o registo psíquico e comportamental dos dois géneros. As "branduras de mulher" combinavam-se com decisões firmes e objectivas quando impunha o seu raciocínio não apenas pelo uso da palavra que a colocação de voz não traía, como pelo porte físico que com solenidade sabia enfrentar o adversário. O morgado, atraiçoado no reconhecimento do seu estatuto de habitual soberania, vergou-se à elevação do pensamento e atitudes femininas com que foi confrontado. Neste lance torna-se manifesta a intenção dinisiana de erigir o feminino a um nível de paridade de género, circunstância que a sociedade da sua época, de perfil claramente patriarcal, não aceitava. Na obra *Romantic Androgyny*, Diane Hoeveler é bastante explícita ao referir que as imagens de androginia feminina pretendem abalar a negatividade dos clichés geralmente atribuídos à mulher. Leia-se como:

> "And so what we have in the androgynous psyche is a blasted image of ideal sexual equality, an ideal destroyed in its very origin because of the stereotypes and negative images that have adhered to women since Eve. In the realm images, the androgynous is unique in that it attempts to meld masculine and feminine in a new and radically unique manner, and yet it is founded on the very stereotypes it seeks to destroy."[22].

Acreditamos, que também nos textos dinisianos, a bipolarização de género apontada em algumas personagens femininas pretenda cumprir-se no chamamento à atenção do público leitor, pela necessidade que Júlio Dinis reconheceria de elevar a mulher a um patamar social mais adequado, o qual nunca lhe tinha sido concedido.

Henry Fielding é o único escritor em estudo que dá destaque à masculinidade psíquica de algumas personagens femininas em *Tom Jones*. A irmã de Mr Western,por exemplo, é representada como uma mulher inteligente, culta, sagaz e experimentada, e sobre o seu celibato o narrador acrescenta que:

> "She was, moreover, excellently well skilled in the doctrine of amour, and knew better than anybody who and who were together; a knowledge which she the more easily attained, as her pursuit of it was never diverted by any affairs of her own; for either she had no inclinations, or

[20] DINIS, Júlio, *A Morgadinha dos Canaviais*, Obras Completa de Júlio Dinis, vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), p. 257.
[21] *Idem*, *ibidem*, p. 404.
[22] HOEVELET, D. L., *op. cit.*, p. 7.

> they had never been solicited; which last is indeed very probable; for her masculine person, which was near six foot high, added to her manner and learning, possibly prevented the other sex from regarding her, notwithstanding her petticoats, in the light of a woman."[23].

E por natural inclinação Miss Western impunha, com alguma frequência, a sua superioridade feminina. Só que em conversa com o irmão, – com quem raramente se entendia –, este rebatia-lhe os raciocínios e acusava-a de usurpar questões que não lhe diziam respeito, porque eram pertença da alçada masculina. Repare-se na tensão estabelecida entre os pensamentos feminino e masculino através de um dos diálogos entre Mr e Miss Western sobre Sophia, respectivamente filha e sobrinha dos interlocutores. Desenrola-se nestes termos:

> "«That is spoken,» answered the sister, «like a sensible man; but I believe the very person she hath chosen would be the very person you would choose for her. I will disclaim all knowledge of the world, if it is not so; and I believe, brother, you will allow I have some.» - «Why, lookee, sister,» said Western, «I do believe you have as much as any woman; and to be sure those are women's matters. You know I don't love to hear you talk about politics; they belong to us, and petticoats should not meddle: but come, who is the man?»"[24].

Entre picardias intelectuais entre ambos, nas quais o orgulho masculino saía sempre ferido, assiste-se a uma permanente leitura severa, grosseira e discriminatória que Mr Western faz da irmã, e, num momento de paroxismo, o diálogo assume os seguintes contornos:

> "«I do know you are a woman,» cries the squire, «and it's well for thee that art one; if hadst been a man, I promise thee I had lent thee a flick long ago.» - «Ay, there,» said she, «in that flick lies all your fancied superiority. Your bodies, and not your brains, are stronger than ours. Believe me, it is well for you that you are able to beat us; or, such is the superiority of our understanding, we should make all of you what the brave, and wise, and witty, and polite are already – our slaves."[25].

Em *Tom Jones*, a permanente contenda deste casal de irmãos permite, ao longo de todo o texto, que Miss Western se revele superior não apenas ao irmão, mas ao género masculino em geral, o que de resto as últimas palavras daquele excerto confirmam.

Retomando Júlio Dinis, a par do vigor psíquico de que o feminino se reveste, as personagens femininas são ainda dotadas da necessária afabilidade que lhes faculta percepcionar, avaliar e amenizar os relacionamentos humanos, nunca permitindo transgressões ao respeito pelo papel social do seu género. E pretendemos com isto dizer que, apesar das marcadas diferenças que distinguem o pensamento feminino do masculino, a mulher dinisiana revela-se sempre compreensiva para com as personagens masculinas, dando provas de saber

[23] FIELDING, Henry, *The History of Tom Jones, a Foundling*, London, Vintage Books, 2007 (1746), pp. 212-3.
[24] *Idem*, *ibidem*, p. 214.
[25] *Idem*, *ibidem*, p. 215.

esperar pelo momento oportuno para dar largas às expansões que entende necessárias. Arcada por um processo mental de grande plasticidade, a personagem feminina ora é arguta ou confusa, ora é interventiva ou intencionalmente passiva, mas é sempre atenta e oportunamente dinâmica nos seus propósitos de interacção. Afirmada pela consciência criadora que o próprio léxico expõe, no elenco feminino emerge frequentemente a figura da mulher-anjo[26], uma inquestionável versão andrógina pela reunião do feminino e do masculino no mesmo ser. Esta adjectivação, aqui e além particularmente atribuída, é globalmente concedida a qualquer mulher logo no início de *Uma Família Inglesa*. A partir da caracterização de Jenny, o narrador refere-se à mulher em geral, aquela de quem Deus espera os destinos da família, e designa-a de:

> "(…) simpáticos vultos de mãe, de irmã e de esposa, por todos encontrados ou sonhados ao menos uma vez na vida, astros inacessíveis às violentas tempestades, que tantas vezes ameaçam o horizonte doméstico, anjos pacificadores entre os seus, que com todos repartem carinhos e afagos, que com lágrimas e sorrisos a todos consolam e recompensam; (…)"[27].

A mulher é colocada no vórtice do agregado familiar, em torno de quem todos os restantes elementos rodopiam em busca de conforto e alimento vital. João Gaspar Simões chega mesmo a considerar que "(…) em todas as figuras femininas de Júlio Dinis avulta uma espécie de angelismo, qualidade moral de que se revestem muitas das heroínas de George Eliot e de Jane Austen. Há nelas um misto de pudor e de paixão, de orgulho e de espírito de sacrifício, algo mais que pura idealização do romancista."[28]. Daí que a mulher-anjo seja retratada como o centro das atenções e, sendo ainda concebida como fonte de intuições que ninguém deve desprezar, torna-se numa espécie de oráculo pela sua maior aproximação à divindade. Discorre deste tom o aconselhamento dado pelo reitor a Daniel, em *As Pupilas do Senhor Reitor*:

> " - Desconfie dessas impressões súbitas e violentas, desconfie. Margarida tem razão. Eu próprio já me não atreveria a aconselhar-lhe o contrário. É melhor deixarmo-nos guiar pelas inspirações daquela alma de anjo"[29].

Por vezes ainda, o epíteto de anjo atribuído à mulher revela-se insuficiente para satisfazer as necessidades descritivas da narração. A personagem feminina eleva-se a um tal estado de grandeza que o narrador não encontra léxico com a força semântica capaz de a traduzir por

[26] Relembramos algumas referências a esta temática já incluídas na secção I-2.1.3 deste estudo.
[27] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, pp. 15-6.
[28] SIMÕES, J. G., *op. cit.*, p. 437.
[29] DINIS, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor*, Obras Completa de Júlio Dinis, vol. 1, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1867), p. 313.

palavras. Por exemplo, em *Uma Família Inglesa*, o narrador confessa a sua perplexidade, e até incapacidade, em definir Jenny com a necessária precisão:

> "Aqui temos a inglesa Jenny, que não poderia recear confrontos com a sua amiga, nem em gentileza nem em bondade; mas, não sei porquê, lembrou-me chamar a Jenny anjo e fada, e hesitaria em defini-la, como defino Cecília."[30].

A denominação de anjo, por si só já atribuiria a Jenny uma classificação de espessura moral bastante elevada, já que estando próxima da perfeição, poder-se-ia considerar dotada de inteligência celestial. Mas o narrador entendeu que esta classificação era insuficiente e acrescentou à grelha de nomenclatura o mitológico conceito de fada, cuja carga conotativa remete a personagem para outro patamar que, embora mantenha a extraordinária capacidade de mediação com os demais, torna-se ainda sugestiva de capacidade encantatória pelos processos de clarividência e fascínio, só ao alcance de seres fabulosos. Assevere-se, contudo, que o coro de anjos do feminino dinisiano não está remetido para o tratamento do sobrenatural, e acrescente-se que nos enredos destes romances se denota enorme lucidez sobre o lugar do humano e do divino. Só que existem algumas personagens femininas que reúnem qualidades de carácter de tal ordem excepcionais que, na incapacidade da palavra traduzir os necessários sentidos, o narrador serve-se dessa imagem organizada por seres celestiais. Comprove-se com mais uma situação neste enquadramento, agora na esteira da caracterização de Berta, e pela fala de D. Luís dirigida a Gabriela, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*:

> "Berta é um anjo, mas sob a encarnação de mulher, tem um coração... e esse, sujeito a apaixonar-se como os outros."[31],

ao qual poderemos juntar outro testemunho retirado de *As Pupilas do Senhor Reitor*, em que o narrador demonstra não perder a noção das (in)capacidades que são próprias da organização humana:

> "Eu já disse que Margarida não era de natureza tão superior que não tivesse destas desculpáveis fraquezas. Muito para apreciar é já a placidez nas acções, se como nela se não desmente nunca; seria exigência demasiada e um excessivo querer apurar a natureza humana ao grau da perfeição quase divina, pretender que, no mundo oculto dos pensamentos e dos afectos, reine também a inalterável serenidade, que só pode ser de anjos, e nunca de criaturas, a quem de continuo os vendavais das paixões salteiam."[32].

[30] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 139.
[31] DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, p. 461
[32] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p. 123.

Auscultada a opinião de Jacinto do Prado Coelho a este propósito, e mais propriamente a partir da construção psicológica de Jenny em *Uma Família Inglesa*, este crítico literário considera a estratégia romanesca dinisiana de um certo esquematismo ou ingenuidade, justificando que "Enquanto romancista-psicólogico, Júlio Dinis deixa demasiado à vista a simplicidade das suas tácticas;"[33]. Não deixa de se reconhecer pertinência neste comentário, pois acreditamos que o forte impacto que Jenny cria junto do leitor também decorra da excepcionalidade do carácter, quase fabuloso, que lhe é oferecido. Porém, o mesmo leitor conciliar-se-á com a identidade (inglesa) desta personagem se mantiver presente que Júlio Dinis não defendia o excepcional, mas o vulgar e que, assim sendo, o admirável carácter de Jenny, parecendo embora não se ajustar aos propósitos teóricos ditados pelo escritor, pretende cumprir o seu propósito narrativo. Buscadas outras razões, talvez o facto de o escritor também defender que o leitor deve encontrar nos comportamentos de uma personagem literária alguma coisa que também é sua, e que assim o leve a reconhecer-se personificado na criação literária[34], consideramos que o comportamento de Jenny cumpre uma função neste âmbito – só que não será exactamente junto do leitor português. O facto de o(a) leitor(a) descobrir que era o carácter daquela personagem que gostaria de reconhecer em si mesmo, promove um efeito subtil de profunda pedagogia pelo exemplo que permanece. E para tal, acreditamos que o leitor possa ser melhor sensibilizado com a dita minuciosa descrição a tanger o ingénuo que Jacinto do Prado Coelho referia.

No trabalho literário de *Tom Jones*, o inglês Henry Fielding também qualifica a protagonista, Sophia, como sendo um anjo. Leia-se a quadra, de particular beleza, em que tal referência é apontada:

> "Angels are painted fair to look like her[35].
> There's in her all that we believe of heav'n,
> Amazing brightness, purity, and truth,
> Eternal joy and everlasting love."[36].

[33] COELHO, Jacinto do Prado, "O Monólogo interior em Júlio Dinis", *in*, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Carlos Reis (coord.), VI vol., 2ª ed., Lisboa, Verbo, 2000, p. 170.
[34] *Vide*: DINIS, Júlio,"Ideias que me Ocorrem", *in*, *Inéditos e Esparsos*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 7, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 9.
[35] Na nossa investigação concluímos que este verso não é de autoria de Henry Fielding, mas sim do Rev. John Gambold, tendo servido de mote, conforme se percebe, à quadra narrada por Tom Jones à sua senhoria, quando pretendeu fazer-lhe a caracterização de Sophia. O poema no qual se integra o verso "Angels are painted fair to look like her", organiza-se em quatro estrofes e é intitulado *To a Friend in Love*, e foi coligido em *Hymns and Sacred Poems* em 1739, ou seja, dez anos antes de Henry Fielding ter escrito o romance *Tom Jones*. No Anexo 22 incluímos o referido poema de Rev. John Gambold, retirado de *http://www.divinity.duke.edu/wesleyan/docs/jwmoderncollections/04_Hymns_and_Sacred_Poems _(1739)_mod.pdf*, em 17.12.2009 às 17h36, apenas para dar resposta uma eventual curiosidade.
[36] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 330.

Sendo Sophia categorizada na hierarquia dos anjos, já assim acima da vida, o escritor vai mais longe e coloca-a mesmo acima desses seres celestiais, já que é à semelhança de Sophia que a iconografia religiosa os retrata. As características de Sophia – brilho, pureza, verdade, alegria eterna e amor perpétuo – fazem dela um ser divinizado e, na medida em que os anjos são pintados à sua semelhança, Sophia ultrapassa-os no seu estatuto celestial. Mas se o traçado psicológico a eleva a tão alto escalonamento, não é por ele que a representação iconográfica começa por se orientar, mas antes a partir da percepção da cor loura do cabelo, o grande símbolo do ideal de beleza da cultura ocidental que no poema substantiva, declaradamente, a beleza total – física e psicológica. Mas se aquela quadra traduz o pensamento do amado de Sophia, de quem todos os encómios seriam de esperar, a mesma opinião sobre a personagem feminina generaliza-se, afinal, no texto. Avizinhando-se já o desenlace do enredo, Tom Jones conversa com Mrs. Miller acerca de um encontro que esta tinha tido com Sophia, a qual lhe relata, e comenta, conforme a seguir se lê:

> "She says, she had forgiven many faults on account of youth; but expressed such detestation of the character of a libertine, that she absolutely silenced me. I often attempted to excuse you; but the justness of her accusation flew in my face. Upon my honour, she is a lovely woman, and one of the sweetest and most sensible creatures I ever saw. I could have almost kissed her for one expression she made use of. It was a sentiment worthy of Seneca, or of a bishop. «I once fancied, madam,» said she, «I had discovered great goodness of heart in Mr Jones; and for that I own I had a sincere esteem; but an entire profligacy of manners will corrupt the best heart in the world; and all which a good-natured libertine can expect is, that we should mix some grains of pity with our contempt and abhorrence.» She is an angelic creature, that is the truth on't."[37].

Curiosamente, e de feição absolutamente original de entre estes exemplos que elegemos, – ainda porque a definição das personagens-anjo de H. Fielding é feita pela própria personagem e não pelo narrador, como acontece nos textos de Júlio Dinis –, Henry Fielding concebe também a imagem de homem-anjo a dado momento da caracterização de Tom Jones. Quando esta personagem masculina interveio pontualmente na defesa de uma mulher que estava a ser assaltada, nas palavras de agradecimento a mulher adjectiva-o de anjo, para o que o narrador acrescenta uma explicação:

> "«Nay,» answered she, «I could almost conceive you to be some good angel; and, to say the truth, you look more like an angel than a man in my eye.» Indeed he was a charming figure; and if a very fine person, and a most comely set of features, adorned with youth, health, strength, freshness, spirit, and good-nature, can make a man resemble an angel, he certainly had that resemblance."[38].

[37] *Idem*, *ibidem*, pp. 837-8.
[38] *Idem*, *ibidem*, p. 406.

E se no início referíamos que este espaço seria essencialmente dedicado ao género feminino, existem entretanto dois momentos em que a androginia da personagem masculina recebe essa distinção narrativa. Um deles é em *As Pupilas do Senhor Reitor*, quando o narrador descreve Daniel[39] nos seguintes termos:

> "Possuía uma constituição quase de mulher. Era alvo e louro, de voz efeminada, mãos estreitas e saúde vacilante.
> O sangue materno girava-lhe mais abundante nas veias, do que o sangue cheio de força e vida, ao qual José das Dornas e Pedro deviam aquela invejável construção."[40];

a outra alusão reporta-se a Ângelo, em *A Morgadinha dos Canaviais*. De notar, todavia, que na caracterização desta personagem o narrador tem o cuidado de informar que ela tem cerca de catorze anos, logo nos alertando para o facto de que se encontra numa fase do desenvolvimento humano com características bio-psicológicas em profunda transição. Lê-se assim:

> "Ângelo tinha por este tempo treze para catorze anos. Era uma agradável figura de criança, expressiva de inteligência e de vida. Tinha nas feições um misto da delicadeza de Madalena e da energia varonil, e ao mesmo tempo atraente, do conselheiro."[41].

Mas regressando à androginia atribuída ao feminino, aquela a que a literatura mais se dedica, esta imagem evidencia-se em Júlio Dinis essencialmente pela força psíquica das suas personagens, demonstrando que nas suas acções mantêm em permanência uma tábua de códigos de lealdade, coragem, justiça e até sacrifício, num misto de sentimento e razão, impondo a todos quantos com elas se relacionam um salutar estatuto moral de lhaneza e autoridade. Em *Le Texte do Roman*, partindo da concepção cortês do amor, Julia Kristeva refere-se à androginia espiritual, nestes termos:

---

[39] De registar que esta caracterização física que é atribuída a algumas personagens masculinas – portuguesas e inglesas - não se poderá confundir com a figura do *dandy* que, de resto, conforme mencionamos na secção I.2.1.3. deste estudo, nota-de-rodapé nº 53, o escritor chega a referi-la com pressentida ironia. A atitude física e psicológica do dandy não é natural, mas cultivada: "(…) a dandy is a clotheshorse, obsessed with the latest fashion (…) [and] does not work. He merely exists, ignoring morality, passion, ambition and the other mundane factors of human existence that usually stir a man to action, Instead he quietly cultivates an air of superiority and irresponsibility.", [ROBINS, Stephen, *How to be a Complete Dandy*, London, Prion Books, 2001, pp. 2-4, *passim*.]. Tão-pouco nestas figures masculinas existe "(…) um certo culto do prazer aliado a alguma hipocriais (mesmo se bem intencionada) (…), [MARINHO, M. Fátima, "Sentiu Garrett o fascínio do dândi?", *in*, *Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas»*, Porto, FLUP, p. 213.], ou revelam qualquer traço de "incapacidade ou até uma certa disforia em relação ao casamento, isto é, uma união duradoura e comprometida (…)", *Idem*, *ibidem*, p. 218.
[40] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, 1992 (1867), p.7.
[41] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 184.

> "Dans la conception courtoise de l'amour, l'acte sexuel s'efface devant la fusion des cœurs. On aspire donc à une identification, à une sorte d'androgynat spirituel représenté par la synthèse triadique."[42].

Num quadro de declarada referência à concepção do amor platónico, que aliás o texto desenvolve[43], o nosso interesse em apontar esta proposição situa-se apenas em poder sublinhar, por contraste, que nos raciocínios narrativos dinisianos a androginia não inflecte para manifestações de ordem espiritual, ou mesmo físicas, que neste caso pretendessem apontar para referências eróticas ou convivências sexuais. Como é sabido, todos os textos deste escritor estão isentos de cenários de carácter sensual e, se a atracção física poderá estar implícita nas paixões que as tramas organizam, nunca lhes é concedido espaço para desenvolvimentos de matéria lasciva, deixando-se que a questão adeje no imaginário de leitura em torno da felicidade do casal.

Desviando agora a nossa atenção para as personagens que integram a galeria de mulheres do povo, espreitemos alguns exemplos para deles extrairmos os necessários comentários. O orgulho e preconceitos de D. Luís, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, não lhe permitiam aceitar, entre outras propostas, cruzamentos matrimoniais entre elementos de patamares sociais distantes. Estando em causa a afeição, – que o patriarca se esforçava por não compreender –, entre seu filho Jorge e Berta, a filha do antigo empregado Tomé da Póvoa, outra sua antiga criada, Maria do Vedor, inventa um estratagema a aplicar junto de D. Luís: pede-lhe que dispense Berta da sua companhia para que possa casar com o seu filho Clemente. Deste ardiloso imbróglio resultou o seguinte diálogo, comentado ainda pelo narrador:

> "- Primeiro que tudo, vim vê-lo, como era da minha obrigação, pois não me esqueço de que já comi do pão de sua casa. Há mais tempo teria vindo, se a minha vida me deixasse; mas sou eu só em casa, como V. Ex.ª sabe, a fazer o serviço, e a idade já me vai pesando. E agora por isso vem a pêlo dizer a outra coisa que me trouxe cá. Venho saber de V. Ex.ª quando é que pode dispensar a Berta para se fazer o casamento que está justo entre ela e o meu filho.
>
> O rosto de D. Luís passou por diferentes cambiantes de cor, e mais do que uma paixão lhe desenhou sucessivamente no semblante em traços fugitivos o aspecto fisionómico.
>
> - Então vem para a buscar? - perguntou ele com voz alterada.
>
> - Não, senhor, não venho para a buscar, venho para saber de V. Ex.ª quando ela pode ir.
>
> - Ela não é minha filha. Quando quiser, que vá.
>
> - Mau! O fidalgo não quer entender-me.
>
> - Eu o que não quero é ocupar-me desse casamento - replicou D. Luís mais agastado. - Quando quiserem fazer esse disparate, façam-no. Levem daí a rapariga, sacrifiquem-na à sua vontade, mas não me peçam o consentimento, porque eu estou com os pés na cova e não quero levar para a sepultura mais remorsos.

[42] KRISTEVA, Julia, *Le Texte du Roman*, 2ème éd., Paris, Mouton, 1976 (1970), p. 158.

[43] Julia Kristeva é bastante clara, e directa, quando se refere ao "schéma dialectique inspiré par Platon qui renie le désir terrestre en lui substituant l'amour divin qu'on atteint par la contemplation de la beauté charnelle.", *Idem*, *ibidem*, p. 158.

Neste momento do diálogo, é evidente que Maria do Vedor se sentiu despeitada pelo facto de o engendrado casamento entre seu filho Clemente e Berta ser considerado por D. Luís como um disparate. Sabidamente, não era Berta que estaria em causa, ou melhor, estava em causa Berta receber por marido o filho de Maria do Vedor, que D. Luís não considerava ao nível da jovem. Sendo que Maria do Vedor tinha atingido os astuciosos objectivos a que se tinha proposto, ainda assim, não deixou passar a situação sem, com toda a franqueza que lhe ia na alma, ripostar a D. Luís nos seguintes termos:

> "- Que está o fidalgo a dizer? Disparate... remorsos... Que disparate acha o fidalgo no casamento de Berta com o meu Clemente? Remorsos! Ora essa está boa! Nem que se tratasse de enforcar alguém! Ora esta! Olha agora!
> - Ana, eu não quero ofender o seu filho, que sei que é bom rapaz, mas o que ele não é, é homem para Berta.
> - E onde é que V. Ex.ª vai buscar marido para Berta? O meu Clemente não serve? Pois bem, como a rapariga não está para freira, diga-me V. Ex.ª que faz tenção de a casar na sua família, e eu calo já a boca e sou a primeira a dizer: «Tem razão o fidalgo, a pequena encontrou marido muito melhor do que o meu filho». Ah! eu já estou vendo a cara que V. Ex.ª faz, Pois então, Sr. D. Luís, se V. Ex,ª ainda se tem lá nas suas tamancas, como dantes, deixe casar a rapariga com um homem honrado, e não lhe ande a meter loucuras na cabeça, que isso até é uma consciência! Olha agora!
> D. Luís sentia que lhe fugia o terreno neste campo e tentou uma evasiva.
> - Não teria nada que dizer a esse casamento, se Berta sentisse inclinação para seu filho, mas...".
> - Mas o quê? Pois não foi ela que por sua livre vontade disse que sim? Quem a obrigou? Ora essa!
> - Por comprazer, por condescendência, mas não por que lho pedisse o coração.
> - Ora, e V. Ex.ª a importar-se com o que pede o coração de uma rapariga, ora, ora...
> - E porque não? Desgraçada dela se der um passo tal sem que lho aprove o coração.
> - Então acha o fidalgo que nisto de casamentos o coração também tem voto?
> - Por certo.
> - O coração de uma rapariga e de um rapaz. Olhem que conselheiros!
> - Um coração como o de Berta, é um bom conselheiro; não se engana, nem engana.".

Neste industrioso recurso de Ana do Vedor, estava chegado o momento de se afirmar o seu êxito. E repare-se, no extracto seguinte, no tom negligente do recurso linguístico, apesar de a personagem procurar, à sua maneira, ser cordata e respeitável, tal como geralmente é apanágio do povo quando estabelece diálogo com outro elemento de extracto social que considera bastante mais elevado:

> "- Até que te pilhei! – exclamou a Ana do Vedor, batendo as mãos, e esquecendo-se, no ímpeto da exclamação, de manter o mesmo tom e tratamento, que até ali estivera usando com o fidalgo. – Muito bem, pois saiba o fidalgo, que para mim já não é novidade o não ter Berta inclinação para o meu filho, nem de tal casamento se fala já, porque o meu Clemente, por enquanto, não aceita mulheres que não entrem para casa dele com o coração. Isso já estava decidido. Mas eu o que quis foi ouvir o que ouvi ao fidalgo, porque quero ver agora como se há-de sair das talas em que se meteu. Porque, sabe porque a Bertazinha não gosta do meu Clemente? Ë porque já gostava de outro... E sabe V. Ex.ª quem é esse outro? Olhe que foi o

> coração de Berta que o escolheu, o tal coração que não se engana; esse outro é o filho de V. Ex.ª, o Sr. Jorge. Ora aí tem; agora então veja se está por o que disse.
>
> D. Luís ficou por muito tempo a olhar para a Ana do Vedor com a vista espantada e sem articular palavra.
>
> - Jorge! - murmurou ele afinal e quase inaudivelmente.
>
> (…)
>
> - Jorge! Oh meu Deus! porque me havias de dar filhos só para me afligirem e envergonharem!
>
> - Ora aí está. Até agora nem o meu Clemente lhe servia para a Berta, em tais alturas a punha. Agora então já o filho o desonra só por gostar da rapariga. Entendam-no lá. Que tal é o amor que o padrinho tem à afilhada?! Eu cá de mim não entendo estas amizades de tarraxa.".

Através desta estratégia, ainda que apostada em situações do quotidiano, acresce-lhe outra que geralmente é menos considerada, mas que julgamos ser de primordial importância. As grandes questões, as enormes problemáticas existenciais têm, muito frequentemente, uma resolução simples, mas que é usualmente exponenciada pelos medos e códigos de conduta individual e social. Neste quadro de comportamentos, a inacessível personagem D. Luís foi facilmente abordada por uma sua ex-serviçal, de rasgos inteligentes, simples e vigorosos, conduzindo um inofensivo embuste para declarar a relação afectuosa entre o filho do fidalgo e a filha de um homem do povo, circunstância que ninguém arriscaria em apresentar ao aristocrata. Neste episódio fica testemunhado que é na atitude de desafectação aplicada às relações humanas que tudo acaba por assumir o factor de simplicidade, e que os princípios de excessiva civilidade acabam por reverter, tantas vezes, em adversos agentes que não se desejam. Maria do Vedor faz a representação da delicadeza e astúcia femininas e do raciocínio lógico masculino, simbiose que, adicionada à espontaneidade que a caracteriza, foi capaz de facilmente ultrapassar uma grande questão social.

Vimos já que também Henry Fielding dota o feminino de inteligência, determinação e enorme perspicácia. Num episódio romanesco urdido entre Molly e Tom Jones, no qual se insinua um jogo dirigido ao encontro sexual, o escritor favoreceu a personagem feminina com traços psicológicos, e até físicos, de forte masculinidade, numa óbvia configuração da figura andrógina. Mas note-se, conforme o excerto seguinte expõe, que a personagem feminina conduz a situação segundo a sua vontade, permitindo, contudo, que Tom fique convencido de que a investida foi, de facto, de sua autoria.

> "Nor was her mind more effeminate than her person. As this was tall and robust, so was that bold and forward. So little had she of modesty, that Jones had more regard for her virtue than she herself. And as most probably she liked Tom as well as he liked her, so when she perceived his backwardness she herself grew proportionably forward; and when she saw he had entirely deserted the house, she found means of throwing herself in his way, and behaved in such a manner that the youth must have had very much or very little of the heroe if her endeavours had proved unsuccessful. In a word, she soon triumphed over all the virtuous

> resolutions of Jones; for though she behaved at last with all decent reluctance, yet I rather chuse to attribute the triumph to her, since, in fact, it was her design which succeeded.
>
> In the conduct of this matter, I say, Molly so well played her part, that Jones attributed the conquest entirely to himself, and considered the young woman as one who had yielded to the violent attacks of his passion."[44].

De certo que já se terá estranhado o facto de ainda não termos referido, neste espaço, os outros escritores em estudo. Os exemplos que acabamos de apontar, e comentar, deixam já perceber que a grande semelhança no tratamento dado às personagens femininas dos textos dinisianos se poderá reconhecer no trabalho literário de Henry Fielding embora, ainda assim, seja nosso entendimento que o exame que Júlio Dinis lhes dedica é francamente mais deferente. Referindo-se ao escritor inglês, Carolyn G. Heilbrun é de opinião que nos seus trabalhos se sacrificam as personagens em detrimento das acções narrativas[45]. Teremos alguma dificuldade em concordar com esta observação, assim como não concordaríamos que esse raciocínio fosse atribuído a Júlio Dinis. Entendemos que as acções narrativas dos textos de ambos são intensas, complexas, diversificadas, mas que as personagens que as representam recebem enorme atenção do ponto de vista das suas caracterizações e, de acordo com o perfil de cada uma, assim vão dando a necessária resposta às estratégias romanescas para as quais foram criadas.

Relativamente a Charles Dickens, de novo utilizando palavras de Carolyn Heilbrun, "His mind was not androgynous."[46]. E, na verdade, as figuras femininas que este escritor constrói em *Dombey and Son* não se revelam dotadas de qualquer porção de raciocínio varonil que lhes permita atribuir-se aquela classificação, tão-pouco as personagens masculinas são eivadas de (especial) sensibilidade. Algumas investidas de Mrs Louisa Chick, irmã de Mr Dombey, de Miss Tox, amiga daquela, de Miss Harriet Carker, irmã dos dois empregados de Mr Dombey, ainda de Miss Edith Granger ou de sua mãe Mrs Skewton, entre outras, nunca culminam no brilhantismo das suas acções e, *latu senso*, todos os desenvolvimentos narrativos obedecem às vontades masculinas – imediatamente, à de Mr Dombey, e remotamente, à de Mr Carker. E posto isto, nas acções que conduzem ao desenlace mais se sugerem os desígnios da fatalidade do que o resultado de um exercício de ponderação de qualquer uma das personagens. É ainda reconhecido por aquela crítica literária que poderão existir algumas razões na personalidade de Charles Dickens para que as suas personagens femininas recebam um tipo de tratamento que não lhes concede complexidade psicológica: "Whether because of the quality of his imagination (…) because of his unfortunate experience with the sex, he was

[44] FIELDING, H., *op. cit.,* pp. 124-5.
[45] "The founder of the tradition which places incident and event above character, and indeed is little concerned with the probing of character at all, is Fielding.", HEILBRUN, G. C., *op. cit.,* p. 54.

unable to understand or sympathize with women."[47], - circunstâncias que serão passíveis de serem contempladas, mas que nos remeteriam para outros percursos de análise. Não obstante, observe-se o excerto de um estudo crítico intitulado *Gender and the Victorian Novel*, no qual Nancy Armstrong faz um interessante cruzamento entre o feminino e o masculino que inicia o romance *Dombey and Son*. Lê-se assim:

> "Dickens begins this novel with the consummate capitalist, Dombey, and a woman who is as passive as ever a woman should be. By providing her husband first with a daughter and then with a son and a heir to his flourishing business, she fulfills her obligations as a Victorian woman. Having little other purpose in life according to the prevailing law of nature, she dies within a few pages of the novel's opening, and the loss of this source of love paradoxically produces a son who lacks the will to survive. We might be tempted to call this a case of gender confusion, whereby the son inherits his mother's feminine passivity and dies in childhood, were it not for the fact that the surviving Dombey child, Florence, is quintessentially feminine. Indeed, the scandal of this novel is that simply by exuding affection she compete successfully against her father for the affection of his son and his second wife."[48].

Ainda no parecer desta crítica literária, Charles Dickens põe o feminino em competição com o masculino, e insinua a possibilidade da mulher, contrariamente às leis naturais, mostrar mais aptidão para sobreviver na sociedade moderna[49]. Temos alguma dificuldade em concordar com esta opinião, e apenas na medida em que decorre do enredo daquele romance. O sucesso afectivo conseguido por Florence junto do irmão e de Edith Granger é, de facto, inquestionável, mas efémero: o irmão morre em criança, e a segunda mulher de Mr Dombey cedo o abandona por traição com Mr Carker. Se quisermos ainda, é de considerar que Edith, mesmo antes de abandonar o marido, vai procurando afastar-se de Florence para lhe minimizar o impacto da sua partida, circunstância que trunca a relação entre elas. E se no final do romance o género feminino se impõe ao masculino, sobretudo pelo acolhimento dado por Florence ao pai, o velho Dombey socialmente arruinado, ainda assim Florence tem essa possibilidade não por aptidão própria, mas pelo benefício social que o casamento com Walter Gay lhe proporcionou. Acaso esta aliança não lhe tivesse sido economicamente favorável, calcula-se que Florence não tivesse tido a possibilidade de receber o pai, e muito particularmente com qualidade de vida. Neste quadro de competitividades, nunca diríamos que é o feminino que sobrevive ao masculino neste penoso processo romanesco de *Dombey and Son*, antes nos aproximando, com mediano convencimento, da opinião de Carolyn Heilbrun quando aponta para um certo "gender confusion".

---

[46] *Idem*, *ibidem,* p. 52.
[47] *Idem*, *ibidem*.
[48] ARMSTRONG, Nancy, "Gender and the Victorian Novel", *in*, *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*, Deirdre David (introd.), Cambridge, CUP, 2001, p. 103.
[49] *Vide*: *Idem*, *ibidem*, p. 104.

Chamando ao debate o trabalho literário de Jane Austen, verificar-se-á que é um caso um pouco diferente. Na conjuntura cultural do século XIX inglês, o facto de se tratar de uma mulher-escritora parece ter-se tornado condição bastante para que os seus trabalhos sejam considerados de carácter andrógino. A afirmação de paridade de género que Jane Austen trabalha, tal como se verifica em *Pride and Prejudice*, por exemplo, torna-se então razão para a integrar naquele patamar classificativo. Cotejando-a com Charles Dickens, C. Heilbrun explica isto:

> "Jane Austen, to take the female authors in chronological order, is no more a feminist than Dickens. Her quiet miracle was to be to represent the lineaments of society by an art in which men and women move in ambience of equality: they are equally responsible, both morally and socially, for their actions; nor are the qualities of humanity which mark the admirable characters in Jane Austen's world distinguished by sex."[50].

A personagem feminina que mais se distingue neste romance é, claramente, Elizabeth Bennet. Analisada ao longo de todo o texto, o seu comportamento coloca-se sempre em tensão com o de Mr Darcy, não se distanciando deste na representação do orgulho e preconceitos a que é permanentemente posta à prova. Todavia, a virilidade psicológica de Elizabeth Bennt permite que se referira a paridade de conduta e personalidade de ambas estas personagens, o que se poderá reconhecer no diálogo que a seguir transcrevemos, no qual sobressai a determinação, note-se, das falas da personagem feminina:

> "«It is *your* turn to say something now, Mr. Darcy. *I* talked about the dance, and *you* ought to make some kind of remark on the size of the room, or the number of couples.»
> (…)
> «Do you talk by rule then, while you are dancing?»
> «Sometimes. One must speak a little, you know. It would look odd to be entirely silent for half an hour together, and yet for the advantage of *some*, conversation ought to be so arranged, as that they may have the trouble of saying as little as possible.»
> «Are you consulting your own feelings in the present case, or do you imagine that you are gratifying mine?»
> «Both,» replied Elizabeth archly; «for I have always seen a great similarity in the turn of our minds. - We are each of an unsocial, taciturn disposition, unwilling to speak, unless we expect to say something that will amaze the whole room, and be handed down to posterity with all the éclat of a proverb.»
> «This is no very striking resemblance of your own character, I am sure,» said he. «How near it may be to *mine*, I cannot pretend to say. *You* think it a faithful portrait undoubtedly.»
> «I must not decide on my own performance.»"[51].

Em circunstâncias em que um certo jogo de afectos estava implícito, é clara a firmeza de Elizabeth Bennet nas perguntas que coloca a Darcy e nas respostas que lhe devolve. Se a

[50] HEILBRUN, G. C., *op. cit.*, p. 74.

personagem masculina afirmava o seu carácter distanciando-se pelo silêncio, a personagem feminina, contrariando-o e convidando-o a dialogar, não coloca menor distanciamento na relação, complementando-a com uma acutilante análise da sua personalidade.

Aludindo-se, finalmente, ao trabalho literário de Oliver Goldsmith, bastará relembrar-se que em *The Vicar of Wakefield* toda a narrativa é praticamente conduzida na primeira pessoa do singular, que Dr Primrose é o único protagonista de todo o cenário romanesco, e que todo o entalhe da acção depende dos propósitos desta personagem masculina. Neste romance, o feminino não impõe, geralmente obedece, e respira no texto segundo os desígnios do patriarca da família do vigário de Wakefield. Se quisermos, na medida em que a personagem Dr Primrose congrega a força masculina e a força feminina da qual a família depende quando atravessa os mais inesperados infortúnios, e ainda na medida em que dessa maneira acaba por fazer a representação total do masculino e do feminino, e também na medida em que representa, afinal, a coincidência de todos os opostos, nessa dimensão, cremos que se poderá referir que Dr Prinrose configura a androginia nesta ficção.

Apesar de termos defendido que algumas personagens femininas dinisianas são construídas um pouco à imagem e semelhança do carácter inglês, a este respeito não queremos deixar a imagem de que é nossa opinião que Júlio Dinis não pugnava pela identidade nacional. Nada disso, e bem pelo contrário. O facto das protagonistas dos seus trabalhos romanescos serem um pouco o símile de Jenny, de *Uma Família Inglesa*, talvez tenha a ver com uma maneira de ser e de estar em sociedade com a qual o escritor empatizava – inteligência, calma e moderação da palavra e das acções. E assim, particularmente nos textos de Júlio Dinis, e em boa parte também no texto de Henry Fielding (na representação de Sophia Western), o conjunto de características que a maior parte das suas personagens femininas recebem, – beleza, espírito angélico, candura, graciosidade, amor e inteligência (entre outras) –, organizam uma moldura de sentimentos nobres e valores positivos que quase a capacitam para mediar entre o humano e o divino, permitindo, calculamos que sem desacerto, que se fale do Eterno Feminino. Por outro lado, ao lhes ser reconhecida a coragem, por vezes a suave agressividade e a penetração do raciocínio, permitir encará-las como personagens que fielmente configuram a androginia literária, pois facilmente se harmonizam na definição do conceito: "Androgyny suggests a spirit of reconciliation between the sexes; it suggests, further, a full range of experience open to individuals who way, as women, be aggressive, as men, tender; it suggests a spectrum upon which human beings choose their places without regard to property or custom."[52].

[51] AUSTEN, Jane, *Pride and Prejudice*, Ian Littlewood (intr. and notes), London, Wordsworth, 1999 (1993), pp. 63-4.
[52] HEILBRUN, G. C., *op. cit.*, pp. x-xi.

Uma última abordagem a este respeito. Cremos que ficou claro que o tratamento da androginia em Júlio Dinis e nos textos ingleses em análise não veicula o sentido de queda da ordem instituída. Na medida em que a androginia "(…) suggère déjà la présence du masculin dans le féminin et du féminin dans le masculin, [et] annonce au demeurant son intériorisation psychologique"[53], na tomada de consciência das personagens destes textos não se anuncia grande flutuação de género. São personagens geralmente femininas, projectadas à perfeição, e por tal sem quaisquer sinais de que sejam fisicamente deformadas ou psicologicamente corrompidas. A androginia destes textos não se configura com volubilidades sexuais que anunciem a inversão da ordem natural. Barbara Kovach considera que "The androgynous, process-oriented approach to life is *not* merely another role. It is rather a creation of our own, a creation springing from the interaction of our aware self and our environment."[54]. Assim são as personagens andróginas dinisianas. Resultado da auto-modelação dos seus caracteres, estas personagens são, sobretudo, protótipos de exemplaridade moral a transmitir àqueles com quem se relacionam, sendo de ter em conta a causa de tal presença nestes textos: "psychic androgyny (…) may well be a cultural force for personal, and therefore social, transformation."[55].

[53] MONNEYRON, F., *op. cit.*, p. 136.
[54] KOVACH, Barbara E., *Sex Roles and Personal Awareness*, Lanham (USA), University Press of America, 1990 (1978), p. 33.
[55] WARREN, Stevenson, *Romanticism and the Androgynous Sublime*, London, Associated University Presses, 1996, p. 130.

IV-I.3 – Uma harmonia povoada de inquietações? Os desenlaces narrativos

O casamento no final das ficções dinisianas, idealizado e alcançado como garante de felicidade, foi já considerado neste estudo como uma solução narrativa que culmina o processo de individuação da demanda e do sublime românticos, ou ainda, conforme também foi referido na secção I.1.1, poderá justificar a simpatia de Júlio Dinis, e possível influência, do trabalho literário de Walter Scott. Entretanto, consideramos curiosa uma abordagem de Óscar Lopes neste âmbito. Referindo-se a *Uma Família Inglesa*, este crítico nota que o casamento de Carlos e Cecília estava praticamente sancionado pela "falecida Mistress Whitestone, cujo retrato faz parte das devoções e inspirações discretamente transcendentes de Jenny, e a também falecida Senhora Quintino, que do fundo da sepultura, e pela boca de uma mendiga, à porta do cemitério, abençoa o futuro casal."[1]. É curiosa esta observação, na medida em que nos convida a admitir que estas jovens personagens estão, afinal, sentenciadas para o casamento desde o início do romance. Mas não só. Na medida em que, ainda com as palavras de Óscar Lopes, "o *pater familias* é sempre viúvo em Júlio Dinis"[2], a continuação da harmonia e felicidade nupciais garantidas no desenlace está pressagiada de golpes de sombria fatalidade. Ora assim sendo, questionámo-nos quanto às propostas que o autor deixa a pairar em relação ao futuro das personagens após colocado o ponto final. Será que a solução do casamento se apresenta, sem questionação, como o zénite da almejada felicidade em que as personagens acreditam? Ou será que, cotejada com o espelho que lhes foi deixado em herança, o casamento pressagia propostas de sacrifícios, privações, e até de luto que todos os progenitores narrativos, afinal, atravessaram? Considerando-se ainda, tal como Helena C. Buescu analisa, que "(…) o casamento final, unindo as duas personagens principais, feminina e masculina, permite que a sociedade estabeleça novos laços internos de aliança e cooperação, suficientemente fortes para evitar conflitos ou mesmo lutas."[3], pelo menos, em termos de manutenção da paz social, permanece a esperança no feliz reflexo que o enlace matrimonial possa transmitir à comunidade. Porém, apesar da paz social assentar, em grande parte, no bem-estar da célula familiar, esse garante é ainda facilmente quebrado por múltiplas condicionantes de ordem cívica – política, económica, religiosa, ou outras, conforme os textos relatam.

[1] LOPES, Óscar, *Album de Família: Ensaios sobre autores portugueses do século XIX*, Lisboa, Caminho, 1984, p. 25.
[2] *Idem*, *ibidem*.
[3] BUESCU, Helena C., "Ler Júlio Dinis", *in*, *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa, Cosmos, 1995, pp. 62-3.

Já foi referido que *Pride and Prejudice* é o romance em que o casamento é encarado como o único objectivo existencial de todas as jovens personagens, e que este texto foi escrito num momento social em que a Inglaterra conhece profundas alterações. Referindo-se a William Blake, contemporâneo de Jane Austen, Harold Bloom aponta a colectânea de poemas *Songs of Experience* como sendo uma obra que espelha o perfil social da cidade de Londres entre a última década do século XVIII e a primeira do século XIX, – refere assim o crítico:

> "(…) a city in which the traditional English liberties of free press, and the rights of petition and assembly were frequently denied. A country already shaken by war and anarchic economic cycles was beginning to experience the social unrest that had overthrown the French social order, and the British ruling class corresponded to this challenge by a vicious and largely effective repression."[4].

A circunstância de em *Pride and Prejudice* o tema do casamento ocupar praticamente todo o trabalho narrativo, – "Yet all the books deal with affairs of the heart. It is the main prop of the plot: who will marry whom? All end with weddings."[5] -, sem dedicar atenção às questões sociais apontadas no excerto de Bloom, compreender-se-á talvez pelo facto de a romancista ter tido uma vida imersa na tranquilidade burguesa da província, sem imediatos vislumbres para além das relações familiares e de amizade mais próximas. Todavia, ainda assim não poderá deixar de se admitir esta disposição romanesca como um processo de crítica social. Aliás, Carolyn Heilbrun levanta uma interessante questão a partir desta solução da escritora: "No doubt women are more aware of the necessity of marrying, but Jane Austen enables us to understand that the system which forces women to find husbands at almost any cost imprisons the men who are the victims of the victims of the system."[6]. Concorde-se que o imediato propósito do casal Bennet arranjar casamento para as filhas se impõe desde o início do texto, configurando-se de tal forma obsessivo que não permite a intromissão de qualquer outra estratégia e, de facto, por contra-partida, torna refém do projecto narrativo toda a tribuna de personagens masculinas. E assim o mundo romanesco de Jane Austen representa a realidade social que a escritora observava, sobretudo das relações sociais entre indivíduos, circunstância que poderá ser reafirmada com a opinião de Bharat Tandon – "Austen, with her conservative temperament, had also, in some way, to «take the world as it is», in that however irksome she may have found so many of the practices and conventions with which she was surrounded, she was not (…) in the business of imagining wholesale alternatives to them;"[7]. Ashley Tauchert

[4] BLOOM, Harold, *Poetics of Influence*, New Haven, Henry R. Schwab Inc., 1988, p. 4.
[5] STOVEL, B., GREGG, L.W. (eds.), *The Talk in Jane Austen*, Alberta, University of Alberta Press, 2002, p. 210.
[6] HEILBRUN, G. Carolyn, *Towards Androgyny: Aspects of Male and Female in Literature*, London, Victor Gollancz Ltd, 1973, p. 75.
[7] TANDON, Bharat, *Jane Austen and the Morality of Conversation*, London, Anthem Press, 2003, p. 17.

considera ainda que "Austen's work captures, under conditions of meticulous realism, the narrative formula of the feminine subject of romance"[8], após referir que "The romance (…) is a narrative formation centred on the possibility of salvation."[9], donde se percebe que também pelas estratégias que organizam o casamento das personagens a escritora pretenderia chamar a atenção para desacertos sociais que a incomodavam.

Do ponto de vista da liberdade das personagens, *Pride and Prejudice* acaba por se tornar pouco fecunda: as jovens personagens femininas vivem esmagadas pela obstinação da mãe lhes arranjar um noivo, e as jovens personagens masculinas vivem comprometidas com a realização de bailes, jantares e passeios no bosque na companhia das jovens, onde, forçosa ou forçadamente, têm que escolher a quem dedicar os seus afectos. Observado o romance pelos limites que a escritora lhe impôs percebe-se um invulgar sistema narrativo que resvala para a esterilização de outros actos de representação para além daqueles que conduzem ao matrimónio das personagens[10], o que chega a valer-lhe a crítica de que "Austen is doing something notably different when compared to *any* writers preceding her (…)[11], na medida em que o seu trabalho literário resulta de "(…) a common narrative formula that represents a feminine subject achieving a happy ending after all (…) in na image of ideal heterosexual love."[12].

Referindo-se ao século XVIII inglês, Angela J. Smallwood recorda que o casamento atravessava uma crise profunda, e que os escritos desta temática se multiplicavam a partir de artigos publicados em jornais, panfletos e livros de conduta[13]. Considerando a particular atenção prestada por Henry Fielding aos tópicos da educação e do casamento[14], a crítica literária acrescenta que os quadros de matrimónio por ele escolhidos são uma veemente preocupação da desigualdade estabelecida entre os sexos. Passamos a citar: "An inequality in the marriage relationship is the essential evil to which Fielding returns again and again. In his discussion of the imbalance between the sexes in this most important area, he both reflects an urgent contemporary issue and discovers a paradigm for one of the most extensive themes in his art."[15]. O casamento de Tom Jones com Sophia Western no final do romance *Tom Jones* deixa uma adornada proposta de felicidade que, todavia, e tal como referimos relativamente

[8] TAUCHERT, Ashley, *Romancing Jane Austen: Narrative, Realism, and the Possibility of a Happy Ending*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. x.
[9] *Idem*, *ibidem*.
[10] "Which leaves *Pride and Prejudice* [?]. The evidence adduced in Chapter 3 suggests that this is easily Austen's most popular novel, and that by a factor even greater than many assume. Yet it is a novel about which I have, relatively speaking, little to say, largely I think because its lack of rough edges makes it difficult for me to get a purchase on it.", JONES, Darryl, *Critical Issues: Jane Austen*, New York, Palgrave Macmillan, 2004, p. 38.
[11] TAUCHERT, A., *op. cit.,* p. 3.
[12] *Idem*, *ibidem*, p. 4.
[13] *Vide*: SMALLWOOD, Angela J., *Fielding and the Woman Question: The Novels of Henry Fielding and Feminist Debate 1700-1750*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1989, p.54.
[14] *Idem*, *ibidem*, p.48.
[15] *Idem*, *ibidem.*

aos trabalhos de Júlio Dinis, poderá disfarçar uma ensombrada teia de preocupações. E fazemos esta insinuação baseando-nos que, para tal, bastará que no imaginário de leitura se estabeleça a comparação com os restantes casamentos representados ao longo da obra, todos atravessados por notáveis dificuldades e indesejáveis peripécias.

Quando incidimos a nossa atenção nos desenlaces familiares das ficções em estudo atribuímos a este espaço de análise o título, interrogado, "Uma harmonia povoada de inquietações?". A decisão foi tomada com a plena consciência de que estávamos a tecer uma investida que, claramente, entra em contradição com a opinião generalizada sobre esta matéria, e muito particularmente no que é dedicado a Júlio Dinis. Para que entretanto se perceba a nossa orientação crítica, torna-se necessário que se distingam dois momentos analíticos: o primeiro, correspondendo à leitura (estudo) do texto desde o seu início até ao momento em que ele se encerra; e o segundo, encarando o epílogo como um espaço que fecha um círculo exegético narrativo mas que, para que essa dimensão de circularidade se cumpra, o epílogo terá que ser forçosamente observado em confronto com o início da ficção. O que pretenderemos dizer com isto, e a que conclusões é que isto nos leva? Durante o primeiro momento de leitura a que nos referíamos, torna-se um dado irrefutável que o casamento organiza um quadro de felicidade. Porém, após encerrado o texto, poder-se-á admitir a hipótese contrária se presumirmos que a futura relação desses cônjuges possa ser considerada (e por que não?) em analogia com alguns episódios matrimoniais que o enredo tece ao longo da narrativa. Nestas circunstâncias, muito dificilmente poderemos continuar a imaginar o desenlace nos epílogos como sublimes cenários, prometedores de grande ventura e perfeita harmonia. Passemos a justificar o raciocínio que nos conduziu a este plano crítico e analítico, sendo a palavra dos próprios textos o recurso fundamental.

Sendo que o casamento no final das ficções cria o espaço ideal à integração dos opostos e à harmonia do sujeito, observado à luz dos exemplos de casais que a narrativa expõe, o paroxismo de felicidade irá, forçosamente, deixar para trás o seu apogeu. Consentindo esta perspectiva, para além das naturais divergências de carácter, concordar-se-á que um dos prováveis grandes obstáculos daquela época à felicidade conjugal era de ordem superior, já que a vida não o controla, – e referimo-nos ao espectro da morte. A partir de referências à orfandade que já fizemos neste estudo, foram apontados nomes de várias personagens cujos desempenhos ocupam um lugar de charneira nos romances, – dinisianos ou ingleses –, todas se encontrando na condição de viuvez. E assim os filhos da maior parte dos casais narrativos crescem no desamparo do pai ou da mãe já falecidos, por vezes mesmo dos dois, plenos de constrangimentos sentimentais e imersos na angústia da ausência.

Sendo que o século XIX português, e o que lhe foi anterior no caso inglês, foram momentos em que se deram os primeiros passos da viragem de paradigma no que se refere ao papel da mulher na sociedade, nos exemplos representados nestas ficções dá-se ainda conta de um tipo de relação familiar profundamente patriarcal. Refira-se o exemplo do casal Tomé da Póvoa e Luísa em Os *Fidalgos da Casa Mourisca*, do casal Western em *Tom Jones*, ou ainda os dois casamentos de Mr Dombey em *Dombey and Son*. Vítor Neto refere que "A ausência de uma reflexão sociológica sobre o matrimónio e a família, na década 60 [século XIX], não (…) surpreende, uma vez que a filosofia política subjacente à discussão deste assunto ainda era dominada pelo individualismo liberal. A influência do sociologismo positivista na abordagem da «célula» familiar só começaria a fazer-se sentir a partir de 1870."[16]. Talvez esta afirmação nos ajude a perceber o facto de esta questão da organização patriarcal, ou matriarcal, nunca se encontrar (re)pensada no seio das narrativas dinisianas, onde afinal tantas digressões reflexivas surgem pela voz do narrador. Apesar da defesa acérrima do estatuto feminino, e até mesmo da apologia dos dotes naturais da mulher, a sub-alternância a que o casamento a submete não é, de facto, matéria que tenha recebido particular atenção nestes textos. Na sua complexidade, ainda que os narradores se vão referindo às relações do casamento, e sobretudo no que concerne à aproximação social de classes[17], verifica-se que os comentários são isentos de outras considerações, embora se deixando frequentemente a pairar marcas de razoável instabilidade. E a comprová-lo, no romance *As Pupilas do Senhor Reitor*, o casal João da Esquina e Teresa de Jesus não capricham pelo modelo de uma relação amistosa. Na sequência do aconselhamento dado pelo médico Daniel a João da Esquina para que tomasse arsénico, – proposta que remeteria para considerações de ordem médica, entre outras (irónicas, por exemplo), mas que seriam excessivas neste espaço –, se por parte do paciente a receita foi recebida com surpresa e desconforto, por parte da mulher encontrou ecos favoráveis pelo

[16] NETO, Vítor, *O Estado, a Igreja e a Sociedade em Portugal: (1832-1911)*, Lisboa, Imprensa Nacional -Casa da Moeda, 1998, p. 239.

[17] Recorde-se que "o sentido dos enredos históricos sentimentais de Júlio Dinis, que conduzem sempre ao nivelamento de dois enamorados económica e socialmente desiguais: a filha do guarda-livros casa com o filho do patrão [*Uma Família Inglesa*], o professor pobre com a rica morgada [*A Morgadinha dos Canaviais*], a órfã com o herdeiro de terras [*Os Fidalgos da Casa Mourisca*], o fidalgo arruinado com a filha do camponês a quem a fortuna recente possibilitou a educação [*Os Fidalgos da Casa Mourisca*].", [SARAIVA, A. J., LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed., Porto, Porto Editora, p. 772.]. A estes exemplos poderíamos nós juntar outros, de outras ficções: o jovem médico com a camponesa (*As Pupilas do Senhor Reitor*), outro jovem médico de Braga com a leiteira que se tornou estudante de artes e línguas (*As Apreensões de Uma Mãe*), ou o alferes Filipe de Rialva com a camponesa Maria Clementinas {*Justiça de Sua Majestade*).
Mas também segundo Helena C. Buescu, através dos casamentos nos finais das ficções a harmonia social estabelece-se ainda pela "representação simbólica do casamento social": "Carlos e Cecília (*Uma Família Inglesa*) tematizam a oposição entre patrão e empregado, mas também entre nacionalidades e educações diferentes; Jorge e Berta (*Os Fidalgos da Casa Mourisca*) representam a oposição entre a aristocracia e a burguesia industriosa; Daniel e Margarida (*As Pupilas do Senhor Reitor*) estabelecem as distinções provindas da capacidade financeira e da ascensão e estratificação sociais; Henrique e Cristina (*A Morgadinha dos Canaviais*) representam espaços sociais distintos, respectivamente o espaço urbano e campestre, enquanto Madalena e Augusto, no mesmo romance, recuperam ainda as diferenças de classe social (…)", BUESCU, H. C., "Ler Júlio Dinis", *in*, *A Lua, a Literatura e o Mundo*, p. 63.

aconselhamento que, com questionável menosprezo, reiteradamente foi fazendo ao marido ao longo do texto. Leia-se um pouco sobre este episódio:

> "- Toma arsénico, menino, toma. E porque não hás-de tomar arsénico?
> O Sr. João da Esquina fitou na mulher um olhar sombrio.
> Dir-se-ia que estava vendo nela uma nova Clitemnestra, de conjugicida memória.
> - Toma-o tu, se gostas – foi a resposta que lhe deu, em tom de voz cheio de amargas exprobrações.
> - É que me não será preciso a mim – redarguiu a senhora, suspirando.
> Este suspiro foi o prelúdio da história dos seus complicados males."[18].

A chamada ao texto do episódio da narrativa mitológica – de "conjugicida memória", conforme se lê –, vem relacionar a intenção do aconselhamento de Teresa de Jesus a seu marido ao lendário rei grego Agamenon, assassinado pela mulher Climnestra e seu amante Egisto. E convenhamos que o diálogo no excerto entre ambos os cônjuges é, declaradamente, ambíguo. Se esta sugestão de Teresa de Jesus poderá ser entendida como efeito de humor no decurso da narrativa, por outro lado, pela insistência com que é repetida, convenhamos que se deixa a pairar uma atmosfera de instabilidade matrimonial. De forma esquiva e enigmática, o gracejo introduzido pela mulher do tendeiro João da Esquina levanta o véu que talvez escondesse um desejo e, numa leitura minimamente exponencial, anuncia ainda o relacionamento grosseiro entre o casal.

O exemplo deixado pelo casal Western, em *Tom Jones*, da mesma forma não é dos mais dignificantes[19]. Quando tratamos o tema dos arquétipos familiares, na secção IV-1.1, já nos referimos à forma grosseira e indecorosa como Mrs Western era tratada pelo marido. Mas acrescente-se, pelo discurso narrativo, as palavras que o pai de Sophia lhe dirige evidenciando a opinião que mantém sobre as mulheres, onde se inclui a irmã Western, e a mãe de Sophia:

> "Mr Western having finished his holla, and taken a little breath, began to lament, in very pathetic terms, the unfortunate condition of men, who are, says he, «always whipt in by the humours of some d-n'd b- or other. I think I was hard run enough by your mother for one man; but after giving her a dodge, here's another b- follows me upon the foil; but curse my jacket if I will be run down in this manner by any o' um.»[20].

Se apenas for considerada a obscenidade lexical utilizada por Mr Western é já motivo de sobra para caracterizar o seu nível de educação. Mas o conceito que a personagem formula da esposa

[18] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p. 165.
[19] Para além deste exemplo, aponte-se outro com o texto de Harold Pagliaro: "Along with the gypsy episode, the histories of the Mano f the Hill and Harriet Fitzpatrick in different ways turno n marriage and marital feilure. Every reader will recall Harriet's bad marriage and her adusterous intrusion into another.", PLAGIARO, H., *Henry Fielding: A Literary Life, London*, Macmillan, 1998, p. 171.
[20] FIELDING, H., *op. cit.*, pp. 268-9.

é, claramente, o eco de relações matrimoniais que o casal manteve e, concordemos, não foi edificante. Sem que o texto aluda a factores de causalidade, de imediato dir-se-á que Henry Fielding criou um episódio narrativo que penaliza fortemente o comportamento dos maridos nas suas relações familiares – isto se tomarmos o episódio como metonímia da experiência matrimonial inglesa daquela época. De seguida, a narrativa alude ao convívio de Mr Western com os amigos em longos passeios pelas coutadas, nefastas companhias que o acompanham ainda à mesa e nas libações, que teimavam em dominar o cenário predilecto de todos os convivas. E quanto à esposa, sendo que o convívio do jantar era o único momento em que via o marido, e vice-versa, por imposição do mesmo tinha que se retirar da mesa logo que possível, reencontrando-o "when he repaired to her bed, [but] he was generally so drunk that he could not see;"[21]. Naturalmente saturada de um relacionamento enquadrado neste incómodo ambiente, Mrs Western faz um pedido ao marido para se ausentar por algum tempo, e o resultado foi o seguinte:

> "And once in her life she very earnestly entreated him to carry her for two months to London, which he peremptorily denied; nay, was angry with his wife for the request ever after, being well assured that all the husbands in London are cuckolds."[22].

Concordemos que o facto de o narrador assinalar que em Londres todas as esposas são infiéis aos seus maridos, – pelo menos na opinião de Mr Western, e muito provavelmente na dos amigos que o acompanhavam –, não afiança a imagem do matrimónio em geral enquanto um espaço de felicidade, agravando-se os sentidos veiculados pela representação deste casal ao descambar-se para a desconfiança da idoneidade moral de Mrs Western.

Na ficção *A Morgadinha dos Canaviais*, o casal Sr. José do Enxerto (conhecido por ti'Zé P'reira) e a Srª Catarina do Nascimento de S. João Baptista (igualmente conhecida por ti'Zefa), são outra família cujo relacionamento não se esmera enquanto modelo. Desta vez, é o marido quem brada de desventura, já que a mulher, pertinaz beata, deixa o lar ao abandono e adopta os preceitos da devoção como o princípio de todos os deveres a cumprir na vida. Atormentado, ti'Zé P'reira desabafa consigo mesmo nos seguintes termos:

> "- Ora, senhores, que é forte desgraça a minha!... É forte desgraça!... Aqui estou eu!... Um homem casado... casado à face da Igreja... que me casou em dia de Sant'Iago o abade que foi... e que Deus tenha em descanso. Não faltou nada... correram-se banhos diante de quem os quis ouvir e não houve quem pusesse impedimento... porque eu não devia nada a ninguém... sempre fui liso de contas. Sou casado com a Catarina do Nascimento de S. João Baptista, filha do António Canhestro, do lugar dos Fojos... E casado para quê?... Faz favor de me dizer? Para que casei eu?... Forte desgraça a minha! Casei-me para isto!... Para vir para casa e achá-la

[21] *Idem*, *ibidem*, p. 269.
[22] *Idem*, *ibidem*, p. 270.

> vazia, o lume apagado e o caldo na horta... e a mulher a papar missas e novenas lá por essas igrejas... (…) Não que dizem que o vinho que faz, que o vinho que acontece... Pois casem-se com uma mulher que vá de madrugada para a igreja e venha de lá quando muito bem lhe pareça, e verão depois se o vinho não serve de cobrir muita lazeira que se sofre... verão depois... Ora, senhores, que é forte desgraça a minha!... Diz que Deus que disse, que a mulher que era a carne da nossa carne e o osso do nosso osso... Deus devia de vez em quando tornar a dizer estas coisas... para não esquecerem... como se faz na escola com a tabuada. A minha Catarina já o não sabe, aposto... (…) Como há-de um homem, se isto assim continua, pegar na enxada para dar uma cavadela ou fazer qualquer sachada?... E também quero ver como hei-de no arraial procissão de Santo Amaro, que não tarda aí, dar sequer um rufo assim mais tal... assim mais científico? Eu se fosse bispo..."[23].

Sendo que as razões que contribuíram para este cenário de indiferença entre o casal já foram afloradas na secção III-2.1 do nosso estudo, interessa-nos sobretudo aqui destacar, nas palavras simples de um homem do campo, que ti'Zé P'reira tem o cuidado de acentuar a verticalidade de carácter com que assumiu o seu compromisso matrimonial, sem que, todavia, pareça ter sido correspondido pela sua mulher. Desviada na sua atenção para compromissos de ordem religiosa, Catarina do Nascimento abdica das obrigações familiares, despreza as tarefas domésticas e, com maior gravidade, o respeito pelo próprio marido.

Lançando um relance ao texto de Jane Austen, o casal protagonista é outra aliança de êxito fracassado. Verificada a desigualdade de caracteres entre Mr e Mrs Bennet, à partida não seria de prever uma relação muito diferente daquela que o texto de facto relata. Fazendo talvez justiça literária à frase pronunciada por Charlotte – "Happiness in marriage is entirely a matter of chance"[24] – quando dialogava com a amiga Elizabeth, os pais desta deixam no romance o registo de que a referida sorte não lhes foi auspiciosa em vinte e três anos de matrimónio. Mr Bennet, perspicaz e sarcástico, nunca foi compreendido pela esposa, para quem o primeiro e o último objectivo de vida era casar as filhas, fazer visitas e saber as novidades alheias[25]. A instabilidade em que o casal vivia era observada pelas filhas, e particularmente pela atenta Elizabeth Bennet, facto que é relatado pelo narrador:

> "(…)she had never felt so strongly as now, the disadvantages which must attend the children of so unsuitable a marriage, nor ever been so fully aware of the evils arising from so ill-judged a direction of talents; talents which rightly used, might at least have preserved the respectability of his daughters, even if incapable of enlarging the mind of his wife."[26].

De relembrar neste espaço que em *Pride and Prejudice* o casamento é sempre observado pelo lado materialista, e só no limite é que os sentimentos das personagens são considerados. Este

[23] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 104.
[24] AUSTEN, J., *op. cit.*, p. 16.
[25] *Vide*: *Idem*, *ibidem*, p. 4.
[26] *Idem*, *ibidem*, p.160.

cálculo a que as partes se submetem contribui, sem surpresa, para a tal possibilidade de que a fortuna no casamento possa então ser uma questão de sorte, conforme se leu. A tensão reflexiva da utilidade materialista na relação matrimonial assume o seu paroxismo narrativo com as perguntas dirigidas por Elizabeth à tia Mrs Gardiner:

> "«Pray, my dear aunt, what is the difference in matrimonial affairs, between the mercenary and the prudent motive? Where does discretion end, and avarice begin? Last Christmas you were afraid of his [Mr Whickham] marrying me, because it would be imprudent; and now, because he is trying to get a girl with only ten thousand pounds, you want to find out that he is mercenary.»[27].

Muito antes da importância a ser atribuída aos sentimentos humanos colocam-se em destaque os interesses económicos e actos prudência, tudo se jogando num tabuleiro de xadrez quase em total indiferença perante as forças da natureza. Aliás, irónica e paradoxalmente, o único encontro matrimonial que legitima os sentimentos das personagens é exactamente aquele que, à face da convenção social, se assume ilegitimamente. Trata-se da união da filha mais nova do casal Bennet, Lydia Bennet, raptada pelo militar Mr Whickham: "«(…) She has no money, no connections, nothing that can tempt him to – she is lost forever.»"[28]. E a ironia narrativa progride no texto, já que nunca as pessimistas previsões tecidas pela irmã se confirmaram. Lydia e Whickham continuaram juntos e sem registo de sobressaltos até ao encerrar do romance, podendo assim referir-se o carácter de excepção. Entretanto, após uma tremenda luta de orgulhos e preconceitos, concordar-se-á que também o casamento de Mr Fitzwilliam Darcy com Miss Elizabeth Bennet foi a resposta que o casal encontrou para os seus sentimentos afectivos, mas após um emaranhado de tensões de perspectiva social. Se quisermos, este casal faz a demonstração de que "Happiness don't always depend upon what people has; (…) for, if it is to be, there is no preventing it. If a marriage is made in heaven, all the justices of peace upon earth can't break it off."[29], e isto nas palavras de Honour dirigidas a Tom Jones no romance de Henry Fielding. Na esteira deste comentário, gostaríamos de introduzir um reparo trazido de novo pela opinião crítica de Angela J. Smallwood: "Fielding's pleasure in exposing affection (…) indicates clearly that he shares with the rationalist-feminist tradition a basically moral stance on this issue, along with a socially conservative reason for supporting the higher valuation of the female mind: a profound commitment to marriage as the ideal focus of a woman's talents."[30] – e talvez por esta razão se justifique toda a articulada construção narrativa que progride em direcção ao casamento de Sophia no final do romance. Mas

[27] *Idem*, *ibidem*, p. 105.
[28] *Idem*, *ibidem*, p. 185.
[29] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 691.
[30] SMALLWOOD, A. J., *op. cit.*, p. 49.

regressemos a *Pride and Prejudice*. Não se poderá esquecer que o enlace matrimonial de Elizabeth e Darcy só ocorreu após se terem esgotado todas as possibilidades de o travar. Mr Darcy, não conseguindo vencer o orgulho, e muito particularmente os preconceitos, declarou o seu afecto a Elizabeth Bennet quase no final da ficção, pois dada a clivagem de extractos sociais a que ambos pertenciam, o casamento tornava-se matéria que se recusava admitir. Mas não somente Mr Darcy, pois também a família tão-pouco o admitia, já que tinha como certa a união do jovem a Miss De Bourgh. Estas circunstâncias levam Lady Catherine a dirigir as seguintes palavras a Elizabeth:

> "«I will not be interrupted. Hear me in silence. My daughter and my nephew are formed for each other. They are descended on the maternal side, from the same noble line; and, on the father's, from respectable, honourable, and ancient, though untitled families. Their fortune on both sides is splendid. They are destined for each other by the voice of every member of their respective houses; and what is to divide them? The upstart pretensions of a young woman without family, connections, or fortune. Is this to be endured! But it must not, shall not be. If you were sensible of your own good, you would not wish to quit the sphere, in which you have been brought up.»"[31].

E quando acima referíamos que o casamento de Darcy com Elizabeth só aconteceu "após se terem esgotado todas as possibilidades de o travar", referíamo-nos mais exactamente ao auto-controlo gerido por Darcy face à consciência que mantinha relativamente à inferioridade social de Elizabeth, à degradação social que aquele casamento viria a representar para ele, ou ainda aos obstáculos familiares que teria que enfrentar, dada a oposição manifestada perante as suas inclinações sentimentais[32]. O estabelecimento da resistência familiar contra o casamento de extractos sociais afastados é uma constante neste texto, problemática que nunca se coloca se for cotejada com os textos de Júlio Dinis. O único momento narrativo nas ficções dinisianas em que nos é referido um casamento por conveniência, e não por sentimento, ocorre em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Embora relatado em analepse, o casamento de Gabriela com Souto-Real, já falecido no momento da narração, pretendeu, da parte da jovem, reabilitá-la em termos de condição familiar que, ainda com ligações igualmente aristocráticas, estava contudo arruinada[33]. Ainda assim, o texto não se refere a qualquer circunstância de carácter impeditivo ao enlace matrimonial.

A somar aos (maus) exemplos apontados acrescentem-se os da ficção *Dombey and Son*. Foi já reiteradamente mencionado o péssimo relacionamento de Mr Dombey com Edith Dombey, e quanto à primeira união de Mr Dombey, as informações narrativas também não a beneficiam. Andrew Sanders sintetiza o comportamento conjugal de Mr Dombey sem

[31] AUSTEN, J., *op. cit.*, p. 239.
[32] *Vide*: AUSTEN, J., *Idem*, *ibidem*, p. 129.
[33] *Vide*: DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, p. 174.

formular quaisquer dúvidas: "When it comes to his relationships with his wives, he seeks submission rather than equality, respect rather than love, meekness rather than passion."[34]. De facto, ao longo de toda a ficção, o autoritarismo, distanciamento, cinismo e sobrançaria de Mr Dombey para com as suas esposas, e particularmente para com a segunda cujo percurso matrimonial se inclui inteiramente na obra, não permitem qualquer hipótese de relatos que evidenciem a mínima centelha de felicidade conjugal. Os casamentos de Mr Dombey fracassaram, e a ruína foi o único prémio que deles se poderia esperar. Tomar a referência do casamento de Walter Gay com Florence Dombey, já no final do texto, como um cenário que permita aludir-se à felicidade matrimonial neste romance de Charles Dickens é, convenhamos, uma tremenda falácia. Nos cinquenta e dois capítulos que o compõem, este resplendor de ventura familiar só surge exactamente no último, e em jeito de castigo narrativo para Mr Dombey que, não tendo sabido minimamente construir e gerir a harmonia doméstica, apenas a vem a conhecer numa fase tardia da sua vida e não por experiência própria, mas por observação da família que a sua filha construiu, com quem entretanto passou a coabitar. Após se ver pessoal e socialmente arruinado, a fortuna que a companhia do novo casal proporcionou a Mr Dombey, trazendo-lhe embora o bem-estar que a sumptuosidade em que tinha vivido nunca lhe tinha propiciado, vai castigá-lo ao lhe colocar diante dos olhos uma vida despretensiosa, imbuída em atmosfera de compreensão mútua e grande dedicação. Todos os erros familiares de Mr Dombey, nos quais para além do mau relacionamento que manteve com as esposas se inclui o facto de nunca ter sabido ultrapassar a morte do filho e o trato amargo que sempre deu à filha, pressentem-se agora resgatados nas carícias que finalmente dedica à neta, também esta chamada Florence, conforme o seguinte excerto confirmará:

> "But no one, except Florence, knows the measure of the white-haired gentleman's affection for the girl. That story never goes about. The child herself almost wonders at a certain secrecy he keeps in it. He hoards her in his heart. He cannot bear to see a cloud upon her face. He cannot bear to see her sit apart. He fancies that she feels a slight, when there is none. He steals away to look at her, in her sleep. It pleases him to have her come, and wake him in the morning. He is fondest of her and most loving to her, when there is no creature by. The child says then, sometimes:
>
> «Dear grandpapa, why do you cry when you kiss me?»
>
> He only answers, «Little Florence! Little Florence!» and smooths away the curls that shade her earnest eyes."[35].

É com estas palavras que o romance se encerra. Se a felicidade no final da vida de Mr Dombey parece cometer uma tremenda injustiça, já que tanta improbidade a personagem tinha

[34] SANDERS, Andrew, "Introduction", *in*, DICKENS, Charles, *Dombey and Son*, Andrew Sanders (ed, intr. and notes), London, Penguin, 2002 (1848), p. xx.
[35] DICKENS, C., *Idem*, *ibidem*, pp. 947-8.

praticado, pelo contrário, percebe-se que a ironia do destino antes o vai maltratar durante os restantes dias que lhe sobram, causando-lhe momentos de angústia e sofrimento que buscam remissão nas lágrimas que não controla.

Reservado o último olhar para a ficção *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, chamemos ao debate o segundo casamento de Gabriela, a ex-baronesa de Souto-Real já aqui referida. Viúva, Gabriela casa com o primo Maurício, união sobre a qual o narrador garante a felicidade que experimentam. Observe-se o texto sobre esse relato:

> "Não se sentindo com tendências para agricultor, [Maurício] vendeu a Jorge a parte dos bens rurais que lhe pertencia e voltou para Lisboa com a mulher.
>
> Decorrido pouco tempo encetava a sua carreira diplomática, como adido à embaixada de Viena, e sob os melhores auspícios de futuro progresso.
>
> Gabriela não teve de arrepender-se do seu casamento. Se Maurício não era um modelo de maridos fiéis, ela tinha a precisa filosofia para desculpar-lhe as leviandades, e Maurício inteligência para apreciar a generosidade e delicadeza da sua mulher, e adorá-la por isso, apesar de tudo.
>
> A vida agitada e as sucessivas comoções das capitais a ambos agradavam; por isso ambos eram felizes."[36].

Neste raro modelo de felicidade conjugal que Júlio Dinis explicitamente regista levanta-se uma curiosa questão já aqui abordada – a do casamento por conveniência. Mas desta vez permitimo-nos a dispensar os nossos comentários, dadas as contradições que a diversidade sempre suscita: se acima quase se defendia o casamento pelo lado dos sentimentos, contraditoriamente, teremos agora que assegurar o casamento pelo bem-estar económico. E assim sendo, eloquentes, são, afinal, as palavras de outra personagem feminina de Jane Austen, desta vez Fanny, e no romance *Mansfield Park*: "A large income is the best recipe for happiness I ever heard of."[37].

Se se poderá entender que nestas ficções em geral, a estratégia narrativa do casamento, – e independentemente dos meios que o servem ou das classes sociais em que se integra –, se realiza numa vocação unívoca de quadros de felicidade, como "meta do enamoramento e do noivado, ou como saudade santificada por viúvos"[38], – afirmação de António J. Saraiva –, é nossa forte convicção que também terá que se proceder à leitura dos contrários. E assim, ao observar essas sinopses de perfeição a encerrar os romances, não se deverá desprezar a possibilidade de os exemplos das relações entre marido e mulher que atravessam os textos poderem vir a estar nelas contemplados. Imersos nessa consciência, deleitemo-nos entretanto com o cromatismo das telas dos referidos quadros de (prometida?) felicidade, mas não

[36] DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, pp. 488-9.
[37] AUSTEN, Jane, *Mansfield Park*, London, Penguin, 1986 (1814), p.226.
[38] SARAIVA, A. J., LOPES, O., *op. cit.*, p. 772.

descurando um olhar às (des)douradas molduras onde se entalham os exemplos que os envolvem, já que, afinal, se apresentam cravejados de inquietantes interrogações. Inquestionável é o facto de em meados do século XIX, em Portugal, serem já evidentes os enormes desníveis que o tecido social registava, facto que na obra de Júlio Dinis se denota por "(…) uma visão que, não iludindo a reflexão sobre os pontos de ruptura, crê apesar de tudo ser possível estabelecer conexões e firmar pactos seguros."[39]. Esta consciência social do escritor português poderá considerar-se extensível às obras dos escritores ingleses, cujo momento das escritas reflectem o mesmo tipo de mudança de paradigma social em Inglaterra. Neste patamar de alianças e conflitos, inegável é que, e com as palavras de Helena C. Buescu, "O casamento final (…) representa simbolicamente a aliança entre o princípio masculino, visto como activo e produtor, e o princípio feminino, reprodutor, da terra cuja fecundação representa, não só a subsistência do homem mas ainda, e muito claramente, a sua salvação, até moral."[40]. Finalmente, apesar de todos os constrangimentos apontados, não duvidamos que o casamento em geral, particularizado na união dos opostos, sociais e económicos, aspire projectar nestes textos o desejado equilíbrio ontológico, do qual a família é a basilar pedra de toque. Por outro lado, não é ainda de desprezar o facto de se poder encarar o casamento no final dos textos dinisianos como "(…) o poder de constituir família, de viver em família, que é, para o autor, o íman que mais o atrai, e que se mantém actuante em todas as suas criações"[41]. Todavia, insistimos, também nesta matéria, estes textos não escondem as inquietações destes escritores.

[39] BUESCU, Helena Carvalhão, "Dinis, Júlio", *in*, *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Helena Carvalhão Buescu (coord.), Lisboa, Caminho, 1997, p. 135.
[40] BUESCU, Helena Carvalhão, "George de Sand e Júlio Dinis: questões de espaço no romance rústico francês e português", *in*, *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa, Edições Cosmos, 1995, p. 53.
[41] RIBEIRO, Mariana de Almeida, *O Simbolismo da Casa em Júlio Dinis*, Lisboa, Difel, 1990, p. 15.

IV-1.5 – Das relações entre corpo e espaço doméstico

Andrew Sanders refere, relativamente ao século XIX inglês, que a prosperidade urbana e os empreendimentos industriais proporcionaram, quer à classe média, quer à classe trabalhadora, uma considerável variedade de pequenos confortos e ornamentos domésticos até então apenas confinados às famílias muito ricas[1]. Embora este facto se perceba nos textos dos escritores ingleses dessa época, de facto, em Portugal, o registo dessa assimilação de bens materiais de qualidade superior por parte das classes sociais emergentes, muito raramente perpassa os textos de Júlio Dinis. Os cenários domésticos dos textos dinisianos, com características de opulência e comodidade, são os de pertença a famílias ainda ligadas à aristocracia, as quais, embora exibindo alguma ostentação, dão já francos sinais de fragilidade. Neste grupo de referência encontramos a casa da Quinta de Alvapenha em *A Morgadinha dos Canaviais*, o solar de Negrões de Vilar de Corvos em *Os Fidalgos da Casa Mourisca* ou a casa de Entre-Arroios em *As Apreensões de Uma Mãe*. Talvez já algo comparável ao tipo de espaços familiares referidos por Andrew Sanders sejam a vivenda de José Urbano junto a Braga, em *Justiça de Sua Majestade*, e a casa de Mr Richard Whitestone no Porto em *Uma Família Inglesa*, cujas ocupações profissionais dos seus proprietários estavam ligadas à actividade comercial. Entretanto, temos relatos do tipo de casas de lavoura – a casa de José das Dornas em *As Pupilas do Senhor Reitor*, ou a casa de Tomé da Póvoa em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, seguidos das casas de grande humildade de que a casa da tia Filomela, em *Os Novelos da Tia Filomela*, cumpre um exemplo cabal.

Desta sumariada enumeração do tipo de habitações descritas nos textos dinisianos, apontada por ordem decrescente do valor de riqueza que imediatamente possam sugerir, pode-se entretanto concluir que a grande parte dos cenários familiares onde as acções maioritariamente se desenvolvem são espaços de reconhecido conforto e bem-estar. Talvez seja também o facto de estes abastados lares se revelarem como um lugar de preferência da narração que, imediatamente, convidam a classificar a obra dinisiana de alicerce burguês. E a par destes, tal como acima foi mencionado, casas mais humildes também têm um lugar bem estruturado na narrativa, sendo que estas eram o protótipo habitacional da esmagadora maioria da população portuguesa do século XIX. Curiosamente, verifica-se que em qualquer um dos

[1] *Vide*: SANDERS, Andrew, *The Short History of English Literature*, 2nd ed., Oxford, OUP, 2000 (1994), p. 401.

exemplares que acabamos de apontar, a relação que a personagem mantém com o seu espaço doméstico é uma relação não apenas de agasalho, protecção e comodidade, mas também de ligação do seu "eu" físico ao sentimental, e até espiritual, de resto, em perfeita justiça literária da casa como metonímia do corpo. É em casa onde as personagens se entregam a cogitações sobre o seu carácter, a reflexões de tendência empírica ou até filosófica, e então ora vão analisando o mundo tal como o observam, ora se debruçam sobre as problemáticas da família, ora se questionam sobre si mesmas, e tantas vezes através de exercícios de auto-descoberta. Curiosamente, apesar de este levantamento analítico estar integrado no espaço de problematização comparatista, verificar-se-á, pela escassez de referências, que de facto, à excepção de Charles Dickens, os outros textos ingleses em estudo não valorizam os micro-espaços familiares como estes dois escritores o fizeram.

Nas palavras de A. José Saraiva, "Júlio Dinis exalta o lar doméstico como ninguém mais soube fazê-lo em Portugal: é o romancista de uma certa ideia da Família e por isso mesmo se tornou o romancista das famílias."[2]. Nas palavras de Marina de Almeida Ribeiro, a casa em Júlio Dinis configura "Espaços ideais, fontes de alegria e de regeneração, apesar de algumas tormentas passageiras, que não passam de provas necessárias, para que a harmonia se instaure, solidificada, com o casamento, fundamento da família, da eternização do clã e da própria ordem social"[3]. Mas é sobretudo a mulher quem nestas narrativas tradicionalmente ocupa o espaço doméstico quase em total permanência, aliás, tal como na literatura inglesa, já que o papel feminino na periodologia a que nos aplicamos se cumpre quase exclusivamente nos papéis de esposa e mãe. Não será, porém, nesta vertente de ocupação do espaço que assentará a nossa análise. A nossa reflexão irá antes no sentido da relação de importância atribuída pela personagem a locais específicos do espaço doméstico, onde se confronta consigo própria ou com o universo das suas inter-relações humanas. São a sala e o quarto os compartimentos onde as acções narrativas maioritariamente se desenvolvem, e dentro deles é atribuída destacada importância à janela e ao recanto da lareira, enquanto lugares de referência na construção/questionação psicológica do sujeito. Sendo que o quarto e a lareira constituem a representação da intimidade, a sala e a janela comprometem-se como locais de ligação ao mundo exterior. A sala, podendo também constituir-se como área de privacidade quando acolhe a reunião e o convívio da família, é também o local onde as visitas são recebidas servindo, nestas circunstâncias, de plataforma giratória de ligação da família ao mundo externo. As janelas, – tão recorrentemente aludidas por Júlio Dinis –, são as tais "fronteiras [que] apresentam sempre maiores ou menores canais de passagem para o exterior pelo qual o

[2] SARAIVA, A. J., LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed., Porto, Porto Editora, p. 772.
[3] RIBEIRO, Mariana de Almeida, *O Simbolismo da Casa em Júlio Dinis*, Lisboa, Difel, 1990. p. 16.

espaço interno se delimita (…)"[4], – palavras de Helena Carvalhão Buescu. Nesta barreira que se rompe para dar lugar à transferência do privado para o público, a personagem lança-se na aventura pela qual procura transpor os seus medos, os seus sonhos, as suas perplexidades, ou melhor talvez, lança-se numa corrente de pensamento que implicitamente se compromete na busca e afirmação da sua verdadeira identidade. Observemos alguns exemplos a partir dos respectivos textos.

Quando ao fim de longos anos Henrique de Souselas entra na sala do solar de Alvapenha, em *A Morgadinha dos Canaviais*, observa-lhe a estrutura, a decoração, e descobre que, afinal, a nostalgia que em Lisboa alimentava daquele espaço que frequentava em criança se convertia numa surpreendente desilusão. Nesta estratégia narrativa, a fisionomia da sala comuta-se num clarão de lucidez para a personagem que a revisita ao cabo de vinte anos[5]. Não só a alertando para a clivagem que se estabelece entre a quimera e a realidade, traz-lhe também à razão que cada momento na vida tem a significação que lhe é própria, e que geralmente é irrepetível – "A memória de Henrique, aquela inconstante e leviana memória de rapaz estouvado, sentia-se acordar, à vista daquilo tudo."[6]. Se o cenário cumpria o efeito de rememoração, a consolação recolhida por Henrique de Souselas não bastou às expectativas que alimentava, e então a "saudade que ao princípio sentira dissipara-se já."[7]. A singular importância de cada momento de vida afirmava-se naquela representação do espaço doméstico que, desta vez, oferecia outro grau de interesse, também ele único, mas distante do que até então permanecia na memória de Henrique de Souselas. A partir da voz descritiva e ainda crítica do narrador no fragmento de texto que vamos transcrever (um pouco extenso, mas compreenda-se que é necessário), atentemos noutro aspecto, particularmente evidente – referimo-nos à identificação do espaço doméstico com quem o habita, ou fazendo o exercício contrário, ao reconhecimento do tipo de personalidade de quem o ornamentou:

> "A sala tinha uma fisionomia característica.
>
> Suponha-se uma não muito ampla quadra de pouca altura, toda pintada a oca, e alumiada por duas mal rasgadas janelas de peitoril, com os seus competentes assentos de pedra, um defronte do outro, com meias cortinas de cambraia sempre corridas – pleonasmo de discrição que se não justificava, visto que as janelas, abrindo para a quinta, não tinham vizinhança de cujos olhares precisassem de recatar-se. O tecto era de almofadas de castanho,

[4] BUESCU, Helena Carvalhão, *Chiaroscuro: Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras, 2001, p. 108.
[5] "Encontraria os mesmos móveis, na mesma colocação; as mesmas cobertas nos leitos, apenas mais desbotadas; as mesmas ou iguais cortinas nas janelas; o mesmo cheiro de feno e alfazema na atmosfera dos quartos, os mesmos quadros nas paredes, as mesmas jarras na cómoda", [DINIS, Júlio, *A Morgadinha dos Canaviais*, Obras Completa de Júlio Dinis, vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), p. 27.], descrição que Helena C. Buescu comenta referindo que "(…) as retenções efectuadas [pela personagem] se articulam sobretudo com o aparecimento do discurso iterativo: móveis, cobertas, leitos, cortinas, quartos, jarras, cómodas aparecem uma única vez no discurso, correspondendo a uma multiplicidade de actos perceptivos que se engloba apenas num só.", BUESCU, Helena Carvalhão, *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Caminho, 1990, pp. 242-3.
[6] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 27.
[7] *Idem*, *ibidem*, p. 28.

> em tempos pintado de azul, agora de uma cor duvidosa. Havia quinze anos que D. Doroteia falava em o mandar retocar, mas o projecto, momentoso como era, ia sendo adiado de Primavera para Primavera. Orlava a sala, no alto, um friso ou cornija saliente, onde coroadas maçãs de Inverno aguardavam, em vistosa fileira, a completa maturação, e derramavam no aposento o mais agradável aroma. O pavimento, apesar de muito picado de caruncho, andava limpo e «escafunado» – termo do vocabulário de casa – que metia gosto vê-lo. Cada parede era um museu de estampas de devoção. Poucos santos e santas da corte celestial não estavam ali representados e com um colorido, que era o maior pecado, a que estes bem-aventurados haviam dado lugar cá no mundo.
>
> Lá se via Santa Quitéria e as suas sete companheiras; Santa Ana ensinando Nossa Senhora a 1er; o Senhor dos Passos, venerado em S. João Novo, no Porto; o Bom Jesus de Bouças, representação da imagem, que, segundo reza a respectiva crónica, é obra das mãos de José de Nicodemus; os Santos Mártires de Marrocos, da igreja de S. Francisco, etc, etc. Sobre a cómoda de pau-preto era devotamente venerado o mais rubicundo, menineiro e bem disposto Santo António, 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.
>
> No interior da redoma onde se abrigava o santo, estava estabelecido o museu de raridades da tia Doroteia. Eram flores artificiais, concharinhas [*sic*] e caramujos, um rosário de caroços de azeitonas, uns poucos de vinténs de prata, enfiados e pendentes do braço do menino Jesus, que o santo sustentava ao colo, verónicas, escapulários, uma campainha benta, uma medida do braço do Senhor de Matosinhos, um pão do saco de Santa Isabel, que vai na procissão de Cinza, no Porto, e outros objectos curiosos.
>
> A mobília da sala consistia em cadeiras de palhinha, que gemiam quando entravam em serviço, como militar, cujas articulações o reumatismo invadiu; mesas cobertas com colchas de chita; baús cravados de pregaria amarela, disposta em letras e arabescos; uma papeleira de pau-santo, e uma gaiola com um canário decrépito, objecto, havia muitos anos, das tentações de um gato, mais decrépito do que ele e pertencente as classes inactivas."[8].

Após o relato que acabamos de ler, o leitor quase não necessitaria que lhe fossem apresentadas as personagens que residiam naquele espaço para as ficar minimamente a conhecer. As relações entre os dois espaços – o espaço doméstico e o que define o carácter das personagens, ou talvez melhor, o espaço concreto da sala e o abstracto que organiza a identidade humana – estão nitidamente assimilados naquela descrição. Concentrando-nos neste último, façamos a transposição dos sinais semióticos que o cenário narrativo empresta à construção psicológica das personagens que viviam naquele solar: eram pessoas organizadas: "O pavimento, apesar de muito picado de caruncho, andava limpo e «escafunado» (…) que metia gosto vê-lo"; conservadoras: "cadeiras de palhinha, que gemiam quando entravam em serviço"; moderadas nos gastos: "Havia quinze anos que D. Doroteia falava em o mandar retocar, mas o projecto, momentoso como era, ia sendo adiado de Primavera para Primavera"; preservavam a intimidade: "meias cortinas de cambraia sempre corridas"; religiosas: "Cada parede era um museu de estampas de devoção"; e pela profusão de pequenos objectos, "Eram flores artificiais, concharinhas [*sic*] e caramujos, um rosário de caroços de azeitonas, uns poucos de vinténs de prata, (…) verónicas, escapulários, (…) e outros objectos curiosos", reforça-se o tipo de gosto estético. E tudo isto o texto vem a confirmar, pois habitavam o solar de

[8] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, pp. 27-8.

Alvapenha duas mulheres em perfeita sintonia de personalidades, permitindo que o narrador considerasse que a criada Maria de Jesus "Era apenas uma edição popular da mesma alma [a de D. Doroteia]"[9].

Em *Uma Família Inglesa* são representadas as salas de duas famílias, ambas denotadoras do nível de vida de quem as habitas: trata-se da discreta sala de Manuel Quintino, o empregado de escritório da Casa Whitestone, e da bem mais fornecida sala de Mr Richard Whitestone, uma família que não tendo memória de privações, representa "(…) o feliz reino da rainha Vitória"[10]. As aproximações que ambas as famílias fazem a estes espaços de pertença doméstica são equivalentes, cumprindo sobretudo a necessidade do acolhimento de amigos, mas servindo também de severo palco de conferências e acareações entre membros da família. Sobrevoemos estes espaços para deles relevarmos a relação com os seus habitantes. Quanto à sala de Manuel Quintino,

> "(…) modestamente mobilada, mas em cada particularidade (…) se revelava o bom gosto de Cecília. Se ali dentro se não encontrava nenhum móvel de alto preço, nenhum objecto de elegância luxuosa, não havia também as ridículas demonstrações de um gosto grosseiro, amontoadas sem ordem, adquiridas sem escolha.
>
> Descobria-se em todo aquele recinto um asseio e conchego, que fazia bem contemplar.
>
> Manuel Quintino sentava-se junto da mesa do trabalho, em uma cadeira de braços, verdadeiramente patriarcal; Cecília trazia luz, fechava as janelas, pousava a cesta da costura e vinha sentar-se ao lado do pai.
>
> Manuel Quintino contava alguma coisa do ocorrido no escritório; Cecília correspondia-lhe, referindo o que, na ausência de Manuel Quintino, sucedera em casa." [11].

Neste cenário do serão familiar, dito de imediata trivialidade, reconhece-se porém o conforto físico e psicológico de ambas as personagens que o preenchem. Ao passar da varanda para a sala, para Manuel Quintino "Principiava então ainda mais agradável passatempo (…)"[12] e, assumindo o lugar de patriarca de uma família de dois elementos nos quais se incluía, a conversa rondava as amenidades do escritório onde trabalhava, e com particular incidência contava peripécias de Carlos, e Cecília escutava-as com interesse especial. Entretanto, a esta harmonia de querenças familiares junta-se uma habitual visita, a da personagem José Fortunato que, apesar de estranha ao clã, era bem considerada enquanto tal. Na sala de Manuel Quintino reinava o remanso do final do dia, e cada um dobrava-se sobre si mesmo, desdobrava-se na figura do outro, numa serena comunhão de compreensão mútua e partilha desinteressada. Cecília lia o jornal em voz alta, os receptores escutavam e comentavam as

[9] *Idem*, *ibidem*, p. 26.
[10] *Vide*: RIBEIRO, M. A., *op. cit.*, p. 95.
[11] DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), p. 160.
[12] *Idem*, *ibidem*.

mais variadas notícias, acompanhado do reconforto trazido por uns goles de chá, leite, bolachas e bolos[13]. Sendo esta sala um espaço de recato e de paz por excelência, sustentava porém as (in)tranquilidades dos transportes afectivos da jovem Cecília, às quais se juntavam as correspondentes perplexidades causadas no pai.

Com características diferentes apresenta-se a sala de Mr. Richard Whitestone. Local de permanente convívio familiar em torno da mesa onde o "roast-beef", o salame, o fiambre, as ostras, a mostarda ou o queijo, seguidos do peru recheado, do lombo de vaca ou do "pudding", – o "monstruoso pudding que se cozinhava na Inglaterra, em não sei que solenidade popular (…)"[14] –, eram saboreados e acompanhados dos melhores vinhos, permanentemente interrompidos por alusões a personagens e temáticas da cultura genuinamente inglesa[15]. E se o cenário do ambiente restritamente familiar se transpunha simultaneamente para o do convívio social com os compatriotas, o jantar recebia o elogio de que "nem no Erecteum Club, em St. James Square, se jantava melhor."[16]. Gostaríamos, entretanto, de abandonar um pouco esta vertente social – que também traria muito ao debate –, e de concentrar a nossa análise no efeito psicológico que a sala promovia nos residentes, e muito em especial em Carlos Whitestone e no pai. Após um dos habituais jantares em família, sempre abundantemente servidos, durante os quais Mr. Richard Whitestone trazia ao seu discurso as memórias e notícias de Inglaterra, Jenny retira-se da mesa e

> "Então tomavam maior incremento ainda as libações de Mr. Richard Whitestone.
> Acendia um charuto e dava-se uns ares de familiaridade, que em nenhuma outra ocasião se repetiam.
> Carlos, de ordinário, perdia também então um pouco do habitual retraimento para com o pai, e, fumando defronte dele, entrava com mais desafogo neste diálogo.
> Naquela tarde, porém, conservou-se ainda pouco expansivo, e quase distraído, perante a crescente comunicabilidade de Mr. Richard.
> Neste diálogo *inter pocula* eram infalíveis as referências do negociante ao seu livro favorito – o *Tristram Shandy*, de Sterne."[17].

O distanciamento que de comum Mr. Richard mantinha com o filho, – como forma de manter latente a reprovação do comportamento de Carlos –, quebrava-se no ambiente daquela sala e na proximidade do fogão, após sentidos os efeitos característicos decorrentes de um suculento jantar. Era quase exclusivamente neste ambiente de raro à vontade entre pai e filho que Carlos recebia a afectuosa aceitação própria do grau de parentesco que os ligava, só que, naquela determinada noite, a sala, que Carlos geralmente acabava por abandonar, acolheu-o

[13] *Vide*: *Idem*, *ibidem*, pp. 161-70.
[14] DINIS, *Idem*, *ibidem*, pp. 184.
[15] *Vide*: *Idem*, *ibidem*, pp. 182-5.
[16] *Idem*, *ibidem*, p. 399.
[17] *Idem*, *ibidem*, p. 185.

inesperadamente. É que nesse final de dia, "Carlos voltara a casa (…) reconciliado com a vida doméstica e convencido de que estava bem disposto para saborear os prazeres de um serão inglês"[18], suposição que se revelou ineficaz, pois " a vida doméstica, tal como se passava ao fogão, junto do qual Mr. Richard quase dormitava, não era a que o podia satisfazer."[19]. Se à partida, a sala de família iria acentuar em Carlos o carácter de aconchego e felicidade de que necessitava, e talvez ainda, expurgar-lhe desapontamentos do seu quotidiano trazidos por traições da vida afectiva, o seu estado espiritual não lhe permitia que o corpo se adequasse ao espaço.

> "O viver íntimo, cujos encantos Carlos julgara ter concebido aquela tarde, era apenas o acessório de alguma coisa mais essencial ao coração, de alguma coisa, cuja necessidade começava a sentir enfim.
>
> Sorria-lhe o conchego doméstico, mas aquecido, mas iluminado por outras chamas, que não eram as que lambiam o *fender* do fogão; animado por mais ardentes sentimentos do que os de um afecto fraterno, ainda que dos mais estreitos, e do que os do respeito filial, ainda que dos mais arreigados e extremosos.
>
> Estava por isso experimentando agora o desengano, e a comparar a monotonia daquela noite inglesa com o prazer que imaginara poder saborear-se, sem abandonar os lares domésticos.
>
> Isto fazia-o ainda mais silencioso e sombrio, do que estivera em outras noites que passara como aquela em casa."[20].

O recobro esperado naquela noite pela desilusão sofrida por não conseguir identificar, apesar de todos os esforços investidos, a mulher que, mascarada numa noite de Carnaval, se mantinha acaloradamente presente no seu pensamento, converteu-se numa imagem de expectativas fracassadas. O aconchego da sala, a energia irradiada pelas reconfortantes chamas do fogão, a companhia íntima do pai e da irmã, não passou de uma desajustada oferta, porque não preenchia as ansiedades de Carlos. O habitual calor dos "lares domésticos" sonhado pela personagem, para poder ser fruído e usufruído, exigia que o corpo psicológico de Carlos lhe encontrasse a resposta que indagava, e nesse caso, a presença de outra companhia era fundamental ou, pelo menos, algum conhecimento acerca do enigma que lhe fez despertar sentimentos mais profundos. Pelo contrário, o espaço físico da sala da família Whitestone acabou mesmo por se contrapor às suas necessidades mentais, agravando o seu estado de alma e, finalmente, tornando Carlos "mais silencioso e sombrio, do que estivera em outras noites que passara como aquela em casa." – leu-se no excerto.

Em *Dombey and Son*, a casa é claramente uma extensão da personalidade do seu habitante, reveladora ainda da ânsia de projecção social que o período vitoriano favorecia.

[18] *Idem*, *ibidem*, p. 187.
[19] *Idem*, *ibidem*.
[20] *Idem*, *ibidem*, pp. 187-8.

Toda a decoração estava projectada para exibir uma excelência de bem-estar económico e familiar que reflectisse o plano social do seu proprietário. É o texto quem o refere, explicitamente. Vejamos como:

> "And yet amidst this opulence of comfort, there is something in the general air that is not well. Is it that the carpets and the cushions are too soft and noiseless, so that those who move or repose among them seem to act by stealth? Is it that the prints and pictures do not commemorate great thoughts or deeds, or render nature in the poetry of landscape, hall, or hut, but are of one voluptuous cast - mere shows of form and colour - and no more? Is it that the books have all their gold outside, and that the titles of the greater part qualify them to be companions of the prints and pictures? Is it that the completeness and the beauty of the place are here and there belied by an affectation of humility, in some unimportant and inexpensive regard, which is as false as the face of the too truly painted portrait hanging yonder, or its original at breakfast in his easy chair below it? Or is it that, with the daily breath of that original and master of all here, there issues forth some subtle portion of himself, which gives a vague expression of himself to everything about him?"[21].

Mas dentro deste quadro de ostentação de riqueza, é a sala de Mr. Dombey que introduz algumas propostas que não se distanciam, no geral, da sala de Mr. Richard Whitestone, embora aquela abrigue um ambiente mais grave, mais coincidente talvez com as personagens que a habitam. Neste trabalho de Dickens, a sala adquire com frequência sentidos especiais, que a personagem evidencia e busca essencialmente junto da lareira. Dir-se-ia que diante do fogo, o ambiente desta sala adquire a especial energia e o mistério de que a personagem carece para manter latente a sua orgulhosa autoridade, ainda que apenas a sinta revertida sobre si próprio. Observe-se como se comportam as personagens, num episódio narrativo em que o filho Paul Dombey, com cinco anos, é trazido para a companhia do seu pai junto à lareira da sala:

> "(…) But at no time did he fall into it [melancoly] so surely, as when, his little chair being carried down into his father's room, he sat there with him after dinner, by the fire. They were the strangest pair at such a time that ever firelight shone upon. Mr Dombey so erect and solemn, gazing at the blaze; his little image, with an old, old face, peering into the red perspective with the fixed and rapt attention of a sage. Mr Dombey entertaining complicated worldly schemes and plans; the little image entertaining Heaven knows what wild fancies, half-formed thoughts, and wandering speculations. Mr Dombey stiff with starch and arrogance; the little image by inheritance, and in unconscious imitation. The two so very much alike, and yet so monstrously contrasted.
>
> On one of these occasions, when they had both been perfectly quiet for a long time, and Mr Dombey only knew that the child was awake by occasionally glancing at his eye, where the bright fire was sparkling like a jewel, little Paul broke silence thus:
>
> «Papa! what's money?»"[22].

[21] DICKENS, Charles, *Dombey and Son*, Andrew Sanders (ed, intr. and notes), London, Penguin, 2002 (1848), pp. 513-14.
[22] DICKENS, Charles, *Dombey and Son*, Andrew Sanders (ed, intr. and notes), London, Penguin, 2002 (1848), pp. 109-10.

A indiferença oferecida pela melancolia de uma criança de cinco anos, de rosto envelhecido e que, por imitação do pai, olha fixamente as labaredas sem proferir qualquer palavra, quebra-se com uma pergunta desgarrada que fende o gelo afectivo que teimava em manter-se intacto diante do calor do fogo. E assim a jovem criança torna-se objecto de "(…) an unprecedent insight into the child's mind and its refracted view of the adult world."[23], promovendo-se no romance a tensão entre o estado adulto e o da meninice pela surpresa que se instala entre dois mundos, convertida ainda em agente de ponderação que se oferece ao orgulhoso pensamento de Mr Dombey. O dinheiro e o estatuto social obtido eram o eixo axial da vida de Mr. Dombey. Surpreendido com a profundidade de sentidos que se abrigava na interrogação do filho de ingénua idade, Mr. Dombey sentiu o embaraço da resposta mas, nem por tal, ao longo da narrativa deu mostras de que a estranha circunstância lhe tivesse permanecido na memória. A personagem viveu obstinada pela manutenção do seu pedestal social, que não tardou em queda livre até à falência.

Mas é a lareira, da sala ou do gabinete de trabalho, o micro-espaço doméstico talvez mais explorado na ficção de Charles Dickens. Boris Ford refere que na Era Vitoriana as artes se esforçavam por exibir conforto e tranquilidade, e acrescenta que "(…) as the world outside gets larger and larger, so there emerges a need of security, reflected in an apparent retreat unto the interior of the Victorian drawing-room."[24]. E também por isso, o local da lareira em *Dombey and Son*, potencialmente assegurado pelo poder do fogo, se pressente que resulta mais numa fonte de afirmação da identidade, e menos de aquecimento. O espaço da lareira da família Dombey poderá ainda estar conotado com a desolação, e até com a devastação social para a qual o poder do fogo simbolicamente contribuía, espaço cuja atmosfera contrastava com o crescimento económico e a pujança social que ia emergindo naquela época. O romance inicia-se com o quadro familiar de Mr Dombey sentado na sala junto da lareira e ladeado pelo pequeno Paul Dombey, tranquilamente deitado na sua alcofa. Separados pela diferença de quarenta e quatro anos, congregava-os, contudo, alguns traços fisionómicos: ambos eram carecas, de pele avermelhada e sem especiais traços de beleza. Neste quadro que se apresenta estático, a imobilidade em que as personagens se encontram na contemplação do fogo suscita a Jane Smiley considerar que "We are asked immediately to regard them not only as characters and agents of the story, but as objects of contemplation."[25]. Mais diríamos: na falta de calor humano entre as personagens diante do fogo, adivinha-se que a destruição que observavam, inevitavelmente, lhes corresponde.

[23] ANDREWS, Malcolm, *Dickens and the Grow-up Child*, London, Macmillan, 1994, p. 112.
[24] FORD, Boris, *The Romantic Age in Britain*, The Cambridge Cultural History of Britain, vol. 6, Cambridge, CUP, 1992 (1989), p. 32.
[25] SMILEY, Jane, *Charles Dickens*, London, Weidenfeld & Nicolson, 2002, pp. 69-70.

Quando alguma personagem entra naquela sala onde o fogo crepita, quem a recebe coloca-se geralmente de costas para a lareira, numa exibição da linguagem do corpo que se deixa iluminar pelo fogo, a reclamar pronta a autoridade. Mr. Dombey, em conversa com o empregado que gere os negócios da firma, mantém-se longo tempo de costas para a lareira, conforme palavras do narrador:

> "But Mr Dombey hardly seemed to think so, as he still stood with his back to the fire, drawn up to his full height, and looking at his head-clerk with a dignified composure, in which there seemed to lurk a stronger latent sense of power than usual."[26].

Este tipo de posicionamento eleito por Mr. Dombey repete-se, entretanto, com outras personagens. Repara-se como Mrs Pipchin, a directora de um colégio para jovens, recebeu Paul e Florence Dombey no estabelecimento de ensino:

> "Mrs Chick and Miss Tox, who had brought them down on the previous night (…), had just driven away from the door, on their journey home again; and Mrs Pipchin, with her back to the fire, stood, reviewing the new-comers, like an old soldier."[27].

No momento em que Mrs Pipchin recebia os novos alunos do colégio, a directora tinha o cuidado de se colocar de costas voltadas para a lareira, tirando partido de uma estrutura de efeito central, e resplandecente, que igualmente lhe garantia a centralidade da atenção dos visitantes. A directora sabia que dessa colocação diante da lareira tirava partido do resplendor que a coloração do fogo lhe emprestava aos contornos do corpo, ganhando em distanciamento e autoridade através de uma linguagem muda de garantido êxito social.

No trabalho literário de Júlio Dinis, é sobretudo a janela o micro-espaço doméstico que recebe a sua particular atenção, não do ponto de vista do espaço físico que representa, mas enquanto símbolo de representação do corpo psicológico da personagem que o frequenta, independentemente de se colocar no interior, ou no exterior da mesma. Abrindo-se ao mundo exterior, em muitos momentos narrativos a janela não serve apenas de elemento que permite colocar em diálogo o espaço doméstico com o que lhe é externo, ainda que pelo simples olhar do observador que nela se coloca. E isto na medida em que essa violação da fronteira prolonga a actuação da *psique* da personagem, capaz de a fazer ajustar ideias, recolher pontos de vista, alimentar sentimentos, toda um leque de propostas que pode mesmo chegar a transformá-la. A ligação estabelecida entre dois mundos físicos, o ontológico e o material, permite-se ainda a tornar-se elemento de sociabilização e de expansão do mundo psicológico da personagem que,

[26] DICKENS, C., *op. cit.*, p. 196.
[27] *Idem*, *ibidem*, pp. 118-9.

recebendo do exterior as influências que lhe são oferecidas pela luz solar, pelo ar renovado, pelo cair da chuva, pela frescura da brisa ou pelos odores e sons próprios de cada estação do ano e do local em que se insere, provoca estímulos sensoriais que se abrem à auto-reflexão. A energia recolhida do mundo exterior durante a contemplação efectuada através da janela, em maior ou menor grau, e segundo múltiplas condicionantes, torna a personagem predisposta para lançar o pensamento na análise das suas fantasias, dos seus receios, dos seus projectos, constituindo-se ainda, com frequência, num exercício de auto-constrição que pretende libertar perturbadores pesos de consciência. Mas por outro lado, o olhar lançado através da janela poderá também constituir-se num processo de penalização para a personagem, acaso observe gestos e comportamentos de terceiros que aprecie, e que reconheça serem bem diferentes dos seus, tornando-se a janela, neste caso, um espaço de auto-enriquecimento pelo crescimento espiritual que lhe proporciona. Maria das Graças Sá refere que a janela tem também "um valor duplo: é janela no sentido literal do termo, por onde o sujeito do olhar contempla a paisagem, e é-o também em sentido metafórico, porque permite abrir a descrição no tecido textual."[28]. E então, integrada no processo de união simbólica de espaços empíricos que são contrários, o privado e o público, encontra-se outra união, a tal de sentido metafórico, aquela que facilita o cruzamento dos espaços sentimentais das personagens. É muitas vezes à janela que a personagem dá largas ao seu percurso na demanda dos afectos, pela busca e entrega que se inicia, e desenvolve, a partir de um olhar ou um sorriso trocados naquele espaço. Assim, as susceptibilidades que a personagem alimenta em torno da insegurança e fragilidade, que são sempre próprias da dúvida, dissolvem-se no espaço da janela, agora capaz de facilitar outra união de opostos, a do feminino com o masculino. Todas estas disposições atravessam, com maior ou menor vigor, as ficções dinisianas, conforme abordaremos, ainda que com brevidade.

No solar de Vilar de Corvos, de uma das janelas do seu quarto, Jorge reflecte sobre a clivagem social em que a sua família se abatia a cada instante, cogitação que sustenta ao contemplar a ditosa propriedade do seu antigo criado. Refere-se assim em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*:

> "Porque prosperava a Herdade, e porque declinava o palácio? Se de tão pouco se chegara a tanto, como se podia cair de tanto em tão pouco?
>
> Tais eram, em suma, as vagas reflexões que se assenhoreavam do espírito de Jorge, quando das janelas do seu quarto, em uma das torres do palácio, ou do alto de alguma eminência, observava a animação, a vida da propriedade do seu antigo criado, e voltava depois os olhos para o vulto silencioso e como adormecido do velho paço dos seus maiores."[29].

[28] SÁ, Maria das Graças M., "A Paisagem como corpo: o olhar romântico em Garrett, Júlio Dinis e Eça", *in*, *Corpo e Paisagem Românticos*, Act. 9, Helena C. Buescu, João F. Duarte, Fátima F. Silva (org.), Lisboa, Colibri, 2004, p. 409. (Colóquio, 2003).

[29] DINIS, Júlio, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 5, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1872), p. 20.

Através de uma janela, Jorge transportou-se da intimidade do seu quarto para a objectividade do mundo. Foi pela janela, no espaço fragilizador das altas muralhas daquela existência palaciana que, pelo contraste da sua casa com a quinta de um dos seus antigos subordinados, Jorge cogitou e, a partir do debate interno de ideias, procurou activamente desvendar o mistério da ruína da sua família: "A casa senhorial de sua família apresenta-se [então], aos olhos de Jorge, como o resíduo de uma tradição de que a modernidade produtiva acentua o carácter vão"[30]. Observando a azáfama em que todos se envolviam no espaço agrícola vizinho, o pensamento de Jorge ganhou lucidez em relação à apatia que reinava naquele império caduco que o abrigava. E se, imediatamente, o espaço da janela se tornou transgressor, já que violou a aparente tranquilidade que ainda se ia respirando na velha Casa Mourisca, por outro lado, também desafiou a sensibilidade da personagem ao deixar-se atravessar pela imperativa consciência de mudança. Receptivo à aceitação da diferença, foi pela influência externa, recebida através da janela, onde se expunha a articulação entre dois universos – o privado e o público, o individual e o colectivo, ou ainda, o do sedentarismo e o do trabalho –, que Jorge, interrogando-se, recebeu a enzima do projecto de restauro económico e familiar da Casa Mourisca.

É também através do espaço da janela que Henrique de Souselas, em *A Morgadinha dos Canaviais*, encontra o primeiro momento de metamorfose do espaço exterior, e até de auto-descoberta, isto após a sua incursão em terras do alto Minho. Enquanto que à sua chegada à Casa do Mosteiro, em Alvapenha, o narrador refere que:

> "Não era para dissipar a impressão penosa, que subjugava o espírito de Henrique, o aspecto que lhe oferecia, àquela hora da noite, a parte da quinta, por onde era conduzido para a casa de Alvapenha."[31];

porém, no dia seguinte, abrindo a janela do quarto onde a personagem tinha pernoitado, a paisagem tinha-se transfigurado e o estado de alma de Henrique de Souselas recebeu dela a benéfica e necessária influência para combater o seu estado de melancolia. Lê-se assim:

> "Henrique de Souselas, debruçado na varanda de pedra do quarto, não se cansava de admirar aquela cena.
>
> Parecia-lhe estar assistindo a um milagre de fadas, que, num momento, elevam, nos ermos, jardins e paços, como os de Armida e Alcina.
>
> (…)

[30] BUESCU, Helena C., "Ler Júlio Dinis", *in*, *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa, Cosmos, 1995, p. 55.
[31] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 21.

> A mudança de aspecto da cena operou não menor mudança nos sentimentos e disposição do enlevado espectador, que das varandas de Alvapenha a estava observando.
>
> - É preciso sair! é preciso sair! - disse Henrique consigo. - Quero ver isto de perto; quero entranhar-me nestes bosques, quero trepar por aqueles montes, debruçar-me daquelas ribanceiras."[32].

E assim, o "aspecto melancólico da véspera desvanecera-se"[33]. Esta personagem, representante do sujeito citadino habituado à considerável extensão espacial de Lisboa, povoada por um grande aglomerado urbano e com padrões humanos diversos e convivências sociais que lhe são próprias, acostumado ainda a conviver com modos de vida diferenciados e sem quaisquer referências agrícolas, foi contudo na simplicidade do espaço campestre que se reencontrou consigo próprio, um espaço onde a sua natureza se irmanou com as propostas da natureza do campo. Henrique de Souselas tinha-se libertado da complexidade da construção social de que anteriormente fazia parte e adoptado os fulgores da lhaneza campesina. Mas foi à janela que se deu a primeira descoberta que viria a mudar, para sempre, o curso da sua vida. E quando o enredo do romance ia já avançado, da mesma janela do quarto, Henrique de Souselas olhava a paisagem e via-a de novo metamorfoseada, só que, desta vez, não pela oferta da própria natureza, mas pelos devaneios sentimentais do seu pensamento. À imagem recolhida a partir da janela, a personagem sobrepunha-lhe outra imagem gerada por uma visão interna, num quadro de sonho que lhe alimentava a esperança. E então, no seio da azáfama campestre, Henrique de Souselas imaginava-se lá incluído

> "(…) a dirigir todos os trabalhos, a regular o serviço; verdadeiro patriarca ao modo antigo; e ao seu lado, e em toda a parte, à sombra de uma árvore, à borda do tanque, debruçada no muro, por entre os silvados das sebes vivas, uma figura suave, casta, adorável... a figura de Cristina!
>
> Quem meses antes adivinharia que Henrique de Souselas, o homem elegante, o homem da moda, em quem estavam encarnadas todas as qualidades boas e más da sociedade que frequentava, havia de ter uma visão como esta!"[34].

Invadidas pelo sentimento dos afectos, assim as personagens dinisianas ora não se adequam ao espaço, ora devaneiam e ajustam esse mesmo espaço às suas necessidades psicológicas pontuais. Seguindo esta linha de afirmação, e conforme acima se referiu, enquanto que Carlos, em *Uma Família Inglesa*, recusou o espaço da sala durante o serão pelo qual tanto ansiou, tendo por base a instabilidade psicológica criada pelo imenso ardor em torno de uma mulher que se mantinha fora do seu alcance, e até do seu conhecimento, pelo contrário, Henrique de Souselas, imerso em semelhante estado de alma, lançou-se na fantasia e

[32] *Idem*, *ibidem*, pp. 39-40.
[33] *Idem*, *ibidem*, p. 42.
[34] *Idem*, *ibidem*, p. 428.

adequou o espaço da paisagem que o seu olhar contemplava às necessidades imanentes: a paisagem mudou, a natureza cobriu-se de verde, de frutos e de cereais, e no centro de tamanha abundância Henrique de Souselas colocou-se acompanhado de Cristina. Por este processo contemplativo, a janela do quarto da personagem[35] pulverizou a sua materialidade e, favorecendo a entrada do éter de que os seus sentimentos careciam, promoveu e realizou o transporte do psicológico até ao infinito. A paisagem edénica criada pela contemplação de Henrique de Souselas jamais era o mundo da realidade que o envolvia, mas a do mundo sonhado e quintessenciado à medida dos seus sentimentos. E assim, se num romance nos é representada uma indesejável relação entre o corpo e o espaço, no outro representa-se uma afável relação do espaço que se adequa ao corpo.

Conforme acima se mencionou, a janela do quarto ou da sala são espaços propiciadores à expressão de trejeitos que se fundem na insinuação de afectos, mas também a casuais ou programados encontros, a disfarces de determinadas intenções, ou mesmo a bisbilhotices de vizinhanças. Continuemos, contudo, a centrar-nos nos propósitos sentimentais. É por uma janela do quarto que o narrador-personagem de *As Apreensões de Uma Mãe* se apercebe das investidas do jovem Tomás que, através de outra janela, no silêncio e no recôndito da noite, abandona a casa para se encontrar com Paulina. Este momento é assim descrito pelo referido narrador-personagem:

> "Passado assim algum tempo, vi uma forma escura desenhar-se no vão da janela, crescer, crescer, e, com grande terror meu, erguer-se sobre o parapeito, como tentando precipitar-se.
>
> Não sei como pude reprimir um grito de susto: a ideia de suicídio fez-me arrepiar os cabelos.
>
> Cedo, porém, e com uma presteza que deixava suspeitar não ser a primeira vez que executava a manobra, o vulto, firmando-se nos lavores salientes da ombreira e daí num cano de ferro que descia do telhado ao pátio, junto ao ângulo da parede, transportou-se para o jazente da janela do templo, que lhe ficava próxima, mas em plano inferior ao do quarto."[36].

Concluiu-se que a janela de observação se veio a revelar de grande utilidade investigativa à personagem que, de visita à Casa de Entre-Arroios, e após desmistificada a hipótese de se tratar de um assalto, acabou por perscrutar as investidas de Tomás comandadas pelo despertar afectivo por Paulina. Mas reparemos em mais um pequeno passo do texto:

---

[35] Neste momento, cumpre-nos obrigatoriamente remeter a atenção para um texto de Helena Carvalhão Buescu, *Incidência no Olhar: Percepção e Representação*, no qual a autora faz a análise pormenorizadamente desenvolvida desta estratégia narrativa, e mais concretamente do olhar de Henrique de Souselas por esta mesma janela a que nos referimos neste texto, ali segundo o ponto de vista da actividade perceptiva no acto de observação. *Vide*: BUESCU, H. C., *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, pp. 231-33.

[36] DINIS, Júlio, "As Apreensões de uma Mãe"*, in, Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 12.

> "Aquela sombra, ou antes aquele corpo, desde que se viu em terra, parou como escutando se tivera sido pressentido; afastou-se alguns passos e voltou de novo, passando em revista todas as janelas com escrupulosa atenção; porém, esquecendo-se neste exame exactamente da única, que o havia traído, a do meu quarto, o qual talvez julgava desabitado. Satisfeito, ao que parecia, com estas observações, estranhou-se no pomar e cedo se perdeu por entre as árvores."[37].

E desta vez não é apenas o olhar ou o pensamento que transpõem o espaço da janela, pois o dito corpo (o de Tomás), tinha-se servido da transposição da janela do seu quarto não para se transportar da intimidade da sua casa para o espaço público, mas para passar de um espaço íntimo doméstico para outro espaço igualmente íntimo, uma intimidade a dois no encontro com Paulina. E se repararmos, quando Tomás estava já em terra e observava todas as restantes janelas da habitação, a possível invasão do seu espaço privado passou a acontecer de dentro de casa para o exterior onde ele se encontrava, donde se conclui que público e privado se saldaram no espaço ocupado pelo corpo, e não na construção arquetípica do espaço da janela.

Desviemos, por breves instantes, a atenção para o texto de Jane Austen, para se afirmar que, se em *Pride and Prejudice*, a relação da personagem com estes micro-espaços domésticos é eventualmente referida no decurso do texto, não passa contudo de mera alusão esvaziada de sentido. Explorada a narrativa, retiramos dela um exemplo que cremos bem que servirá de cabal defesa da nossa opinião:

> "After sitting a few minutes, they were all sent to one of the windows, to admire the view, Mr. Collins attending them to point out its beauties, and Lady Catherine kindly informing them that it was much better worth looking at in the summer.
> The dinner was exceedingly handsome, and there were all the servants, and (…)"[38].

A ida até à janela de um grupo de convidados de Lady Catherine De Bourgh não surte qualquer efeito narrativo para as personagens envolvidas no processo, ficando apenas o registo de um gesto tão-somente social como sem consequências. Aliás, o início do parágrafo seguinte não desmente: o curso da narrativa rapidamente inflecte para indicações sobre a qualidade do jantar, do serviço, e outras. Aliás, nesta matéria acomodamos perfeitamente o nosso raciocínio ao da crítica literária: "Austen's novels famously prefer to turn their gaze from a potentially vivid window onto the violent social upheavels which marked the culmination of a century or so of «European Enlightenment» (…)"[39]. E neste mesmo âmbito, idênticas circunstâncias romanescas se poderão apontar ao texto de Henry Fielding. Leiamos um breve extracto:

---

[37] *Idem*, *ibidem*, pp. 11-12.
[38] AUSTEN, Jane, *Pride and Prejudice*, Ian Littlewood (intr. and notes), London, Wordsworth, 1999 (1993), p. 111.
[39] TAUCHERT, Ashley, *Romancing Jane Austen: Narrative, Realism, and the Possibility of a Happy Ending*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 2.

> "As for the landlord, he was prevented by his fears from retiring to rest. He returned therefore to the kitchen fire, whence he could survey the only door which opened into the parlour, or rather hole, where Jones was seated; and as for the window to that room, it was impossible for any creature larger than a cat to have made his escape through it."[40].

A caminho de Bristol, e tendo perdido a orientação, Tom pernoita numa hospedaria. Porém, na medida em que o seu aspecto não oferecia muita confiança ao estalajadeiro, este permaneceu vigilante a observar os dois possíveis locais por onde o hóspede se poderia escapulir: a porta e a janela – mas afinal, a primeira nem de porta se constituía (era um buraco), e pela segunda, nem um gato passava. E no texto, estes micro-espaços também não passam disto. Comprovemo-lo outro exemplo, agora a propósito dos comportamentos de Mr Western:

> "He was, however, by much entreaty, prevailed on to forbear the application of this medicine [a beer]; but from serenading his patient every hunting morning with the horn under his window, it was impossible to withhold him; nor did he ever lay aside that hallow, with which he entered into all companies, when he visited Jones, without any regard to the sick person's being at that time either awake or asleep."[41].

E assim, o facto de Mr Western tocar a corneta debaixo da janela de Tom Jones, ou noutro local qualquer, de forma a reunir os amigos para irem à caça, em nada sugere uma relação especial do seu corpo com o espaço.

Entretanto, é em *As Pupilas do Senhor Reitor* que se exerce uma teia de estratégias narrativas nas quais a janela serve de palco romanesco, – e referimo-nos objectivamente, entre muitas outras possibilidades de análise, ao enamoramento de Clara com Daniel. Porém, Margarida, no seu ardor sufocado pelo mesmo jovem, e na simultânea defesa da irmã que estava noiva de Pedro, coloca-se em alerta sobre a situação. O excerto seguinte conta um pouco como as coisas se passavam entre ambas:

> "Uma tarde, estavam as duas irmãs sentadas a trabalhar à janela do lado da rua.
>
> A luz do Sol apenas dourava já os cimos dos montes mais elevados e longínquos. Aproximavam-se as horas, às quais Daniel costumava passar ali.
>
> Já por mais de uma vez dirigira Clara a vista pelo caminho que ele ordinariamente seguia; (…)
>
> Porém, sempre que os olhares de Clara tomavam aquela direcção, encontravam-se com os da irmã, e instintivamente se abaixavam logo.
>
> Margarida não estava também tranquila naquela tarde. Em toda a fisionomia dela, em todos os gestos e palavras, denunciava-se, por sinais evidentes, um violento desassossego interior.
>
> De quando em quando, voltava-se para Clara, como se resolvida a falar-lhe, a comunicar-lhe alguma coisa que a preocupava; mas, num momento, parecia abandoná-la a resolução e permanecia silenciosa.

[40] FIELDING, Henry, *The History of Tom Jones, a Foundling*, London, Vintage Books, 2007 (1746), p. 295.
[41] *Idem*, *ibidem*, p. 162.b

> O estado de espírito duma e de outra mal lhes permitia sustentar a conversa, a qual prosseguira frouxa e interrompida, a todo o instante, por frequentes pausas."[42].

A janela era o tablado onde tudo se representava: as irmãs dissimulavam um à-vontade entre elas que não existia; disfarçavam o encontro de olhares cruzados no mesmo sentido, sem outra solução; fingiam pretender conversar, mas sem tema; aparentavam querer revelar alvo, mas sem ânimo. À janela, no pensamento de Clara e Margarida jogavam-se todas as perplexidades: entre ambas, entre elas e a ilusão, entre cada uma e a vitória sobre Daniel. Mas como entretanto o cavaleiro não se fez tardar, vejamos como nos relata o texto:

> "- Muito boas tardes, Clarinha - dizia ele. - Receava não a ver já hoje; por isso obriguei este pobre animal a um trote por estes caminhos de cabras abaixo, que muito pouco lhe agradou.
> - Então tinha que me dizer?
> - Nada. Era para não perder o meu dia. Quando vi fechadas as folhas da mimosa da Quinta da Freira, temi vir encontrar já fechada também a sua janela, Clarinha.
> - Era pena! - disse Clara, sorrindo, e depois, debruçando-se ao peitoril, acrescentou, lançando com disfarce um olhar para a irmã: - Tenho a pedir-lhe um favor, Sr. Daniel.
> - Que felicidade para mim! Diga.
> - Quando, de hoje em diante, voltar para casa, não há-de vir por este sítio.
> - Clara! - disse Margarida em voz baixa, puxando pelo vestido da irmã.
> Clara não a atendeu.
> - Porque me faz esse pedido? - perguntou Daniel, admirado.
> - Porque, segundo me dizem, deram-lhe para reparar por aí nestes seus passeios e então, para não inquietar o mundo..."[43].

Na relação entre as irmãs, o simulacro continua evidente. Quando Clara pede a Daniel que mude o percurso do seu regresso a casa ao fim do dia, faz-lhe o pedido mas "lançando com disfarce um olhar para a irmã", facto que deixa claro que não existia verdade naquela proposição. Por outro lado, ao ouvir Clara fazer tal petição a Daniel, Margarida chama-lhe imperativamente pelo nome e, "puxando pelo vestido da irmã", não esconde que também não era essa a sua vontade. Poder-se-á assim referir que, protegidas pela parede que se erguia até ao parapeito da janela, a enorme inverdade em que ambas as personagens femininas estavam afundadas mais não era do que uma estratégia de preservação das suas intimidades. Neste caso, não é o enquadramento da janela que defende o corpo do espaço público, mas a própria (ainda que involuntária) mentira em que as personagens incorrem. Já a posição de Daniel é bastante distinta: a personagem obrigou, confessadamente, o "pobre animal a um trote por estes caminhos de cabras", "para não perder o meu dia" – conforme suas palavras no texto. A ânsia de rever Clara era grande, e Daniel não o ocultou. Mas a colocação física de Daniel, do

[42] DINIS, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor*, Obras Completa de Júlio Dinis, vol. 1, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1867), pp. 252-3.
[43] *Idem*, *ibidem*, pp. 256-7.

lado exterior da janela, não correspondia à exposição pública que simbolicamente ali se opunha à privada. Naquele espaço exterior, Daniel tornava-se num acessório da privacidade daquelas jovens, e também de si próprio. A partir do lado exterior da janela, na área já concebida como espaço público, os olhares alheios tornavam-se perversos e indiscretos, razão pela qual, "para não inquietar o mundo...", Clara e Margarida mentiam ao mundo, mas mentindo primeiro a si próprias.

Charles Dickens é, conforme acima referíamos, o escritor inglês que em *Dombey and Son* revela uma sensibilidade especial nesta matéria. Exemplifiquemos uma estratégia que consideramos interessante. Miss Tox, amiga da irmã de Mr Dombey, nutria particular afecto por este cavalheiro sem que, todavia, alguma vez tivesse tido a oportunidade de o manifestar, ou mesmo de receber qualquer gesto em troca. Vizinha do major Joseph Bagstock, seu admirador, esta personagem lia-lhe nos meneios de fantasia manifestações que julgava serem-lhe dirigidas. Leia-se um breve excerto:

> "At about this same period too, she was seized with a passion for looking at a certain bracelet; also with a passion for looking at the moon, of which she would take long observations from her chamber window. But whatever she looked at; sun, moon, stars, or bracelets; she looked no more at the Major. And the Major whistled, and stared, and wondered, and dodged about his room, and could make nothing of it."[44].

O hábito de contemplação adquirido por Miss Tox através da janela assume duas disposições narrativas: a confusão criada em Major Bagstock que, julgando-a apaixonada por ele, verifica entretanto que nem um simples olhar lhe dirige; e aquela que aqui mais nos interessa distinguir, a relação de Miss Tox com a janela do seu quarto, através da qual projecta o seu sonho até junto dos astros. Desta janela, a contemplação de Miss Tox mantém a sua intimidade na privacidade de um universo distante, apenas erradamente desvendada pelo Major, a quem não é dada recíproca oportunidade – é que o pensamento de Miss Tox atravessava outras janelas, outras portas, outras paredes, e penetrava na intimidade doméstica de Mr. Paul Dombey.

Referiremos apenas mais uma estratégia dinisiana em que a relação do corpo com o espaço doméstico toma uma curiosa expressão, em *As Pupilas do Senhor Reitor*. Trata-se de alguns momentos passados em situação de ociosidade pelo médico Daniel no seu quarto, quando nada tinha para fazer, nem livros para ler, e sob uma atmosfera de calor escaldante. Acerca do tipo de circunstância que poderá eventualmente ocorrer num enquadramento semelhante, e independentemente do tipo de pessoa envolvida, o narrador comenta que

[44] DICKENS, C., *op. cit.*, p. 105.

> "A ociosidade absoluta imprime de ordinário aos actos do homem certa feição pueril, que ele procura sempre ocultar aos olhos estranhos.
>
> As pessoas mais sisudas e graves têm momentos na vida durante os quais, a sós consigo, se entregam a distracções de criança."[45],

alertando-se as consciências para os princípios básicos dos comportamentos humanos, comuns a todos os seres. Mas prosseguindo, após a tentativa de escrever cartas, para o que lhe faltavam os meios, Daniel dirige-se para a janela e, informa o narrador,

> "(…) divertiu-se a atirar biscoitos a um cão, que andava solto pela quinta. As galinhas, patos, pombos e perus, que havia em abundância na casa, corriam tumultuosamente a disputar ao quadrúpede as migalhas, as quais ele defendia com unhas e dentes.
>
> Este jogo de circo, em miniatura, encantava Daniel. Afinal cansou-se dele também e fê-lo cessar. Vendo então um gato em pachorrento repouso, no alto de uma ramada distante, tomou um espelho e, por meio dele, fez cair sobre a cabeça do sonolento animal os raios ofuscadores daquele sol de Agosto.
>
> O gato, assim despertado, abriu os olhos, mas fechou-os logo, e desviou a cabeça para se furtar àquela pouco agradável impressão. Depois de vários movimentos, sentindo-se sempre perseguido por o mesmo reflexo, ergueu-se, espreguiçou-se, aguçou as unhas na madeira da ramada e, voltando-se para o outro lado, ajeitou-se, com o manifesto intento de concluir o sono interrompido.
>
> Impossibilitado, por esta evolução do gato, de continuar a incomodá-lo da mesma forma que até ali, Daniel fez-lhe pontaria com uma maçã verde, e tão certeira que o projéctil foi bater em cheio nas costas do animal, que num salto desapareceu.
>
> Terminou para Daniel mais este divertimento.
>
> No peitoril da janela, descobriu, porém, uma formiga. uma formiga! Que valioso achado naquelas alturas! A providência dos desocupados velava decerto por ele.
>
> Procurou logo uma migalha de pão e pô-la na passagem do laborioso insecto.
>
> A formiga parou, tenteou com as antenas o estorvo, assim de repente lançado no seu caminho, examinou-o de todos os lados, depois, talvez por capricho - porque até os insectos têm, a meu ver, seus caprichos - deu-lhe para desprezar o alimento e deitou a fugir.
>
> Daniel insistiu, colocando-lhe outra vez o pão na passagem: o mesmo exame da parte da formiga, e a mesma rejeição final. Nova tentativa de Daniel foi ainda seguida do mesmo resultado. Era de mais para a sua paciência; com um sopro fez voar migalha e formiga pela janela fora.
>
> E, mais uma vez, ficou sem entretenimento."[46].

Este episódio narrativo em que se trava a luta entre desiguais, – entre a inteligência e a irracionalidade –, parece atravessado por noções circenses quando Daniel tenta domar a formiga ou acaba por proceder a um irreflectido golpe de ilusionismo com o gato que entretanto desaparece. Mas em causa está a atitude do corpo com o meio: Daniel não estava desadequado ao espaço doméstico; estava antes despojado de ocupação e então, abeirando-se da janela, procurou algo no mundo exterior que a intimidade da casa não tinha para lhe oferecer. E assim se lançou num diálogo silenciado com espécies animais que lhe surgiam

[45] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p. 188.
[46] *Idem*, *ibidem*, pp. 189-90.

acidentalmente, só que a falta de respostas tornou o momento fugaz. Insistindo no seu esforço em vencer a tremenda desocupação em que se encontrava, notemos como Daniel prosseguiu:

> "Pôs-se a passear no quarto; primeiro, descrevendo zigue-zagues; depois, procurando conservar os pés na linha de juntura de duas tábuas do soalho; em seguida, medindo escrupulosamente a passos regulares o comprimento e a largura do rectângulo do aposento; e, feita esta última operação, multiplicou os resultados obtidos, como se tomasse muito a peito o cálculo daquela área.
>
> Completa esta tarefa, e, depois de alguns bocejos expressivos de enfado, procedeu ao trabalho, não menos importante, de equilibrar na ponta do dedo mínimo uma vara de marmeleiro.
>
> Cansou-o cedo a violência do exercício, no qual de mais a mais não foi muito feliz; este mau êxito desgostou-o como se naquilo tivera posto a sua reputação.
>
> Acendeu um cigarro, comprado no único e mal fornecido estanco da terra. O papel parecia porém apostado a impacientá-lo, era incombustível; o tabaco tinha crepitações que, aos ouvidos de Daniel, soavam como risadas de mofa; e os lumes prontos, aqueles perfeitos e elegantes lumes prontos de pau, primitivos modelos da indústria nacional, bem conhecidos de nós todos, perdiam a cabeça à primeira tentativa feita para os inflamar... faziam-na perder também a Daniel, diria eu, se se usassem ainda os trocadilhos.
>
> Chegou a despejar uma caixa para acender o cigarro, e este ardia-lhe só de um lado. Afinal não fumou.
>
> Para desabafar a sua impaciência, trauteou toda a música italiana que a memória lhe armazenava, e acabou por cantar em voz alta a ária de Gennaro na *Lucrécia:*
>
> *Di pescator ignobile*
> *Essere figliolo credei.*"[47].

Desta vez, o quarto de Daniel estava desadequado não às suas necessidades físicas, mas às psicológicas. Não lhe encontrando motivo que o ocupasse, Daniel recorria a jogos matemáticos de medição da área, chamando de novo ao esforço de diversão técnicas de equilíbrio circense, colocando "os pés na linha de juntura de duas tábuas do soalho". Consciente dos gestos burlescos que empreendia, até as crepitações do tabaco a interromper o silêncio se tornavam suficientes para o colocar alerta, tal era o arredamento que a personagem sentia do mundo, e a desadequação ao espaço em que se movia. Finalmente, a oralidade percebida por uma ária de ópera que ele próprio entretanto trauteou parece ter sido aquilo que, minimamente, lhe satisfez os sentidos – pois neste caso a presença da palavra era-lhe indispensável. E é a partir daí que Daniel volta à janela, desta vez não para uma relação de instabilidade, mas para perscrutar se, pelo canto em voz alta, a sua intimidade estava a ser exposta ao mundo exterior. Reparando, de facto, que os trabalhadores da lavoura fixavam os seus olhares na janela, boquiabertos ainda, Daniel pensou "Estou dando escândalo e a arriscar a minha reputação de homem sisudo"[48], e por tal calou-se. O texto alonga-se neste tipo de investidas da personagem, mas permitimo-nos apenas fazer mais duas observações. Verifica-se que a personagem nunca foi tão autêntica como quando se encontrou a sós consigo mesma,

[47] *Idem*, *ibidem*, pp. 190-1.
[48] DINIS *Idem*, *ibidem*, p.191.

na ausência da sociedade, familiar ou pública; porém, tendo continuado preso à imagem que socialmente tinha construído, a liberdade que aqueles momentos lhe tinham oferecido sentiu-se vexada pela possibilidade de perder a "reputação de homem sisudo" ao ser escutado por terceiros. Daniel tornou-se, de facto, um exemplo do homem-produto da sociedade. Outra questão prende-se, em nossa opinião, com a clara ligação desta proposta narrativa a uma obra da literatura francesa, *Voyage autor de ma Chambre*, do escritor Xavier de Maistre, sobre a qual Antoime Adam opina que "il raconte avec humour les souvenirs que lui suggèrent les objets qui l'entourrent"[49] – e reconheça-se, talvez, a semelhança do trabalho de Júlio Dinis. Notemos, a título quase imperioso, um breve excerto do texto francês que testemunha a tremenda analogia criada no texto epigonal português atrás citado (*As Pupilas do Senhor Reitor*). E concorde-se que existe uma forte probabilidade de o escritor português ter recebido o sopro inspirador do autor francês.

> "(…) elle [la chambre] forme un carré long qui a trente-six pas de tour, en rasant la muraille de bien près. Mon voyage en contiendra cependant davantage; car je la traverserai souvent en long et en large, ou bien diagonalement, sans suivre de règle ni de méthode. – Je ferai même des zigzags, et je parcourrai toutes les lignes possibles en géométrie si le besoin l'exige. (…)"[50].

Uma breve alusão ao texto *The Vicar of Wakefield*. Apesar de no início da ficção o narrador-personagem Dr Primrose, referindo-se à família, garantir que "(…) all our adventures were by the fire-side, and all our migrations from the blue bed to the brown."[51], é nossa opinião que dada a estrutura romanesca deste trabalho, seria difícil a Oliver Goldsmith dedicar especial relevo à relação do corpo com o espaço doméstico em particular. E quando mencionamos em particular, queremos sublinhar que todo o carácter narrativo, não se precisando num ou mais pontos da área doméstica onde o corpo simbolicamente reflicta o espaço, ou *vice-versa*, de um modo geral, se quisermos, acentua-se uma textura que põe em relevo a preocupação narrativa em se sedimentar não determinado corpo, mas o corpo de todas as personagens da família do vigário num espaço doméstico estável. Sintetizando, a constante transitoriedade do cenário familiar experimentada pela família de Dr. Primrose dificulta que se destaque um ou mais espaços de permanência onde o corpo se ligue a uma estrutura alegórica.

Voltemos a Júlio Dinis para finalmente se referir que, de facto, se verifica "em todos os seus romances, o retraimento do mundo social pela entrada no mundo familiar"[52], sendo a família, também em nossa opinião, o micro-espaço que mais recebe a atenção do escritor.

[49] ADAM, Antoine *et alli*, *Littérature française: XIX ème et XX ème siècles*, second tome, Paris, Larousse, 1972, p. 11.
[50] MAISTRE, Xavier de, *Oeuvres Complètes du Comte Xavier de Maistre*, M. Sainte-Beuve (notices), Paris, Garnier Frères, 1911 (s/d.), p.9.
[51] GOLDSMITH, Oliver, *The Vicar of Wakefield*, Mineola, NewYork, Dover Publications, 2004 (1766), p. 1.
[52] BUESCU, H. C., *Chiaroscuro: Modernidade e Literatura*, p. 107.

Tratando-se de um escritor com enorme perspicácia no retrato desta relação interactiva de dois pólos sociais em permanente debate – o familiar e o público –, Júlio Dinis (neste ponto só comparável a Charles Dickens) recorre com frequência a locais específicos da área da casa para deles extrair uma relação de grande energia e alimento psicológico para a personagem que os frequenta. No excerto com que encerraremos este espaço, – e apesar de já ter sido citado e comentado neste estudo[53] –, torna-se evidente essa consciência de que a partir de um espaço doméstico específico, o sujeito poderá mesmo desdobrar a sua identidade pelo abandono da do homem público a favor da do homem privado. Revela-se, desta maneira, uma profunda consciência dos limites, e das implicações psicológicas que neles se compreendem. Lê-se assim em *A Morgadinha dos Canaviais*:

> "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 nessas mudanças é fácil surpreender o verdadeiro rosto da pessoa."[54].

[53] *Vide*: secção III-1.2.a).
[54] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 252.

Capítulo 2

Representações da identidade

IV-2.1 – Preconceitos e orgulho; defesa e triunfo da honra num pacto exegético

Submetidas a esta temática, as ficções *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, *Pride and Prejudice* e *Dombey and Son* preenchem, com grande destaque, o lugar de charneira de entre os textos que nos ocupam. Em certa medida, poder-se-á referir que a textura moral das personagens portuguesas D. Luís e até Jorge competem em alguma paridade com a das personagens inglesas Lady Catherine De Bourgh, Darcy e Elizabeth Bennet. Porém, de entre as personagens apontadas, são sobretudo Darcy e Jorge quem mais cedem ao orgulho e aos preconceitos, embora por motivações diversas: o primeiro é impelido pela energia dos afectos, e o segundo pretende salvar a família da ruína económica. Mas também Mr. Richard Whitestone, em *Uma Família Inglesa*, faz um tipo de representação algo preconceituosa[1], sobretudo quando toma conhecimento da vontade de Carlos se casar com a filha de um seu empregado. Cotejado com *Dombey and Son*, os sentimentos de Mr Richard Whitestone colocam-se a enorme distância do vigor com que Paul Dombey, e mesmo Edith Dombey, exibem neste romance de Dickens, pois neste caso, o orgulho e os preconceitos das personagens manifestam total insensibilidade face às restantes com quem convivem. Serão fundamentalmente estes textos, neste espaço do nosso estudo, os que ocuparão a análise e inerente crítica literárias.

Debruçados sobre os dois primeiros textos, os brios que as personagens evidenciam são suportados por razões diferenciadas: no caso de *Os Fidalgos da Casa Mourisca* está sobretudo em causa o pesaroso despeito sentido por D. Luís perante a prosperidade económica exibida pelo seu antigo criado Tomé, em total contraposição ao progressivo e imparável definhamento da Casa Mourisca. Assegurada no texto a tensão entre classes sociais que o desempenho pelo trabalho estabelece, verifica-se que finalmente também as relações de afectos entre Berta e Jorge contribuirão para a defesa das diferentes esferas sociais. Esta última perspectiva decorre então do empenho de Jorge perante o trabalho que, tornando-se factor de aproximação a Berta, acentua o choque social da atitude de impassibilidade aristocrática contra a energia produtiva emergente. Já quanto a *Pride and Prejudice*, o orgulho alimenta-se da questão central na

[1] Acerca do mundo narrativo citadino de *Uma Família Inglesa*, embora em termos comparatistas com Camilo C. Branco, Urbano Tavares Rodrigues refere que naquele romance abunda o "(…) mundo dos negócios, (…) e igualmente o dos preconceitos, mas com um tom grave, um calor afectivo, uma mesura, que contrastam com o clima camiliano da paixão e do escárnio", RODRIGUES, Urbano T., "Cidade (na Literatura Romântica)", *in*, *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Helena Carvalhão Buescu (coord.), Lisboa, Caminho, 1997, p. 89.],

formação da identidade inglesa, – a problemática de estratificação de classes, na narrativa implicada nos relacionamentos afectivos entre jovens de categorias diversas.

Num diálogo entre os dois irmãos de *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, é nítido o eco das novas atitudes liberais através da fala de Jorge, – independente, investidor, trabalhador e, sobretudo, reformador –, e o posicionamento conservador de Maurício que, opondo-se a reformas radicais, abraçava com indiferença palaciana e estóica pacatez o desequilíbrio orçamental em que a família se afundava. Na Casa Mourisca travava-se uma clara luta de classes entre filhos das duas alas da revolução de 1820. Leia-se um excerto desse diálogo:

> "- Queres então fazer-te lavrador?
> - Quero trabalhar. Olha, Maurício, tenho pensado muito estes últimos dias, e hoje mais do que nos outros. A nossa regeneração depende de nos despirmos dos preconceitos sem fundamento, com que nos educaram. A nossa perda é uma inevitável e justa consequência do nosso louco modo de pensar e de viver, do nosso falso orgulho e dos nossos hábitos viciosos. Pois que quer dizer este enfatuamento com que falamos dos nossos avós? Qual foi a acção nobre, magnânima, que deu tal esplendor à nossa família, que se não possa apagar esse esplendor com a vida de ociosidade, de desleixo e de dissipação inglória que levamos? A crónica não é clara a esse respeito. Tivemos guerreiros que morreram pela pátria, é nobreza decerto; mas quantos soldados obscuros não existiram entre os ascendentes desses pobres homens que por aí há tão heróis como os nossos, mas ignorados? Tivemos um ou dois bispos: eles, algum pobre sacerdote, modesto e humilde, que fez porventura mais serviços à religião do que o nosso parente migrado; mas não lhes deu isso nobreza. O que lhes faltou talvez foi um avoengo que prestasse serviços particulares a algum rei benevolente, que em compensação o fez nobre por toda a eternidade; porque também há destas raízes em muitas árvores genealógicas; desengana-te.
> - Estás eivado de uma filosofia democrática e revolucionária, que não sei onde te levará, Jorge. E em vista disso o que resolves?
> - Resolvo não continuar a merecer essas humilhações, que não posso deixar de reconhecer que são justas. Eles têm mais direito de nos desprezar, do que nós a eles.(…)
> - Nem tu imaginas a que extremos temos chegado; mas ainda nos poderemos salvar, se quisermos ser homens.
> - E como?
> - Mudando de vida, aplicando-nos deveras à restauração desta casa."[2].

Este diálogo está, obviamente, impregnado do pensamento epocal dominante de meados do século XIX português. Tendo a fala de Maurício produzido o lamento crítico contra o tradicionalismo absolutista que revisitou num quadro familiar diacrónico e ainda o entusiasmo necessário à reconstituição económica da sociedade em geral, reconhecer-se-á neste diálogo a força metonímica que pretenderia traduzir o estado geral da sociedade. Em Portugal mais tardia do que no restante espaço europeu, era contudo inevitável a metamorfose social pela afirmação das ideias liberais que, a partir da Revolução Francesa, outros países iam já amplamente conhecendo. Tinha-se praticamente extinguido o conforto aristocrático da inactividade palaciana, ainda a inerte sobrevivência da nobreza com base nos proventos

[2] DINIS, Júlio, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 5, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1872), pp. 60-1.

telúricos deixava já de fazer sentido, e a única estratégia de remediação familiar e social seria abandonar o orgulho que as altas classes sociais sempre sustentam e intervir com utilidade, directa e dinamicamente, nos circuitos do trabalho. Na "filosofia democrática e revolucionária" de Jorge a que Maurício se refere, expõe-se claramente que a personagem estava empenhada em aplicar ao seu micro-espaço familiar a energia renovadora que se anunciava pelo novo pensamento político. Mas entretanto, repare-se num pormenor de teor comparatista com Inglaterra. Aferidas as diferenças de atitude assumidas por Portugal e Inglaterra, embora em tempos cronologicamente diferentes, percebe-se que o modelo regenerador que Jorge impõe para a Casa Mourisca está muito mais integrado na atitude inglesa do que na nacional. Lê-se assim no volume 5º da obra *História de Portugal* de José Mattoso: "Enquanto o liberalismo inglês seguia a evolução económica do País, dando, por isso, grande atenção às preocupações de foro económico e utilitarista, (…) o liberalismo português revelou um grande dinamismo a nível político-literário e foi, sobretudo, reformista e «civilizador»."[3]. Ou seja, a nossa transformação foi-se desenvolvendo através da acção imposta pelos sucessivos movimentos revolucionários, tais como o vintismo, o cartismo, ou ainda o setembrismo[4], obrigando a um constante (re)actualizar e (re)escrever dos princípios essenciais do movimento, e no caso inglês as atenções direccionaram-se directa e obstinadamente para o tecido de estrutura económica. De entre os princípios reguladores daquele empenho contava-se a doutrina ética do utilitarismo – " (…) social action should aim at producing «the greatest good for the greatest number»."[5], fundamentos que promoveram a aposta na qualidade e abundância, tendo em vista o máximo bem-estar e felicidade do povo. Estavam em curso alterações de atitude pragmática, e nessa base o texto dinisiano ajusta-as às necessidades da Casa Mourisca: partindo-se para um trabalho agrícola e acreditando-se na agregação de esforços, procurava-se optimizar a rentabilização das terras.

No decurso deste processo, Jorge é alvo de acometimentos caluniosos pelas visitas que fazia a desoras a casa de Tomé da Póvoa. Durante o brinde de um jantar de família, – que "não desdizia do puritanismo daquela sociedade"[6] –, ouviram-se gracejos entre Frei Januário e outro padre, um dos primos do Cruzeiro, os quais contaminavam, com a reserva própria da circunstância, todos os convivas. Jorge não se deteve e, entre uma completa prelecção, ouviram-se as seguintes palavras:

[3] VARGUES, Isabel N., RIBEIRO, Maria Manuela T., "Ideologia e Práticas Políticas: Os Liberalismos", *in*, *História de Portugal: o Liberalismo*, MATTOSO, José (dir.) vol. 5, Lisboa, Editorial Estampa, 1993, pp. 214-5.
[4] *Vide*: *Idem*, *ibidem*, p. 214.
[5] HARVIE, Christopher, "Revolution and the Rule of Law (1789-1851)", *in*, *The Oxford History of Britain*, Oxford, Kenneth O.Morgan (ed.), OUP, 2001 (1984), p. 490.
[6] DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, p. 214.

> "Pois bem, senhores, um homem [Tomé da Póvoa] chegou-se a mim nestas condições e pôs à minha disposição, leal e desinteressadamente, a sua experiência, o seu crédito e o seu capital. (…) Mas contra o generoso auxílio deste homem havia velhos preconceitos de família, mais apaixonados do que justos; era-me pois impossível recorrer a ele abertamente. Entre as prevenções e a glória de minha casa não hesitei porém. A consciência dizia-me que não devia hesitar. Resolvi acolher o oferecimento leal, mas tive de ocultar na sombra da noite, actos que não se envergonhariam da mais clara luz do dia. Quando precisava do conselho experiente desse homem, procurava-o de noite e clandestinamente. Os difamadores, que correm nas trevas à procura do alimento para a calúnia, surpreenderam-me. Medindo as acções dos outros pela sua capacidade moral, supõem-lhes sempre um motivo infame. (…)"[7].

Os primos do Cruzeiro, autores da infâmia que começaria a circular naquela micro-sociedade acaso as palavras de Jorge não a tivessem combatido de imediato, reforçam a ala aristocrática encimada no romance por D. Luís, à qual Frei Januário aderia com profundo hedonismo. Na expressividade do seu bem-estar, este padre chega a condenar Jorge pelas suas decisões em abandonar a vida desocupada em que viviam e partir para o mundo do trabalho, conforme as seguintes palavras de desafogo do muito bem esclarecem:

> "- Que anda aqui liberalismo, isso para mim é de fé. Mas que mosca o morderia? Querem ver que já fizeram do rapaz mação? Pois olhem que não é outra coisa. Eu quando os oiço falar muito do trabalho... já estou de pé atrás. Tem graça! Quem os ouvir, persuade-se que o trabalho é um prazer. Ora adeus! O trabalho é uma necessidade, o trabalho é um castigo. Para aí vou eu. Que trabalho tinha Adão no paraíso? E não lhe chamam os livros sagrados um lugar de delícias? Amassar o pão com o suor do rosto, olhem que títulos de nobreza! Estes modernismos! Mas é a cantiga da moda. O trabalho enobrece, o trabalho consola, o trabalho é uma coisa muito apetitosa... Será, será, mas eu, por mim, se pudesse deixar de trabalhar... "[8].

E assim se firmava na narrativa o remanescente ideário caduco que, pela resistência que fazia às novas propostas, não era capaz de lhes reconhecer vantagem, tão-pouco a necessária actualidade das novas experiências. A aristocracia e a nobreza em franco processo de dissolvência resistiam e abrigavam-se nas memórias de tempos passados, restando-lhes o olhar sarcástico e a conservação da inépcia com que, progressivamente, se afundavam.

Inteirado do empréstimo económico efectuado por Tomé a Jorge, D. Luís não aceita continuar a viver na Casa Mourisca que considerava, a partir daquele momento, como se estivesse sob penhora. Dirigindo-se a casa do seu ex-criado Tomé da Póvoa, D. Luís aborda Berta e profere as seguintes palavras:

> "Vinha procurar teu pai. Visto que o não encontro, peço-te que lhe transmitas o meu recado. Soube hoje que um de meus filhos havia recebido dele adiantamentos de dinheiro a título de empréstimo para melhorar a nossa propriedade, e isto sem garantia alguma. Não sei a quanto monta a soma recebida, mas em todo o caso não posso aceitar o empréstimo... ou a esmola. A dívida há-de ser paga em breve tempo; mas, enquanto não o for, deixo em penhor da minha

[7] *Idem*, *ibidem*, pp. 218-9.
[8] *Idem*, *ibidem*, p. 56.

> palavra aquela casa, que hoje mesmo abandono, e tudo que nela se contém. As chaves aqui ficam. Virei a seu tempo buscá-las."[9].

Perante a estupefacção e até alguma resistência oferecida por Berta para aceitar o gesto de D. Luís, sucede-lhe o seguinte diálogo já um pouco no tom familiar, ou seja, entre padrinho e afilhada:

> "- Deixar a Casa Mourisca! a casa em que tem vivido sempre, onde nasceu e morreu Beatriz! E porquê?... Que somos nós para si então, padrinho?
>
> O fidalgo tornou-se de novo sombrio ao responder:
>
> - Berta, quando a minha consciência me impõe um acto na vida, é inútil tentar demover-me.
>
> - A consciência! - repetiu Berta, timidamente, como exprimindo uma dúvida.
>
> - Se queres também chamar a isto um preconceito de classe, como já lhe chamou um de meus filhos, chama-lho embora. Em todo o caso obedeço-lhe e de obedecer-lhe me orgulho."[10].

E assim se uniam o orgulho e os preconceitos numa base de carácter que a intelecção de D. Luís denominava de consciência. Perante o exacerbado rigor desta personagem, na afirmação da sua honestidade recebeu em troca a opinião sincera, e até a chamada de atenção de Tomé da Póvoa, gerada no seguinte diálogo:

> "- Leve consigo as chaves, Tomé! A minha dignidade não me consente ficar com elas. Fiz um protesto, hei-de cumpri-lo. Se os meus credores são muitos, seja o representante deles todos. Em poucos posso depositar mais confiança.
>
> - Muito agradecido pela confiança que mostra... Olhe, fidalgo, quer que lhe diga o que tudo isto significa? quer que lhe diga o que penso deste maior rigor comigo? Pois oiça. Cada qual tem os seus defeitos; o meu é o da franqueza. A razão de tudo isto está no grande orgulho de V. Ex.ª. É o que eu lhe digo.
>
> - Pode ser; o orgulho é o defeito de certa classe...
>
> - Pois não lho invejo, nem lho gabo. Orgulho entendo eu que se deve ter de certa maneira; dessa não, que não é nobre. V. Ex.ª preza muito o nome de sua família, deve então trabalhar honestamente para o conservar ilustre. Mas não receie que lhe possa fazer sombra a casa do seu antigo criado, ainda que em cada ano ele levante um sobrado e meta mais um campo dentro dos muros da quinta. O vale que nos separa é muito largo, fidalgo, e ainda quando o Sol se esconde, a sombra da minha chaminé não chega nem sequer ao princípio dos domínios de V. Ex.ª. Deixe-me pois crescer, Sr. D. Luís, e não me leve a mal o trabalhar para ganhar para meus filhos pão, que não lhes falte para o futuro.
>
> D. Luís, ao ouvir estas palavras, estremeceu, como se elas o ferissem (…)"[11].

Nesta altercação, em que de um lado se coloca o orgulho de classe, e do outro a honradez, forma-se uma colocação de sentimentos que se tornam inconciliáveis. Porém, Tomé sabe como atenuá-la, e criando uma imagem com base no trabalho defende que nesse empenho

[9] *Idem*, *ibidem*, p. 234.
[10] *Idem*, *ibidem.*
[11] *Idem*, *ibidem*, pp. 251-2.

todas as classes saem dignificadas. Leia-se como expõe o ex-criado de D. Luís, referindo-se a Jorge:

> "(…) a criança que se fez homem para trabalhar, e o fidalgo que se fez lavrador para salvar a sua casa, e por isso não deixou de ser fidalgo, antes mais do que nunca mostrou que o era. Este orgulho entende-se; mas há um de má casta que se parece muito com a inveja."[12].

Aliás, estas narrativas demonstram ainda, e não raras vezes, que a partir do orgulho se geram outros sentimentos, e muito particularmente a honra, vaidade, inveja, vingança, e em *Pride and Prejudice*, até se incluiu a humildade. Numa conversa entre amigos – Mr. Darcy, Mr Bingley e Miss Elizabeth –, observe-se como a humildade de Mr Bingley é considerada falsa modéstia, quando se refere à falta de êxito das cartas que escreve, insucesso que se estande ainda aos gestos sociais:

> "«Your humility, Mr Bingley,» said Elizabeth, «must disarm reproof.»
> «Nothing is more deceitful,» said Darcy, «than the appearance of humility. It is often only carelessness of opinion, and sometimes an indirect boats.»
> «And which of the two do you call *my* little recent piece of modesty?»
> «The indirect boast; - for you are really proud of your defects in writing, because you consider them as proceeding from a rapidity of thought and carelessness of execution, which if not estimable, you think at least highly interesting. The power of doing anything with quickness is always prized much by the possessor, and often without any attention to the imperfection of the performance. When you told Mrs Bennet this morning that if you ever resolved upon quitting Netherfield you should be gone in five minutes, you meant it to be a sort of panegyric, of compliment to yourself – and yet what is there so very laudable in a precipitance which must leave very necessary business undone, and can be of no real advantage to yourself or anyone else?»"[13].

Gerada a polémica entre o falso elogio e a acusação, ressalta que se o anterior louvor de Mr Bingley a Mr Darcy é de perfeito bom-tom social – "«Charles writes in the most careless way imaginable. He leaves out half His words, and blots the rest.»"[14] –, as humildes referências da personagem acerca dos seus próprios trabalhos convertem-se em auto elogio. Destas trocas de impressões a narrativa aclara que o quadro de humildade está por vezes emoldurado pelo orgulho, numa clara demonstração da luta de jogos entre razão e sentimento. Aliás, neste âmbito, todo o texto *Pride and Prejudice* seria objecto de análise, se assim o pretendêssemos, já que em quase cada página se configuram propostas à meta-reflexão desta bifurcação psicológica. Considerando-se a tendência estética epocal das narrativas inglesas, de pendor sentimental, porque ainda profundamente herdeiras das propostas românticas, Clara Tuite, por exemplo, defende que "During the 1790's, when Austen started writing, the novel genre was so

[12] *Idem*, *ibidem*, p. 252.
[13] AUSTEN, Jane, *Pride and Prejudice*, Ian Littlewood (intr. and notes), London, Wordsworth, 1999 (1993), p. 33.
[14] *Idem*, *ibidem*.

strongly identified with the sentimental novel that the categories of novel and sentimental novel are to a large extent mutually definitional in this period."[15]. Todavia, de notar que em *Pride and Prejudice* a simbiose entre romance e a subclassificação de romance sentimental afirma-se pelo seu conteúdo, já que são os sentimentos do orgulho e preconceito aqueles que tomam conta do eixo em torno do qual se organiza todo o enredo.

Também a futura aliança de casamento entre Jorge e Berta, adivinhando-se que num primeiro momento fosse observada por D. Luís como um projecto de vingança entre famílias, e que da parte de Tomé da Póvoa se receasse a possível interpretação de que se tratava de um projecto de conveniência, não só levam o jovem casal a silenciar as suas inclinações mútuas, como Berta a decidir-se pelo pedido de aliança matrimonial de Clemente, embora avisado da falta de afecto que por ele sentia. Esclarecida a situação junto de D. Luís pela própria mãe de Clemente, num subsequente diálogo entre D. Luís e Berta pode-se ler:

> "- Custa-te muito o sacrifício que fazes, não é verdade?
> - Para que hei-de dizer que não? Custa-me como quando ao acordar de sonhar um sonho agradável me convenço de que foi um sonho tolo. Sabe, porém, o que me anima? É o pensar que mais me custaria se o sonho se realizasse.
> - Porquê?
> - Porque teria remorsos de pagar dessa maneira o afecto que encontrei sempre nesta casa; porque teria vergonha de que pensassem que, da minha parte, esses afectos eram calculados e interesseiros. Nós também temos o nosso orgulho, Sr. D. Luís – acrescentou ela, sorrindo.
> - E nobre que ele é – acudiu o fidalgo, cada vez mais fascinado."[16].

Os remorsos de Berta deixam clara a sua consciência dos tais preconceitos de classe que vão atravessando o enredo. Dir-se-ia, à partida, que todo o orgulho e preconceitos residiam na personagem D. Luís, mas, finalmente, Berta levanta o véu do seu próprio orgulho que, não decorrendo exactamente de preconceitos sociais, resvala de novo para outro sentimento, o da dignidade. É de uma família despida de vaidades sociais, empreendedora e de elevado nivelamento moral que D. Luís recebe grandes lições de vida. Todo o amparo de que aquela família aristocrata necessitava para a retirar das opulentas ruínas em que se ofuscava, – auxílio material, psicológico, afectivo, e até de auto-crescimento –, foi-lhe proporcionado pela despretensiosa família de Tomé da Póvoa, num quadro eivado pela ironia romântica em que o mundo se representou, enfim, às avessas. Contudo, a improbabilidade de compatibilização de ambas as famílias não deixava de continuar a colocar-se inteiramente postulada no orgulho. Senão leiam-se, numa fase já adiantada da trama, as duras palavras de Tomé da Póvoa dirigidas a D. Luís:

[15] TUITE, Clara, *Romantic Austen: Sexual Politics and the Literary Canon*, Cambridge, CUP, 2002, p. 8.
[16] DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, pp. 445-6.

> "- Fidalgo – prosseguiu Tomé, depois desta breve pausa – juro-lhe que nunca percebi estas afeições entre minha filha e o Sr. Jorge; juro-lhe que nunca pensei em que elas pudessem dar-se. Quando o soube estalou-me o coração de dor e coraram-me as faces de vergonha. Cheguei a arrepender-me, pela primeira vez, de alguns serviços que em boa fé prestei ao Sr. Jorge, pequenos mas feitos da melhor vontade. Mas uma vez que o caso se deu, sem culpa minha, só tenho á dizer-lhe isto, fidalgo; ouça-me bem. Quero do coração a seu filho, de pequeno o estimo, e respeito-o agora como um homem de bem que é; quero deveras, se quero! a minha filha, é a primeira que eu tive, é a única rapariga, é a que trago mais chegada ao coração, fraquezas de pai, como sabe; pois bem, quero-lhes a ambos e muito, mas ainda que a afeição que eles tivessem um pelo outro fosse tal que eu os visse morrer, e que a salvação deles só dependesse do meu consentimento para se casarem, deixá-los-ia morrer, deixava; morreria com eles, mas não daria esse consentimento. Juro-lho, fidalgo, juro-lho! que para tanto tenho coragem; porque o meu orgulho não é menos forte do que o de V. Ex.ª! Para eu consentir que um filho meu entrasse na sua família, fidalgo, era necessário... Eu sei lá o que era necessário?... Era necessário que V. Ex.ª primeiro me pedisse por favor para assim o consentir. Agora veja lá se isso é possível!"[17].

Lídia Sousa Ribeiro é de opinião que Lady De Bourgh, em *Pride and Prejudice*, faz a representação dos preconceitos solidamente enraizados e inabaláveis, e que D. Luís, em *Os Fidalgos da Casa Mouriscas*, mantendo-se embora resistente na sua opinião, acaba por ceder à união do jovem casal apaixonado[18]. Neste quadro de princípios culturais e aristocráticos, a resolução dinisiana é adoçada pela necessidade e até dependência de outrem que Júlio Dinis atribui à representação de D. Luís – a doença atravessa-lhe o orgulho -, enquanto que Jane Austen opta por manter a sua personagem emoldurada na altivez palaciana, sem que quaisquer circunstâncias existenciais a obriguem a reflectir nas suas dogmáticas opções, e a ceder nos seus propósitos. No plano das semelhanças e das diferenças entre estes dois escritores, Júlio Dinis consegue penetrar mais fundo na realidade que o rodeava, e assim deixou nos seus textos explícitas propostas à reflexão, porque observava a vida de todos os ângulos que ela propõe.

Mas ainda a propósito do último excerto citado, percebe-se que o texto deixa uma enorme mensagem ao seu leitor: o orgulho poderá invadir qualquer ser humano, independentemente da sua estratificação na escalada da esfera social; mas quanto aos preconceitos, afirmam-se como um sentimento que se coloca muito mais do lado daqueles que evidenciam ter algo de material a defender do que daqueles cujo potencial poderá (se é possível ser comparado, ou mensurado) ser bem mais elevado, mas que se oculta aos olhares sociais, porque pertence ao estatuto das moralidades. Diferenças estas que, entre as demais, também *Dombey and Son* regista pela representação do casal Dombey. Passamos a transcrever um parágrafo que, sendo de breve caracterização, é elucidativo nesta matéria:

[17] *Idem*, *ibidem*, pp. 450-1.
[18] *Vide*: RIBEIRO, Lídia Sousa, *A Representação das Vivências Interiores na Narrativa de Júlio Dinis*, 2007. Tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

> "The barrier between Mr Dombey and his wife was not weakened by time. Ill-assorted couple, unhappy in themselves and in each other, bound together by no tie but the manacle that joined their fettered hands, and straining that so harshly, in their shrinking asunder, that it wore and chafed to the bone, Time, consoler of affliction and softener of anger, could do nothing to help them. Their pride, however different in kind and object, was equal in degree; and, in their flinty opposition, struck out fire between them which might smoulder or might blaze, as circumstances were, but burned up everything within their mutual reach, and made their marriage way a road of ashes."[19].

Numa apreciação global, o orgulho de ambas as personagens é, de facto, devastador. Observadas separadamente, reconhece-se-lhes a citada "different in kind and object". Aceite-se que o orgulho de Mr Paul Dombey é suportado pela estrutura da classe social a que pertence, procurando para tal actuar de maneira a manter-se no topo do exercício do poder e ainda de feição a que todos lhe reconheçam o seu posto de comando, e que o orgulho de Mrs Edith Dombey se fundamenta no grito de libertação identitária que a educação nunca lhe proporcionou. A única fonte de afectos que a vida lhe tinha oferecido residiu na companhia de Florence Dombey, filha do primeiro casamento do marido, a quem Edith Dombey chega a suplicar "«Don't leave me! Be near me! I have no hope but in you!»"[20], palavras que repetiu vezes incontáveis. Para Edith Dombey, Florence era a mesma criança que ela já tinha sido, e para quem antevia, tal como ela própria teve, um percurso de vida que não lhe desejava, já que estava fatalmente mutilado pela sobranceria familiar. Se quisermos, Florence torna-se num desdobramento, embora deslocado no espaço e no tempo, da própria personagem Edith. A procura continuada da sua companhia, permite perceber que Edith Dombey se revia na imagem de Florence enquanto o espelho dos sonhos que não realizou, e talvez ainda como fonte de energia para os recuperar. Quando Wendy Jacobson analisa que "Throughout the novel, then, the values and virtues of English social progress are presented through a discourse of perplexity and anxiety, illuminated fitfully by the rare goodness of Florence Dombey"[21], atribui uma honrada distinção a esta personagem pelo seu elevado padrão moral, que contrasta com miríades de dúvidas e inquietações atravessadas pela sociedade inglesa, das quais Edith faz a representação.

Em *Pride and Prejudice*, Jane Austen procede a outro tipo de distinção contida no orgulho – a vaidade. Em conversa entre irmãs e amigas, e a propósito do comportamento de Mr Darcy, Mary Bennet é esclarecedora ao mencionar que:

[19] DICKENS, Charles, *Dombey and Son*, Andrew Sanders (ed, intr. and notes), London, Penguin, 2002 (1848), p. 699.
[20] *Idem*, *ibidem*, p. 663.
[21] JACOBSON, Wendy S., *Dickens and the Children of Empire*, New York, Palgrave, 2000, p. 134.

> "«Pride,» observed Mary, who piqued herself upon the solidity of her reflections, «is a very common failing, I believe. By all that I have ever read, I am convinced that it is very common indeed; that human nature is particularly prone to it, and that there are very few of us who do not cherish a feeling of self-complacency on the score of some quality or other, real or imaginary. Vanity and pride are different things, though the words are often used synonymously. A person may be proud without being vain. Pride relates more to our opinion of ourselves, vanity to what we would have others think of us."»"[22].

Atentando-se nesta explanação sobre disposições de carácter, sem dúvida que além do orgulho, Mr Darcy exibe a vaidade, evidenciada pela constante preocupação que alimenta da imagem que os outros possam conceber sobre si. Aliás, estas circunstâncias, ainda que de forma tangencial, chegam a ser reflectidas pela própria personagem, – e assim: " (…) vanity is a weakness indeed. But pride – where there is a real superiority of mind, pride will be always under good regulation."[23], levantando uma inequívoca defesa de que o orgulho é socialmente saudável. Nesta breve comparação, o reconhecimento de que a vaidade é uma fraqueza de espírito contrapõe-se ao orgulho que é entendido, por Mr Darcy, como o direito ao exercício de superioridade que se tem sobre outrem, reafirmando-se, desta forma, que o orgulho se constitui no fundamento legitimador da reputação pessoal do homem em sociedade. Desta estudada opção de carácter a personagem recolhe, como resposta, e segundo a opinião de Elizabeth Bennet em diálogo com Mr Whickham, que

> "He is not at all liked in Hertfordshire. Everybody is disgusted with his pride. You will not find him more favourably spoken of by anyone."[24].

O mesmo não se poderá referir de qualquer uma das personagens dos textos dinisianos. É nossa opinião que, em geral, a vaidade estará mesmo substituída pela humildade, e é fundamentalmente aquele orgulho baseado na tal "opinion of ourselves", conforme se leu, que caracteriza as personagens portuguesas. Nestas, por princípio o orgulho surge na esteira da defesa da honra – seja de classe social, de nome de família, ou de afirmação da personalidade como acontece em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, ou de pertença a um determinado povo e cultura, como no caso de *Uma Família Inglesa*.

Charles Dickens constrói uma estratégia narrativa de efeito original em *Dombey and Son*. Sendo que a representação de Mr Paul Dombey está eivada do expoente de orgulho e vaidade no romance, – nestes textos só comparável à personagem Mr Darcy, de *Pride and Prejudice* –, para aceitar sem incómodos as expansões do seu carácter que reconhecia não estarem correctas (embora o romance nunca o refira abertamente), a personagem investe na

[22] AUSTEN, J., *op. cit.*, p. 14.
[23] *Idem*, *ibidem*, p. 40.
[24] *Idem*, *ibidem*, p. 54.

mudança, não de si, mas das outras personagens. Explicando melhor, e através de um exemplo: já foi referido que Mr Dombey sempre rejeitou a filha, por contraposição ao enlevo que nutria pelo filho, de quem esperava a extensão da sua vaidade –a exibir em família e em público. Porém, acusado talvez pela consciência, relativamente a Florence, Mr Dombey esforçou-se por se auto-convencer dos contrários, ou seja, de que era a filha quem detestava o pai, e que ele a adorava. Repare-se como escreveu o narrador a este propósito:

> "Unable to exclude these things from his remembrance, or to keep his mind free from such imperfect shapes of the meaning with which they were fraught, as were able to make themselves visible to him through the mist of his pride, his previous feeling of indifference towards little Florence changed into an uneasiness of an extraordinary kind. He almost felt as if she watched and distrusted him. As if she held the clue to something secret in his breast, of the nature of which he was hardly informed himself. As if she had an innate knowledge of one jarring and discordant string within him, and her very breath could sound it."[25].

E assim Mr Dombey busca a tranquilidade pessoal através de um processo silencioso, porque apenas residia no seu imaginário. Procurando convencer-se que não tinha qualquer culpa na distância gerada entre ele e a filha, reconhece-se que esta espécie de difamação intelectual que Mr Dombey atribuiu a Florence está profundamente contaminada pelo orgulho da personagem, pois não querendo admitir as suas incorrecções, endossa-as a uma criança, sem lhe dar a mínima hipótese de delas se defender.

Regressando a *Pride and Prejudice*, segundo Wickham, na sobrançaria de Darcy escondia-se uma negociação interna, com vantagem para as virtudes. Narrando a Elizabeth Bennet a sua relação com a família Darcy, durante o diálogo torna-se claro que no entendimento de Wickham o orgulho da referida personagem acaba por se converter em filantropia, embora sobressaindo sempre a defesa pessoal, e familiar, que incessantemente empreende. Repare-se na alegação de Mr Wickham:

> "«It *is* wonderful,» - replied Wickham, - «for almost all his actions may be traced to pride; - and pride had often been his best friend. It has connected him nearer with virtue than any other feeling. But we are none of us consistent, and in his behaviour to me, there were stronger impulses even than pride.»
>
> «Can such abominable pride as his, have ever done him good?»
>
> «Yes. It has often led him to be liberal and generous, – to give his money freely, to display hospitality, to assist his tenants, and relieve the poor. Family pride, and *filial* pride, for he is very proud of what his father was, have done this. Not to appear to disgrace his family, to degenerate from the popular qualities, or lose the influence of the Pemberley House, is a powerful motive. He has also *brotherly* pride, which with *some* brotherly affection, makes him a very kind and careful guardian of his sister; and you will hear him generally cried up as the most attentive and best of brothers.»[26].

[25] DICKENS, C., *op. cit.*, p. 42.
[26] AUSTEN, J., *op. cit.*, pp. 56-7.

Na opinião do amigo, é explícita a declinação do orgulho em generosidade, tolerância e até caridade, para além da honra da família que a personagem procura que se mantenha imaculada. E assim, sendo o orgulho um sentimento que implica incómodos na relação com terceiros e que, imediatamente, se classifica no quadro dos agravos, como efeito secundário converte-se na necessária prodigalidade que o alimenta.

Reservamos o último excerto narrativo de *Os Fidalgos da Casa Mourisca* para as palavras de Jorge dirigidas ao futuro sogro, as quais passamos de imediato a transcrever:

> "- Aceito a felicidade que me oferece, Tomé, e prometo ser digno da esposa que me confia. Mas à minha própria felicidade sou obrigado a impor condições, para que no futuro nenhuma nuvem a perturbe. A nossa casa não está ainda, como sabe, livre dos encargos que por tanto tempo pesaram sobre ela. As dificuldades principiam a aplanar-se e a administração entrou no verdadeiro caminho. E ao seu auxílio e conselho devo principalmente este resultado. O meu orgulho, porém, visto que todos aqui atendem a orgulhos, o meu orgulho exige que eu só por mim realize esta obra que empreendi, que à força do meu trabalho satisfaça os compromissos contraídos. Quando receber Berta, quero recebê-la em minha casa, e que se não diga que foi ela quem me abriu as portas fechadas pela miséria. Por isso esperarei até então para realizar a minha felicidade."[27].

Chamamos particularmente a atenção para a incontestável determinação de auto-resgate em que a personagem se afirma, deixando que permaneça a reiterada afirmação do orgulho como um sentimento que se impõe indispensável ao carácter humano na construção da felicidade. O orgulho de Jorge é criador de bem-estar social, e não se confina à gratuitidade de lutas internas do próprio carácter, tal como acontece, por exemplo, com Edith Granger em *Donbey and Son*. Neste romance inglês, o orgulho tem capacidades para atormentar e simultaneamente ressarcir, pois chega a ser personificado e a revelar-se com capacidades de humilhar e glorificar, segundo o contexto em que a personagem se envolve. Edith Dombey, constrangida por um casamento que não desejava, mas ao qual teve que ceder por obediência à mãe, não era menos orgulhosa do que o marido, chegando a conceber que, através do orgulho, se poderia converter na pessoa que não era. Num rasgo de clara consciência da sua verdadeira personalidade e daquela que almejava ter, Edith considera-se dividida entre a personagem que sempre ambicionou ser, e aquela que nunca desejou, mas que assumiu pela imperatividade das circunstâncias que a envolviam. Neste quadro de bipolaridade do perfil existencial, Edith sonha com a vingança interna ao seu próprio orgulho, mas concluindo que só por ele pode ser realizada. Repare-se como, auxiliada pela expressão anafórica "I have dreamed", – recurso estilístico muito comum em Charles Dickens –, Edith Dombey se lança na fantasia que, por fim, se realiza em vingança:

[27] DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, p. 483.

> "«I have dreamed,» (…) «of a pride that is all powerless for good, all powerful for evil; of a pride that has been galled and goaded, through many shameful years, and has never recoiled except upon itself; a pride that has debased its owner with the consciousness of deep humiliation, and never helped its owner boldly to resent it or avoid it, or to say, «This shall not be!» a pride that, rightly guided, might have led perhaps to better things, but which, misdirected and perverted, like all else belonging to the same possessor, has been self-contempt, mere hardihood and ruin.'
>
> (…)
>
> «I have dreamed,» (…) «of such indifference and callousness, arising from this self-contempt; this wretched, inefficient, miserable pride; that it has gone on with listless steps even to the altar, yielding to the old, familiar, beckoning finger, - oh mother, oh mother! - while it spurned it; and willing to be hateful to itself for once and for all, rather than to be stung daily in some new form. Mean, poor thing!»
>
> (…)
>
> «And I have dreamed,» (…) «that in a first late effort to achieve a purpose, it has been trodden on, and trodden down by a base foot, but turns and looks upon him. I have dreamed that it is wounded, hunted, set upon by dogs, but that it stands at bay, and will not yield; no, that it cannot if it would; but that it is urged on to hate him, rise against him, and defy him!.»"[28].

Inconformada com o tipo de vida que abraçou, a personagem reconhece que foi incapaz de renunciar por causa do seu orgulho, e que, em vez disso, se afirmou no desprezo por si própria e no auto-comprazimento na dor que ia sentindo. Foi um orgulho que, vergando-se no altar à vontade da mãe, aceitou tornar-se odioso para sempre no seu casamento, e vingar-se ainda de si mesmo ansiando ver o marido "wounded, hunted, set upon by dogs", – num preciso momento em que Mr. Dombey tinha acabado de ter um acidente. Enquanto que na estratégia narrativa anteriormente apontada a este romance, o orgulho de Mr Paul Dombey o leva a imaginar o desdobramento da personalidade de Florence Dombey, atribuindo-lhe sentimentos e até traços de personalidade que ela não tinha, neste detalhe narrativo a que nos acabamos de referir é a própria personagem que alimenta o seu orgulho e que o desmembra, obrigando-o a desdenhar de si mesmo, para renascer talvez em glória das suas próprias cinzas.

Mr. Richard Whitestone, em *Uma Família Inglesa*, faz a representação narrativa do carácter preconceituoso, talvez até mais do que orgulhoso, mas que o texto dá mostras de não passar de submissão à obediência cultural, facto que não lhe permitia ainda o reconhecimento enquanto atributo da sua personalidade. Era grande o convencionalismo de Mr. Richard Whitestone, quer ele fosse aplicado às suas relações externas, quer, inclusive, às relações familiares. No momento em que Carlos afirma diante do pai o seu afecto por Cecília, na medida em que a jovem era a filha do seu empregado de escritório, Mr. Richard tem dificuldade em aceitar tal aproximação e, a partir desta situação, o narrador enumera uma lista de preconceitos que o inglês alimenta em relação à decisão do filho:

[28] DICKENS, C., *op. cit.*, pp. 662-3.

> "Um enxame de preconceitos se alvoroçava todo a esta ideia; preconceitos que a razão clara e forte de Mr. Richard se pejaria de reconhecer como legítimos, mas aos quais, sem o saber, se sujeitava.
>
> Eram de diversas ordens.
>
> Preconceitos de inglês, primeiro que tudo; nunca é com absoluta indiferença que o filho da Grã-Bretanha vê uma mulher de outro país roubar-lhe o coração de algum dos seus parentes. Há em toda a alma inglesa a profunda convicção mais ou menos declarada de uma superioridade de raça, que a não deixa encarar desapaixonada alianças destas.
>
> Depois sobrevinham os preconceitos de comerciante, o qual, por mais consideração e estima que tenha por um guarda-livros, não pode de todo em todo olhá-lo como de natureza igual à sua, e não se lisonjeia demasiado com obter nora ou genro em casa dele.
>
> Ainda o preocupavam preconceitos de capitalista; por mais filosóficas doutrinas que estes expendam sobre a vaidade das riquezas, na prática da vida não abstraem desse elemento quando combinam cálculos para resolver o problema da felicidade. Finalmente, até preconceitos de pai lhe ofuscavam a luz da inteligência, pois não obstante a severidade das arguições que lhe ouvimos, é certo que poucas mulheres no mundo lhe pareciam dignas do seu Carlos. Tudo isto o fazia pois escutar de má vontade a declaração do filho, a quem interrompeu precipitadamente."[29].

Mais do que a confirmação da fiada de posicionamentos preconcebidos que a personagem pudesse, entretanto, (re)considerar através do esforço de auto-análise, os preconceitos de Mr. Richard, afirmados ainda no poder do *pater familias*, barravam completamente a decisão de Carlos e erguiam-se de tal forma avessos a qualquer exame da problemática, que a sua determinação quase se tornava inexorável. Neste ponto de coincidências, a personagem Mr. Richard afasta-se consideravelmente da outra personagem dinisiana, D. Luís, pela ausência de consciência que tinha em relação aos preconceitos que o orientam. Enquanto que a personagem de *Os Fidalgos da Casa Mourisca* tinha a dócil percepção, senão mesmo um completo conhecimento, de que a sua actuação em família e/ou em sociedade estava sujeita aos preconceitos da classe social, no caso de *Uma Família Inglesa* estamos perante uma personagem estrangeira, e que não dava sinais de aculturação, tão-pouco de ceder a cruzamentos culturais. O *ethos* a que Mr. Richard Whitestone pertencia por sangue tornava-o inflexível no seio de uma atmosfera civilizacional dissemelhante. Mas por fim, a metamorfose da personagem foi inevitável, circunstância que não causa estranhamento de leitura, já que os textos dinisianos premeiam sempre as propostas de afectos, quando são colocadas em confronto com outros sentimentos ou obstáculos de ordem vária.

Sem dúvida que de entre todos os textos chamados a esta discussão, o da escritora Jane Austen é aquele que mais expõe, e coloca em tensão ao longo de toda a narrativa, o sentimento do orgulho, preferência que, no nosso entender, se sobrepõe mesmo ao preconceito, embora ambos se interliguem afincadamente. Há uma estratégia narrativa que consideramos de

[29] DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), p. 418

extraordinária execução, na medida em que, pela voz da própria personagem, se procede a um derrame de consciência transformado em súplica de *mea maxima culpa*, num gesto de simultâneo arrependimento e promessa de auto-correcção. Num momento narrativo em que Darcy e Elizabeth tinham já chegado a um entendimento acerca dos afectos que mutuamente cruzavam, Darcy expõe-lhe as razões pelas quais o seu carácter o obrigou a ter tido o comportamento de que ela o acusava. Apontemos como referiu a personagem:

> "«I cannot give you credit for any philosophy of the kind. *Your* retrospections must be so totally void of reproach, that the contentment arising from them, is not of philosophy, but, what is much better, of innocence. But with *me*, it is not so. Painful recollections will intrude, which cannot, which ought not to be repelled. I have been a selfish being all my life, in practice, though not in principle. As a child I was taught what was *right*, but I was not taught to correct my temper. I was given good principles, but left to follow them in pride and conceit. Unfortunately an only son (for many years an only *child*), I was spoilt by my parents, who though good themselves (my father particularly, all that was benevolent and amiable), allowed, encouraged, almost taught me to be selfish and overbearing, to care for none beyond my own family circle, to think meanly of all the rest of the world, to *wish* at least to think meanly of their sense and worth compared with my own. Such I was, from eight to eight and twenty; and such I might still have been but for you, dearest, loveliest Elizabeth! What do I not owe you! You taught me a lesson, hard indeed at first, but most advantageous. By you, I was properly humbled. I came to you without a doubt of my reception. You showed me how insufficient were all my pretensions to please a woman worthy of being pleased.»"[30].

Também por orgulho, Elizabeth tinha dado uma lição de vida a Darcy. Reconhecendo-lhe a arrogância, a personagem feminina enfrentou-o com reprovação e não lhe deu a resposta que ele esperaria como garantida. Mais do que habituado a ser obedecido, habituado mesmo a conduzir todas as situações sem obstáculos, Elizabeth encarou Darcy dando-lhe a beber da sua própria crueldade – talvez pela primeira vez Darcy tivesse experimentado o paladar do orgulho que sempre tinha imposto na sua relação com todos, ofensiva ou inofensivamente, consciente ou inconscientemente, por altivez ou por altruísmo. No momento em que Darcy declarou o seu afecto a Elizabeth, após ter confessado a luta que, dada a sua condição de inferioridade social, travou consigo próprio para dela se afastar, a resposta desta disparou com repulsa e tal arrogância como Darcy nunca esperaria poder vir a receber. O embate psicológico foi forte e o narrador relata-nos a reacção:

> "Mr. Darcy, who was leaning against the mantelpiece with his eyes fixed on her face, seemed to catch her words with no less resentment than surprise. His complexion became pale with anger, and the disturbance of his mind was visible in every feature. He was struggling for the appearance of composure, and would not open his lips till he believed himself to have attained it. (…)"[31].

[30] AUSTEN, J., *op. cit.*, pp. 248-9.
[31] *Idem*, *ibidem*, p.129.

Como nota final, observe-se um breve excerto narrativo ainda deste romance inglês, pouco antes de o enlace matrimonial daquelas personagens aflorar à página:

> "Such a change in a man of so much pride, exciting not only astonishment but gratitude - for to love, ardent love, it must be attributed;"[32].

E reforçados por esta última citação, afirme-se que em todos os textos em análise os orgulhos e preconceitos se estilhaçam, fundamentalmente, pela luta contra o sentimento dos afectos. Imersas neste estado de alma, em todas as mentes das diversas personagens se conjuga a complexidade das emoções violentas, cujo *pathos* as obriga a que escapem, por completo, a registos e comandos albergados na inteligência. Não admira, pois, a simpatia de Júlio Dinis por estes textos, sendo o da escritora Jane Austen uma inegável fonte de inspiração criadora. E *Os Fidalgos da Casa Mourisca* é o romance de Júlio Dinis que, claramente, e com particular destaque dentro do acervo do escritor, denuncia a fonte inglesa que o impulsionou. Embora o orgulho e os preconceitos do trabalho literário de Jane Austen se joguem sobretudo no tabuleiro dos afectos, a defesa de classe social está também filtrada por estes sentimentos em *Pride and Prejudice*. E *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, concorde-se, não desperdiçam a sugestão.

[32] *Idem*, *ibidem*, p. 177.

IV-2.2 – Fenómenos de metamorfose

Na obra *This Little Lusitanian House: Essays on Portuguese Culture*, Eduardo Lourenço refere-se a dois grandes momentos de mudança de paradigma cultural até ao século XIX: o que foi gerado pelo império português e o que foi imposto pelo movimento romântico. Quanto ao primeiro, Eduardo Lourenço baseia-se, respectivamente, nos momentos que antecederam e precederam os descobrimentos – "The new time tears the old time apart. Specifically, it metamorphoses it, and as a result of that metamorphosis it installs Portugal and its culture in a space that is simultaneously closed and worldwide in scope."[1]. Logo de seguida Eduardo Lourenço considera que este investimento transformou o povo português numa autêntica "great generation", segundo as exactas palavras do texto. Quanto ao outro momento de mudança cultural, o que decorre do romantismo, lê-se assim: "Our romanticism invented an image for the new Portugal and with it created a culture different from the prior. (…) Romanticism not only came historically and culturally «from outside,» it was, at its root, opening and engagement with the new European culture, with which if continued in critical dialogue, as the works of Garret and Herculano amply demonstrate."[2]. E referindo-se a Júlio Dinis, o crítico literário começa por apontar que a perspectiva romanesca deste escritor o levou a traçar um retrato desdramatizado de Portugal, representando uma sociedade que aceitava o (ainda) pequeno progresso e mudança que o século impunha, não se alimentando a mente das suas personagens de novos destinos, utópicos ou emocionais – "They are going nowhere; they simply are. In that being they figure a particular moment of Portuguese culture, one less static than superficially appears. (…) Accepting a kind of modern knowledge, companion to progress, confident in the innate goodness of the heart."[3]. A mudança estava, pois, na ordem do momento sócio-cultural que o novo paradigma impunha: "Com o tempo, as lutas civis transformaram-se em lutas pelos empregos públicos, o fontismo distribuiu dinheiro com mãos generosas, o país industrializou-se, o espírito romântico sucumbiu, as classes aproximaram-se, os filhos subtraíram-se à tirania dos pais em matéria de casamento, a moral tornou-se mais

[1] LOURENÇO, Eduardo, *This Little Lusitanian House: Essays on Portuguese Culture*, Ronald W. Sousa (selec., introd. e trad), Gávea-Brown Publications, Department of Portuguese and Brazilian Studies, Providence, 2003, p.34. No paratexto desta obra não se refere o nome do(s) texto(s) em português, tão-pouco o(s) encontramos pesquisando nas bibliotecas, pelo que fomos forçados a citar em inglês.
[2] *Idem*, *ibidem*, p.46.
[3] *Idem*, *ibidem*, p.47.

livre, o amor e a poesia decaíram do antigo prestígio"[4], enumera Jacinto do Prado Coelho no estudo crítico sobre a novela de Camilo, coevo de Júlio Dinis. Esta reviravolta no modelo social que abandona o estático e estafado feudalismo, segundo Óscar Lopes, é espelhada por Júlio Dinis na mutação "(…) para uma freguesia em progresso agrário pequeno-burgês fontista"[5].

Atentando-se na alteração de atitude psicológica motivada no novo projecto, tantas vezes radicalmente operada não só pela maior parte das personagens dinisianas, como pelas destes escritores ingleses, somos convocados a reconhecer a capacidade quase demiúrgica, – de resto, também de enquadramento romântico –, afirmada por estes escritores. Com forte incidência para o desenlace destas ficções, embora durante os enredos também se verifiquem profundas transformações de vária ordem, as mutações de atitude e disposição comportamentais são geralmente instigadas pela crença transformadora do "eu", que então as individualiza num novo "eu" que substitui o anterior, por melhor se coadunar às exigências que naquele período a identidade reclamava. Este processo de transmutação pelo qual se negam fórmulas e convenções até então estabelecidas é presidido pelas novas necessidades geradas pelo meio, familiar e/ou público, as quais acabam por estimular na personagem o factor confiança de que necessita para a sua progressão identitária, primeiro no "outro" e só depois em si. Anthony Giddens, ao sublinhar que "As relações são laços baseados na confiança, uma confiança que não é predeterminada mas construída, e em que a construção envolvida significa *um processo mútuo de autodesvendamento*"[6], abre a porta para a reflexão não só da metamorfose representada na identidade de determinada personagem, como também da consequente alteração identitária provocada naqueles que com ela se relacionam. Antes de ocorrer a transmutação da identidade, porém, de comum a personagem expande-se numa atitude professante, e por vezes quase exorcista, dos vícios que reconhece e rejeita, em jeito de remissão das faltas (in)voluntárias até então por ela cometidas. Num contexto algo diverso, também Maria João Reymaud nota que "(…) a sinceridade, o espontaneísmo, [e] a originalidade são indissociáveis dessa atitude confessional egotista, de matriz romântica, que coloca o indivíduo culpabilizado ou incompreendido em face de si mesmo, (…)"[7], avaliação que, aplicada às personagens dos nossos textos, permite que se acrescente que não só o sujeito fica colocado diante de si mesmo, como, submergindo na sua própria identidade, morre diante dos seus defeitos e renasce em glória para as virtudes. Miticamente consumida pelas chamas

[4] COELHO, Jacinto do Prado, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 2ª ed., 1ºvol., Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982, p. 78.
[5] LOPES, Óscar, "Ficção", *in*, *História da Literatura Portuguesa*, Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (dir.), vol. 7, Mem Martins, Alfa, 2002, p. 115.
[6] GIDDENS, Anthony, *As Consequências da Modernidade*, Fernando L. Machado, Maria M. Rocha (trad.), 2ª ed., Oeiras, Celta Editora, 1995 (1992), p. 100.
[7] REYNAUD, Maria João, *Metamorfoses da Escrita*, Porto, Campo das Letras, 2000, p. 143.

renovadoras, a personagem deixa para trás as cinzas daquilo que a perturbava e lança-se em fabulosos voos em busca da felicidade. Desta forma, e apesar de muitas das personagens destes textos representarem, ao longo do enredo, uma inabalável firmeza de carácter, a omnipotência destes escritores concede-lhes o necessário tipo de plasticidade psicológica que não conhece entraves à modelagem.

E assim, o recurso aos sistemas de mutação, um processo de forte dinamismo que muito particularmente se acentua na identidade mas que acaba por se desdobrar numa multiplicidade de conceitos, é uma constante trabalhada por estas ficções. De referir que o processo de metamorfose se encontra razoavelmente aplicado, por exemplo, à natureza, – e estamos a referir-nos, muito em particular, aos textos de Júlio Dinis –, cuja transformação em geral submete a personagem à valorização do seu mundo interno, com vantagem para a avaliação positiva de si mesma, sugestiva do consequente empenho em se auto-transformar. Encontramos também estratégias narrativas nas quais é o esperado movimento vital da identidade que cria espaço à axiomática mudança: a natureza humana encarrega-se de lhe atribuir autonomia e determinação, muitas vezes marcadas também pelo suporte biológico de carga genética que individualiza a personagem, potenciada ainda pelo ambiente social onde se insere. Este espontâneo processo mutacional da criança para o estado adulto, estando ao nível familiar imbricado num conjunto de características que decorrem da herança de sangue, também no plano social, coadjuvado pela integração no meio geográfico, se oferece um conjunto de factores que, na sua dialéctica, possibilitam que a identidade evolua na afirmação da sua singularidade. Por outro lado, e decorrente do que foi acabado de mencionar, acrescente-se que o capital cultural da personagem é também uma forte coordenada que orienta as suas novas tomadas de posição, pois, conforme relata Edgar Morin, "Desde a nascença, todo o indivíduo começa a receber a *herança cultural*, que assegura a sua formação, a sua orientação, o seu desenvolvimento de ser social. A herança cultural não vem unicamente sobrepor-se à *hereditariedade* genética. Combina-se com esta."[8]. Para subsidiar esta questão, acrescente-se ainda que decorrerá daqui a defesa do nome de família, afinal tão latente em todos os textos em estudo, conforme já se tem vindo a referir. Assim, o nome que une a identidade individual a uma genealogia sociocultural "estabelece ao mesmo tempo a diferença e a pertença: é-se «filho de», não só dos genitores, mas descendente do antepassado, filho da sociedade."[9], ainda segundo o mesmo sociólogo.

Um exemplo narrativo muito claro neste contexto é o da representação dos irmãos Jorge e Maurício, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, cuja diferença na igualdade é manifesta.

[8] MORIN, Edgar, *O Paradigma perdido: a Natureza Humana*, Hermano Neves (trad.), Mem Martins, Europa-América, 2000, p. 165.
[9] *Idem*, *ibidem*, p. 164.

Centrando-nos na personagem Jorge, refira-se que a realidade por ela apreendida teve outras motivações que não a de seu irmão, criando necessidades de intervenção na área do trabalho que lhe transformaram o percurso existencial. Este tipo de realidade a que nos referimos, e recorrendo às palavras de Anthony Giddens, "(…) não deve ser entendida simplesmente como um dado mundo-objecto, mas como um conjunto de experiências organizadas constitutivamente através da mutualidade de criança e educadores."[10]. Terá sido nesta perspectiva de acção bilateral na construção da identidade de Jorge que, a partir de determinado momento da sua vida, não só decidiu inflectir na sua demanda, como arrastou consigo novas fórmulas de pensamento daqueles que com ele se relacionavam – quer por oposição, quer por anuência. Esta afirmação do "eu" romântico, chamada ao debate com a personagem Jorge, obriga a que se refiram duas questões basilares que, em geral, os textos denotam: uma delas é a exploração pela própria personagem dos limites que configuram a sua vida íntima; a outra, decorrendo da primeira, é o recurso obrigatório à memória para dela extrair quadros que lhe auxiliem a ponderação sobre referências de possível causa e efeito. Neste contexto, referindo-se aos romances do século XIX inglês e a alguns escritores onde se inclui Charles Dickens, Liliane Weissberg menciona que "(…) the story of individuals was constructed within a larger historical setting and driven by the memory of past events. Thus, memory became a crucial tool and agent for insisting on the hero's (or author's) identity and his (or her) place in the world."[11] – expediente que, sem dúvida alguma, de igual forma se aplica sobretudo aos textos dinisianos. Insistindo no exemplo, para a reconversão da Casa Mourisca – espaço físico, económico e sentimental –, Jorge reclama a memória de um passado familiar onde se respirava o esplendor dos tempos antigos[12] que, contrapondo-o com o momento da sua elocução, ergue quadros de representação que o impulsionam à mudança, – imediatamente à dele enquanto indivíduo, e à dos outros enquanto colectivo familiar. Os cenários familiares recuperados pela memória de Jorge não extravasaram os limites impostos pelo tempo que os separava, os tempos passados e presente da narrativa, já que o lugar se mantinha o mesmo – era o da Casa Mourisca. Nestas circunstâncias, e por confronto, só o quadro familiar do tempo presente da narrativa permitia que a personagem recolhesse cenários familiares de outros tempos, dos quais extraía focos de exemplaridade que queria reconquistar, embora segundo as novas fórmulas de oferta social. E não obstante os constrangimentos experimentados, ao encerrar a ficção o texto deixa a imagem segura da metamorfose (total):

[10] GIDDES, Anthony, *Modernidade e Identidade Pessoal*, Miguel Vale de Almeida (trad.), 2ª ed., Oeiras, Celta Editora, 1997 (1994), p. 36.
[11] WEISSBERG, Liliane, "Introduction", *in*, *The Emergence of the Individual, Cultural Memory and the Construction of Identity*, Dan Ben-Amos, Liliane Weissber (ed.), Detroit, Wayne State University Press, 1999, p. 10.
[12] *Vide*: DINIS, Júlio, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 5, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), pp. 54, 60, 61, *passim*.

para além de um amplo conjunto de personagens secundárias que, de uma ou de outra forma, participaram no projecto desenvolvido por Jorge, e que também elas sofreram um confirmado processo de transformação, faça-se justa referência à personagem D. Luís, sem esquecer o irmão Pedro, e até a Casa Mourisca, pois ali tudo e todos se tinham (re)convertido.

As perplexidades alimentadas por José das Dornas, em *As Pupilas do Senhor Reitor*, acerca da educação a dar aos filhos, e muito em particular a Daniel que dava mostras de alguma precocidade comportamental, viram-se simplesmente esvaídas por um conselho recebido do reitor: Daniel deveria ir estudar para o Porto. Após José das Dornas ter tomado a decisão,

> "(…) o que, ao princípio, lhe avultara como calamidade, acabou por se transformar em uma coisa naturalíssima e engraçada até; o que lhe parecera desmoronamento de um belo edifício em construção convenceu-o em pouco tempo que não passava de uma reforma preparatória para futuro melhor, e, de carrancudo e pesaroso que ficara ao princípio, acabou por se tornar prazenteiro e quase risonho.
>
> - O rapaz sai-me da pele do diabo! Com que, já tinha também a sua conversada! Havia mister! Ah! Ah! Ah! (…)"[13].

O crescimento de Daniel arrastava naturais investidas no seu percurso sentimental que o pai, mantendo-se na dificuldade em reconhecer tal mudança, não entende como razoáveis, e daí a problemática que se instalou na sua percepção das alterações que a família colocou diante dele. E repare-se que o avolumar de um obstáculo se resolveu com a aproximação de outro obstáculo, dando-se assim lugar à decisão de mudança da situação do jovem, hipótese que até então estava vedada por outras motivações. Ou seja, nesta estratégia narrativa, a mutação representada por Júlio Dinis não reside apenas no facto de Daniel se transferir da aldeia para a cidade, mas antes na metamorfose centrada no pensamento do pai. Se a diferença de educação a dar aos dois filhos era motivo de impedimento para que mandasse Daniel para a cidade, foi o indesejado encontro deste com Margarida que organizou a mola propulsora de transformação da mentalidade de José das Dornas, restituindo-lhe segurança e paz. O facto de em Daniel terem começado a despontar sentimentos que o metamorfoseavam na sua condição ontológica tornou-se matéria de problematização para o pai que, não lhos reconhecendo ainda, na sua mente, a evolução de Daniel mantinha-se totalmente subordinada à protecção paternal, não lhe concedendo o requerido espaço de emancipação.

De invulgar efeito estético, em *Dombey and Son* encontramos uma curiosa metamorfose da personagem Paul Dombey. A partir dos primeiros meses de vida, é o Tempo, personificado, quem controla a metamorfose biológica de Paul, pela observação que recolhe

[13] DINIS, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor*, Obras Completa de Júlio Dinis, vol. 1, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1867), pp. 39-40.

da personagem através do sono que, paulatinamente, também lhe ia transformando o carácter em momentos de vigília. Leia-se como escreveu, invulgarmente, concorde-se, Charles Dickens:

> "Beneath the watching and attentive eyes of Time - so far another Major - Paul's slumbers gradually changed. More and more light broke in upon them; distincter and distincter dreams disturbed them; an accumulating crowd of objects and impressions swarmed about his rest; and so he passed from babyhood to childhood, and became a talking, walking, wondering Dombey."[14].

O facto de ser uma entidade abstracta – o Tempo – a observar a evolução biológica de Paul Dombey, acentuada pelo facto de lhe referir o sono, e não os comportamentos ou sentimentos, vem introduzir uma imediata nota de exercício de direito sobre o controle da própria identidade. Esta violação dos direitos de Paul Dombey inicia-se com o facto de o pai lhe ter traçado um percurso de vida pré-concebido. Diante de tão peremptória decisão, a personagem deixa de cumprir o seu percurso vital com direito à liberdade de ser e estar no mundo para, desde criança, se tornar num objecto de obsessão, sem lugar próprio no espaço familiar, onde apenas aguardava as transformações trazidas pelo Tempo para cumprir os propósitos aos quais o pai o tinha pré-determinado. A precoce morte de Paul Dombey acontece "not because pathos demand it," refere Alan Shelston, "but because there is no place for him, (…) because, indeed, he represents a threat to its existence."[15]. Com a personagem Paul Dombey filho, Charles Dickens cria a representação do tipo de sujeito inconciliável com o mundo, já que a sua existência, logo à nascença, fica privada de si mesma, – talvez a razão de as Fúrias (narrativas) lhe anteciparem a morte.

A dificuldade, e consequente tensão, em reconhecer que a criança se vai transmutando no ser adulto, autónomo e com vontade de acção própria, encontra-se igualmente registada, de novo em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Em conversa com o pai, Jorge e Maurício apresentam-lhe a decisão a assumir a governação da casa, demarcando-se da meninice com que até ali vinham sendo observados. Só que, e apesar de já serem adultos, D. Luís deixa perceber que, para ele, a questão do crescimento dos seus filhos não estava completamente resolvida. Tudo isto fica claro no excerto seguinte:

> " (…) vimos apenas lembrar a V. Ex.ª que chegamos a uma idade em que já nos não satisfazem os gozos da vida de rapaz, de que o muito amor de V. Ex.ª nos tem permitido saciar. Vimos pedir-lhe que nos conceda agora licença de nos ocuparmos de outra ordem de ideias e de mudarmos de vida. Sentimos despontar em nós desejos novos, vimos

[14] DICKENS, Charles, *Dombey and Son*, Andrew Sanders (ed, intr. and notes), London, Penguin, 2002 (1848), p. 107.
[15] *Idem*, *ibidem*, p. 15.

> respeitosamente anunciá-lo a V. Ex.ª e rogar-lhe a permissão para realizá-los. D. Luís sorriu irónico, porque não podia ainda tomar a sério a resolução dos filhos, em quem só via duas crianças; (…)"[16].

Ultrapassado o problema e dando-se início ao processo da transferência administrativa, Jorge dirige a palavra a frei Januário, o até então administrador da Casa Mourisca, e afirma a sua personalidade nos seguintes termos:

> " - Frei Januário, eu não sou criança, repito-o. Sê-lo-ia ontem, hoje não o sou já. Faça de conta que o sol desta manhã me amadureceu. Por isso não me iludo enquanto à natureza dos meios com que se sustenta ainda nesta casa um resto de esplendor de antigos tempos. Pois mais valeria comer em louça nacional e vender as matilhas e os dois cavalos de luxo, que ainda temos, para comprar dois bois."[17].

Neste breve excerto, a personagem não só reivindica respeito pelas suas decisões que a condição de maioridade lhe concede, como afirma a sua maturidade e até superioridade intelectual ao apresentar novos projectos para a reconversão administrativa da família que, declaradamente, vinha sendo mal orientada.

Verifica-se assim que as dificuldades pelas quais as personagens passam nas suas relações familiares se tornam, em regra, o agente incitador à metamorfose do sujeito. As razões que subsistem à possibilidade de transformação (ou não) são várias. Como vimos no exemplo que apontamos, alude-se primeiro a questões de educação, e de seguida a questões de ordem económica, verificando-se que a metamorfose biológica da personagem não era considerada por aqueles com quem se relacionava, e que implicitamente não lhe reconheciam o equivalente estatuto intelectual. Todavia, no excerto narrativo a que a seguir daremos destaque, desta vez em *As Pupilas do Senhor Reitor*, realiza-se uma situação algo inversa: verifica-se que no infortúnio, as provações demonstradas pela personagem são a razão bastante para que aqueles que com ela se relacionam a considerem chegada ao estado adulto, daí resultando que, nestes casos, o sofrimento se configura simbolicamente integrado num ritual iniciático, imprescindível ao reconhecimento da evolução e metamorfose da identidade. Num diálogo de grande abertura e confidência sentimental entre as irmãs Margarida e Clara, a primeira profere as seguintes palavras:

> "Mas agora, Clara, apareces-me outra. Como se aquele momento de dor, que passaste te fizesse de repente mulher, falas-me, como ainda te não ouvira; sentes, pensas, e... adivinhas até, como julguei que nunca o farias. (…) Estás uma mulher Clarinha. Agora posso tomar-te

[16] DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, p. 68.
[17] *Idem*, *ibidem*, p. 54.

> por confidente e conselheira até. Tens o direito a sê-lo, tu, a única pessoa que me adivinhou. (…)"[18].

Esta concepção de desenvolvimento psicológico do indivíduo a partir de um estado de alma amargurado repete-se, com extrema clareza, em *Uma Família Inglesa*. Aludindo aos momentos que precederam a morte de Mrs Whitestone, e referindo-se a Jenny, o narrador tece alguns comentários, permitindo ainda que o seu raciocínio narrativo derive para questões comuns em matéria de relacionamentos afectivos:

> "(…) impressionou-lhe a mente infantil a ponto que a órfã, depois de a chorar sobre o túmulo, levantou-se mulher, mulher apesar dos seus doze anos, mulher pela sisudez dos pensamentos, pela consciência viva e fervente da sua nova missão.
>
> É um ensino eficaz o do infortúnio! Desde essa hora fatal, como que se abriram os olhos de Jenny para verem mais fundo no coração daqueles que era dever seu tornar felizes. Só então principiou a reflectir que, entre os corações mais nobres e puros, se estabelecem às vezes contrastes, de que podem resultar conflitos dolorosos; que o infortúnio e as misérias da vida nem sequer provêem da funesta influência do mal, de que se tenha deixado eivar completamente uma alma humana; que mais vezes é do encontro de duas paixões, na essência generosas, que a tempestade se origina. No alto mar, um vento dominante pôde governar o movimento e a derrota de um navio, mas é necessário que seja extrema a sua violência, para que ele, por si só, o faça soçobrar; penetre porém o vaso mais poderoso no seio desses redemoinhos, que formam os ventos encontrados, e a submersão será quase inevitável.
>
> É assim na vida."[19].

A ingovernável turbulência que a imagem náutica pretende dedicar ao quadrante afectivo vem alertar as consciências para a inevitável metamorfose do sujeito perante os grandes embates emocionais da vida. A revelação destes súbitos fenómenos da personalidade humana resvala para a dialéctica com o *alter ego* da identidade, pois assim se denuncia a inesperada face do outro "eu" que convive, às ocultas, com a personagem. Curiosamente, na esteira deste episódio narrativo que acabamos de abordar, Júlio Dinis procede a outra distinção de tipo de metamorfose: a partir do crescimento de uma criança, que no exemplo é feminina, o juízo narrativo expande-se da identidade individual para a colectiva, e implicitamente vai aludir, por cotejo, às sociedades portuguesa e inglesa. Leia-se como:

> "Cedo foi, muito cedo para uma criança inglesa que, de ordinário, na idade em que as outras principiam já a querer ser senhoras, brinca alegre e descuidada nos parques, correndo, saltando, rindo, sem se afligir por a fímbria dos vestidos ainda se lhe não humedecer na relva.
>
> Esta livre expansão, que sabem e costumam dar às alegrias as pequenas inglesas, é talvez a causa de serem desafectadamente sérias, quando enfim a natureza, e não a arte prematura, as faz mulheres."[20].

[18] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p. 364.
[19] DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), pp. 128-9.
[20] *Idem*, *ibidem*, p. 129.

Com manifesto favorecimento de opinião para traços de ordem cultural ingleses, de que o comportamento da criança é sinédoque, a simplicidade com que a criança inglesa é referida gere um profundo contraste com a seriedade revelada em momentos posteriores. Este breve desvio da narrativa dinisiana, num momento em que a narração descreve os pesares do sofrimento de Jenny pela perda da mãe, vem introduzir uma compensatória nota de alegria, embora não se deixe de acrescentar que "Cessaram pois em Jenny os risos dessa idade, risos expansivos e irreprimíveis, que a cada palavra, que à menos causa rebentam (…)"[21]. A morte da mãe e o consequente sofrimento tinham transmutado a personagem, apesar dos seus doze anos de idade – e também agora outro reparo: o facto de o texto marcar a tenra idade da personagem que a obrigou a assumir posicionamentos próprios da madurez, introduz a nota de que em qualquer idade o sujeito pode transformar-se, dependendo apenas da precipitação dos factos e da necessidade de a eles se adequar. Situação similar ocorreu com Tom, em *Tom Jones*. Todavia, o infortúnio, na estratégia narrativa de Henry Fielding, não se coloca ao nível da perda de um parente. Em causa está o despeito gerado pelo comportamento de determinada personagem, facto que levou Tom a reconsiderar os quadros de relacionamento com os quais se confrontava e a metamorfosear os conceitos que até então sobre eles mantinha. O enleio afectivo de Tom com Lady Bellaston, – que à partida nasceu da gratidão pela oferta de emprego –, foi abalado pela exposição de Nightingale, e muito particularmente quando é informado de que, "(…) you are not the first young fellow she hath debauched. Her reputation is in no danger, believe me."[22]. Mas passemos ao excerto em que Tom Jones toma a decisão de mudar de lealdades:

> " «Pooh!» answered the other, «you are not the first upon whom she hath conferred obligations of this kind. She is remarkably liberal where she likes; though, let me tell you, her favours are so prudently bestowed, that they should rather raise a man's vanity than his gratitude.» In short, Nightingale proceeded so far on this head, and told his friend so many stories of the lady, which he swore to the truth of, that he entirely removed all esteem for her from the breast of Jones; and his gratitude was lessened in proportion. Indeed, he began to look on all the favours he had received rather as wages than benefits, which depreciated not only her, but himself too in his own conceit, and put him quite out of humour with both. From this disgust, his mind, by a natural transition, turned towards Sophia; her virtue, her purity, her love to him, her sufferings on his account, filled all his thoughts, and made his commerce with Lady Bellaston appear still more odious."[23].

Desiludido com Lady Bellaton, acentuam-se as diferenças de comportamento moral entre aquela e Sophia Western e Tom decide-se a mudar de fidelidades. Se quisermos, também aqui

[21] *Idem*, *ibidem*, p. 129.
[22] FIELDING, Henry, *The History of Tom Jones, a Foundling*, London, Vintage Books, 2007 (1746), p. 700.
[23] *Idem*, *ibidem*, p. 701.

a personagem sofreu um processo de crescimento, pois imerso na puerilidade dos primeiros encontros amorosos, acreditou neles sem qualquer questionação até ao momento em que tomou a verdadeira consciência dos factos em que estava envolvido. Mas um novo infortúnio surge a Tom Jones, quando uma contenda o leva à prisão. Visitado por Mrs Miller e o seu genro, o referido Nightingale, e após a amiga se propor a levar notícias suas a Sophia Western, Tom reafirma a decisão em mudar de vida, conforme a seguir se percebe:

> "«Believe me, madam,» said he, «I do not speak the common cant of one in my unhappy situation. Before this dreadful accident happened, I had resolved to quit a life of which I was become sensible of the wickedness as well as folly. I do assure you, notwithstanding the disturbances I have unfortunately occasioned in your house, for which I heartily ask your pardon, I am not an abandoned profligate. Though I have been hurried into vices, I do not approve a vicious character, nor will I ever, from this moment, deserve it.»"[24].

Intercalando no debate o romance *Dombey and Son*, mencione-se um raro episódio narrativo em que a personagem, já adulta, reclama a meninice que nunca teve. Durante uma contenda com a mãe quando esta se refere à infância de Edith, a filha escandaliza-se com a palavra "infância" e fá-la saber, com indignação, que sempre se conheceu no estado adulto:

> "'A child!» said Edith, looking at her, «when was I a child! What childhood did you ever leave to me? I was a woman – artful, designing, mercenary, laying snares for men - before I knew myself, or you, or even understood the base and wretched aim of every new display I learnt. You gave birth to a woman. Look upon her. She is in her pride to-night.»"[25].

Chegado o momento de casar com Mr. Dombey, por submissão à preferência materna, Edith propõe-se fazê-lo mas, antes disso, ostentando o orgulho com o qual se protegia das ressentidas carências de personalidade, responsabiliza a mãe pela educação que recebeu – "You gave birth to a woman.", conforme se leu acima. E não deixa, durante aquele sofrido soltar da consciência, de enumerar em alta voz todos os erros de educação que lhe metamorfosearam (antecipadamente) a personalidade. Edith dirigiu-se à mãe nestes termos:

> "«Look at me,» (…) «who have never known what it is to have an honest heart, and love. Look at me, taught to scheme and plot when children play; and married in my youth – an old age of design – to one for whom I had no feeling but indifference. Look at me, whom he left a widow, dying before his inheritance descended to him – a judgment on you! well deserved! - and tell me what has been my life for ten years since.»"[26].

[24] *Idem*, *ibidem*, p. 773.
[25] DICKENS, C., *op. cit.*, p. 431.
[26] *Idem*, *ibidem*.

Segundo Edith, as consequências que veio a suportar no casamento que fez, não fosse a castração da sua identidade, eram já uma antecipada vingança da educação recebida e da sede de ascensão social de Mrs Skewton quando esta exigia que abandonassem o estatuto de "genteel and poor", devendo "[be] made rich by these means"[27], segundo as palavras de Edith. Como que por punição, as desenfreadas ansiedades de Mrs Skewton valeram-lhe ter que ouvir outro relato, bem mais doloroso. E de novo pela voz narrativa da filha:

> "«There is no slave in a market: there is no horse in a fair: so shown and offered and examined and paraded, Mother, as I have been, for ten shameful years,» cried Edith, with a burning brow, and the same bitter emphasis on the one word. «Is it not so? Have I been made the bye-word of all kinds of men? Have fools, have profligates, have boys, have dotards, dangled after me, and one by one rejected me, and fallen off, because you were too plain with all your cunning: yes, and too true, with all those false pretences: until we have almost come to be notorious? The licence of look and touch,» she said, with flashing eyes, «have I submitted to it, in half the places of resort upon the map of England? Have I been hawked and vended here and there, until the last grain of self-respect is dead within me, and I loathe myself? Has *this* been my late childhood? I had none before. Do not tell me that I had, to-night, of all nights in my life!?"[28].

A personagem cresceu, mas não se metamorfoseou segundo as leis previstas pela natureza e pelos códigos da honra. Tendo sido sempre acolhida no seio familiar como uma identidade já adulta e artificiosa, preparada a todo o custo para enfrentar o mundo da ascensão, Edith Granger (re)clama o percurso iniciático que lhe foi negado e que a mutilou de uma existência normal, saudável, honesta, e que finalmente se viu agravado pela forçada união a um homem por quem não nutria o menor sentimento. Vejamos, de seguida, ainda no trabalho literário de Charles Dickens, uma segunda versão, se quisermos, deste episódio romanesco. Outro diálogo entre mãe e filha reflecte a metamorfose da personagem, numa situação narrativa que por um lado é diametralmente oposta à que acabou de ser referida, e por outro é absolutamente convergente[29]. Vejamos como. Família de amarga pobreza, Mrs Alice Marwood e Mrs Brown conversam após a primeira ter regressado a casa ao fim de alguns anos de ausência. Fazendo o relato das sucessivas fases de metamorfose da sua identidade, – no qual o distanciamento buscado na utilização da terceira pessoa leva o leitor a pressentir-lhe o incómodo da narração –

[27] *Vide*: *Idem*, *ibidem*, p. 433.
[28] *Idem*, *ibidem*.
[29] Se neste romance de um lado da escalada social está colocada Edith Granger e Mrs Skewton, do lado oposto estará Alice Marwood e Mrs. Brown. É porém no infortúnio que ambas as mães e filhas se encontram no mesmo ponto de referência: um passado marcado pela promiscuidade. O narrador encerra no final do capítulo XXXIV com o seguinte comentário: "Were this miserable mother, and this miserable daughter [the poorest], only the reduction to their lowest grade, of certain social vices sometimes prevailing higher up? In this round world of many circles within circles, do we make a weary journey from the high grade to the low, to find at last that they lie close together, that the two extremes touch, and that our journey's end is but our starting-place? Allowing for great difference of stuff and texture, was the pattern of this woof repeated among gentle blood at all? Say, Edith Dombey! And Cleopatra, best of mothers, let us have your testimony!", *Idem*, *ibidem*, p. 540.

, Alice vai argumentando nos seguintes termos, e após referir que "I went away undutiful enough, and have come back a woman"[30]:

> "«There was a child called Alice Marwood,» (…) «born, among poverty and neglect, and nursed in it. Nobody taught her, nobody stepped forward to help her, nobody cared for her.»[31];
>
> (…)
>
> "«The only care she knew,» (…) «was to be beaten, and stinted, and abused sometimes; and she might have done better without that. She lived in homes like this, and in the streets, with a crowd of little wretches like herself; and yet she brought good looks out of this childhood. So much the worse for her. She had better have been hunted and worried to death for ugliness.»"[32];
>
> (…)
>
> "«There was a girl called Alice Marwood. She was handsome. She was taught too late, and taught all wrong. She was too well cared for, too well trained, too well helped on, too much looked after. You were very fond of her - you were better off then. What came to that girl comes to thousands every year. It was only ruin, and she was born to it.»[33];
>
> (…)
>
> "«There was a criminal called Alice Marwood - a girl still, but deserted and an outcast. And she was tried, and she was sentenced. And lord, how the gentlemen in the Court talked about it! and how grave the judge was on her duty, and on her having perverted the gifts of nature - as if he didn't know better than anybody there, that they had been made curses to her! - and how he preached about the strong arm of the Law - so very strong to save her, when she was an innocent and helpless little wretch! - and how solemn and religious it all was! I have thought of that, many times since, to be sure!»[34].

Nesta revisitação de memória, Alice Marwood termina o amargo relato do seu passado e contrasta-o com o momento presente da sua narração, espaço de tempo que não apenas acentua a metamorfose do seu natural crescimento biológico, como a metamorfose psicológica trazido por factores de ordem social a que a luta pela subsistência a obrigou:

> " «So Alice Marwood was transported, mother,» (…) «and was sent to learn her duty, where there was twenty times less duty, and more wickedness, and wrong, and infamy, than here. And Alice Marwood is come back a woman.(…)»"[35].

Entre Alice Marwood e Edith Granger separava-as a fantasia social desta e a verdade com que a primeira se apresentava em sociedade. Quanto ao percurso moral, esse foi basicamente o mesmo, e quanto ao resultado das suas investidas, também. E após a leitura destes quadros humanos quando ambas já eram mulheres, permanece a dúvida de qual delas estaria mais zangada com o passado. Para ambas, Dickens construiu um percurso identitário penoso,

[30] *Idem*, *ibidem*, p. 530.
[31] *Idem*, *ibidem*.
[32] *Idem*, *ibidem*, p.531.
[33] *Idem*, *ibidem*.
[34] *Idem*, *ibidem*.
[35] *Idem*, *ibidem*.

desajeitado e drasticamente metamorfoseado, mas o leitor percebe que, enfim, em causa estavam as sentenças impostas pela lei da vida.

E se até aqui observamos o estado de metamorfose pelo crescimento da personagem a partir da meninice, com toda a carga emocional que gravita entre o físico e o psicológico, estes textos reflectem também sobre a metamorfose do estado de velhice. Nestas circunstâncias, a mutação também é inevitavelmente física, sendo que o estado de degradação a que o corpo se vai vendo submetido acarreta inquietações psicológicas. E assim se procede a reflexões em torno de comportamentos passados que, não sendo bem aceites pelo pensamento que os revisita, torturam a personagem. Comprovemos com o exemplo de D. Luís em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*:

> "Não vergava sob uma ideia única e exclusiva o espírito do velho fidalgo; perdia-se no redemoinhar de ideias diversas e antagónicas, que umas às outras o disputavam. Saudades, terrores, despeitos, desalentos e até remorsos dos seus passados ódios e vinganças, eram os demónios perseguidores e implacáveis, cujo voltear fantástico, rápido como o de um círculo de feiticeiras, quase lhe alienava a razão, ferindo-a de vertigem.
>
> D. Luís envelhecera ultimamente de uma maneira rápida. De encontro à sua organização robusta quebrara-se por muito tempo a força da corrente dos anos e amortecera a violência dos embates da adversidade, sem que ele experimentasse a leve vacilação que preludia a queda. Porém desde o momento em que se manifestaram os primeiros sinais de fraqueza, o progresso da declinação foi rápido, e de dia para dia sentia-se desfalecer aquele corpo vigoroso e aquele espírito enérgico."[36].

A partir das memórias que os actos de vida passados lhe propõem, a metamorfose da personagem vai-se esboçando pela luta psicológica que o pensamento trava, persistindo embora nos traços de carácter que sempre a acompanharam. É o caso retratado neste episódio narrativo, em que perante o confronto com novas situações que arrebatavam os hábitos familiares instalados, a personagem se lança em cogitações, divagando entre a nostalgia dos momentos que recorda com agrado e o arrependimento pelos castigos atribuídos à ofensa, agora já de difícil recobro. O extracto narrativo começa por informar que "D. Luís envelhecera ultimamente de uma maneira rápida", transmutação que se acentua pelo sobressalto emocional ao qual andava submetido. E se, neste passo narrativo, a metamorfose parece configurar-se mais do ponto de vista físico do que do psicológico, entenda-se, contudo, que tendo as manifestações do corpo sofrido a consequência de constrangimentos psicológicos, logo ambas se cruzam e implicam. Em *A Morgadinha dos Canaviais*, embora bem mais lúcida quanto ao momento de inquestionável viragem imposta pela natureza, a "defunta morgada, que não se recolhera à aldeia senão depois de ter gozado na capital de todos os esplendores da vida das

[36] DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, pp. 244-5.

cidades, e brilhando nas mais concorridas e elegantes salas do seu tempo (…)"[37], adoptou novas ocupações quando entendeu que eram as que mais se adequavam à sua inevitável condição de pessoa com alguma idade. O narrador explica a metamorfose da morgada, já em ausência no texto, conforme se percebeu:

> "A morgada, que só renunciou ao mundo quando os espelhos começavam a falar-lhe da vaidade das glórias que repousam nos encantos da beleza, passou, como sucede muitas vezes, de um extremo a outro extremo, e da vida elegante às práticas de devoção.
>
> Nos Canaviais ouvia missa todos os dias, confessava-se todas as semanas, comungava todos os meses, sem contudo resignar absolutamente os hábitos de elegância de que já fizera uma necessidade natural. Trajava sempre com distinção e esmero, e ao corrente das modas."[38].

Apontou-se já que o quadro dos afectos é um dos grandes responsáveis pelas transmutações da personalidade. Reconhecendo-se que, nesta matéria, o trabalho literário de Júlio Dinis é particularmente fértil, centremos um pouco da nossa atenção apenas nos seus textos. Comecemos pelo romance *As Pupilas do Senhor Reitor*, e mais exactamente pela personagem Pedro, ao sentir-se despertar para o mundo dos afectos. Observemos como o narrador se refere à personagem:

> "Não eram, porém, definitivas estas disposições de espírito em Pedro, como se vai já mostrar. Aos dezoito anos operou-se a revolução.
>
> Isto não quer dizer que a febre da adolescência principiasse a fazer circular nas veias do moço lavrador esse sangue inflamado, que devora como uma oculta labareda; que ele tivesse dessas tristezas súbitas, desses devaneios e não sei que fantasiar [*sic*] mal distintas felicidades, desses arroubamentos, desse amor ideal, sem objecto, que é o mais puro e espontâneo culto do coração humano. Nada disso. A natureza não afinara a alma de Pedro para as subtilíssimas vibrações desta ordem. Esta quinta-essência da sensibilidade não lhe fora concedida. A gente da aldeia não conhece os prenúncios do amor, que os poetas têm apregoado no seu lirismo, a ponto de se acreditar por aí na universal realidade deles; sendo forçoso confessar que muita gente há, que nunca na vida sentiu os tais vagos e erráticos sintomas a que me refiro e que, contudo, amam ou amaram deveras. Se serão os bem, se os mal organizados, não me atreverei a decidir, mas que os há isso sustento eu. E Pedro era dos tais.
>
> Querem saber como principiou nele a transformação a que aludo? Tudo veio naturalmente, sem aquela intensidade de fenómenos precursores, que, à imitação dos médicos, poderíamos talvez chamar críticos."[39].

Neste enunciado em que se destaca a irregularidade de manifestação dos sentimentos humanos, como justificação temos o facto de a personagem se inserir num tipo de ambiente geográfico específico. Segundo o narrador, a aldeia é um espaço gerador de níveis de sensibilidade bastante diferentes daqueles que, em geral, brotam no espaço da cidade, e assim

[37] DINIS, Júlio, *A Morgadinha dos Canaviais*, Obras Completa de Júlio Dinis, vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), p. 431.
[38] *Idem*, *ibidem*.
[39] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p. 46.

o tumulto psicológico que os afectos promovem no sujeito conduz a fases de experiência sentimental demarcadas, consoante o meio em que ele está inserido. Sem apontar razões concretas que justifiquem as suas afirmações, o narrador entretanto garante que estas conclusões decorreram do estudo pela observação. A metamorfose sentimental de Pedro das Dornas pelo afecto dedicado a Clara, de acordo com as páginas seguintes da narrativa, aconteceu com a espontaneidade, alegria, simplicidade, e talvez até, algum grau de inocência que o veio a singularizar, muito particularmente, se confrontado com seu irmão Daniel, cuja educação lhe proporcionou alguns anos de experiência na cidade. Este, bem mais movimentado nos investimentos de diversidade que o universo citadino lhe disponibilizou, não reage aos seus sentimentos com a naturalidade do irmão, mas com o artifício sedutor que entende necessário aplicar aos galanteios. Senão vejamos como se passou num dos carismáticos episódios romanescos deste romance. Durante a desfolhada, na expansão de ditos e troca de abraços que a ninguém retiravam a "tranquilidade de espírito e a frieza de ânimo"[40] permitindo sempre "dormir um sono sossegado e livre de pesadelos"[41], para Daniel, a timidez de Clara foi suficiente para que logo começasse "a formar castelos no ar, quase esquecido de que era a prometida esposa de seu irmão a mulher de quem nunca mais desviou os olhos, nem distraiu as atenções."[42]. Reparemos, entretanto, no desenrolar dos acontecimentos narrativos:

> "Nisto, uma criança, que estava próxima deles, denunciou à assembleia que o Sr. Daniel tinha achado um *milho-rei.*
>
> Agora, já todos foram unânimes a exigir em grandes brados, que pagasse ele também o tributo estabelecido.
>
> Daniel não procurou eximir-se; abraçou, porém, a todos à pressa e distraidamente, até chegar a Clara. A essa, apertou-a ao peito de maneira a redobrar o enleio em que se achava já a rapariga.
>
> Desse momento por diante, Daniel ficou inteiramente dominado por a sua irreprimível imaginação.
>
> Felizmente as atenções de todos estavam atraídas pelas peripécias da esfolhada, que, a não ser isso, teriam dado que falar as maneiras do estouvado rapaz em todo o resto da noite.
>
> Clara sentia um acanhamento nela pouco habitual, procurava vencê-lo, para refrear a imprudente exaltação do seu vizinho, mas todos os seus esforços eram baldados. Nem parecia a mesma, de tímida que estava.
>
> (…)
>
> A pobre rapariga, inquieta, irresoluta, senão fascinada, nem tentava fugir-lhe nem ousava repreendê-lo; sentia-se triste, no meio de uma festa em que todos riam. Triste, ela!"[43].

A timidez de Clara, tendo denunciado a Daniel indícios de fragilidade sentimental, tornou-o indiferente a considerações de ordem ética, familiar e até social, antes se sentindo animado para prosseguir na lisonja da jovem. Observando-se Clara, que também nos interessa

[40] *Idem*, *ibidem*, p. 238.
[41] *Idem*, *ibidem*.
[42] *Idem*, *ibidem*, p. 240.
[43] *Idem*, *ibidem*, pp. 240-1.

examinar, notemos que neste episódio narrativo a grande metamorfose da jovem, decorrendo embora da agitação que aquele envolvimento lhe trouxera, não repousa exactamente nessa manifestação pontual. A personagem sofre uma profunda mudança que se torna bastante mais denunciante no conjunto da sua personalidade, já que o texto, ao acentuar a inefável alegria de Clara, relata que essa alegria, que a caracterizava, se converteu em tristeza – "Triste, ela!", assim se exclama naquele passo. Situação análoga ocorreu com Cecília em *Uma Família Inglesa*. O estado de melancolia e a falta de cor da jovem personagem eram forte motivo de inquietação para o pai, Manuel Quintino, circunstância que o narrador comenta com as seguintes palavras:

> " Alguma razão tinha Manuel Quintino para estes cuidados.
> Não que se pudesse dizer Cecília verdadeiramente triste; a imaginação do pai, excitada pelo seu muito amor, exagerava o mal, á força de o temer; mas perdera a despreocupação, quase infantil, que era natural nela; desgostara-se de repente de alguns passatempos, que, no meio das canseiras domésticas, ainda conservava de criança; tomara-se inesperadamente do gosto de passear só pelos corredores e pelas ruas do quintal, que não era próprio do seu carácter pouco meditativo, até então pelo menos. Manuel Quintino estranhava, por exemplo, não a ver fazendo saltar o ágil e engraçado gato maltês, que não andava pouco sentido com a mudança; não a ouvir já cantar a meia voz, quando trabalhava á janela do quintal; ou formular observações, inocentemente satíricas, a respeito de alguns vizinhos, e as impertinentes perguntas com que, muito de propósito, costumava impacientar a criada; nem o mais ligeiro indicio denunciava agora nela uma índole propensa ao jovial."[44].

Dentre os variados trejeitos adoptados por Cecília que até então se ignoravam, a jovialidade que o pai sempre lhe tinha reconhecido viu-se esvaída e substituída pela tristeza que a personagem alimentava alheando-se aos convívios, silenciando-se e abandonando o interesse por certas tarefas que até então sempre a tinham motivado. A confusão estabeleceu-se no raciocínio do pai, já que para ele a metamorfose de Cecília seria devida a uma qualquer doença fisiológica, hipótese que, por comparação com a progenitora, se veio a converter em tormento. E de facto, sentimo-nos obrigados, e uma vez mais, a trazer ao debate o reparo de que Júlio Dinis não esconde a sua competência em medicina, pois a questão do diagnóstico clínico, que tantas vezes confunde as razões fisiológicas com as psicológicas, são para este escritor de grande importância, e os seus textos, em geral, dedicam-lhes especial atenção[45]. De salientar ainda que estes estados de melancolia registados nas ficções dinisianas não cedem a distinção de género na sua atribuição. A comprová-lo, e desta vez em *As Apreensões de Uma Mãe*, temos o facto de a jovialidade de Tomás ser de súbito contraposta pelo estado de melancolia,

[44] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 219.
[45] Remetemos, pelo interesse que reconhecemos neste âmbito, para um texto por nós proferido numa conferência durante a celebração dos 200 anos da Faculdade de Medicina de S. Salvador da Bahia, Brasil. *Vide*: ABREU, Carmen Matos, "A Medicina e a Tradição Médica em Júlio Dinis: um estilete sentimental na «ciência do coração»", *in*, *MEDINFOR, Medicina na Era da Informação*, DUARTE, Z., FARIA, L. (org.), Bahia, Editora da Universidade Federal da Bahia, 2009, pp. 185-218.

constatação que a mãe observa e justifica – "Está assim um momento e ele aí principia a entristecer, a entristecer, a entristecer, que me corta o coração só em olhar para ele."[46]. E apesar de o interlocutor de D. Margarida lhe devolver a sugestão de que são coisas dos quinze anos, e de lhe sugerir se "As recordações de V. Ex.ª não lhe dizem nada a este respeito?"[47], a incapacidade materna em reconhecer o surgimento de novos sentimentos no filho levou-a a continuar a considerar Tomás como uma criança, atribuindo aquelas manifestações à sua alma sonhadora e inclinada para a poesia. E chegado a este ponto do diálogo narrativo, dado que em relação à poesia, D. Margarida encontrou eco no seu interlocutor, sentiu a segurança necessária para lhe poder confiar um segredo, e assim buscou um papel onde Tomás tinha escrito uns versos, que ela guardava cautelosa e clandestinamente. E neste momento do episódio ofereceu-se ao narrador-personagem o seguinte comentário:

> "A Sr.ª D. Margarida apresentara-se-me agora sob um aspecto novo, em que não pude deixar de admirá-la.
>
> Até ali vira nela encarnado o tipo, não direi ridículo, mas vulgar e prosaico da dona da casa, que eleva à altura de questões diplomáticas as pequeninas misérias de uma vida doméstica, deslizada das sete horas da manhã às dez da noite, sem nenhum acidente sério, que viesse alterar-lhe a monótona serenidade. Agora, porém, via-a transformada, purificada pelo amor de mãe, que lhe fazia vibrar o coração em harmonia com os mais delicados sentimentos, e dotava-lhe a inteligência de uma penetração superior à esfera acanhada de suas habituais ocupações.
>
> Como o sopro de vida que no seio da crisálida a faz, num momento dado, voar borboleta, o amor materno operava nesta criatura, que me parecera vulgar, uma metamorfose que às vezes a tornava em um ser, verdadeiramente superior."[48].

O interesse demonstrado pela descoberta do filho, a viva curiosidade em desvendar a personalidade de Tomás em todas as referências que sobre ele recaíam, a preservação da intimidade familiar naquele (mal) disfarçado papel formaram um conjunto de circunstâncias que não só metamorfosearam D. Margarida no conceito que sobre ela o narrador-personagem tinha estabelecido, como metamorfosearam Tomás através de gestos que até então não lhe eram reconhecidos, facto pelo qual só o amor de mãe era responsável. Por outro lado ainda, e neste imbricado de transmutações, apercebendo-se Tomás que o seu destino estava a ser traçado pela opinião de alheios e contra a sua vontade, a personagem dirige o olhar para a mãe e, ao referir-lhe "o meu destino está nas suas mãos"[49], demonstrou total confiança na mãe a quem confiou a decisão da sua vida, numa atilada expressão de gratidão só possível a quem, de facto, já tinha passado de crisálida a borboleta, conforme se leu acima. Esta decisão de

[46] DINIS, Júlio, "As Apreensões de uma Mãe", *in*, *Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p.30.
[47] *Idem*, *ibidem*.
[48] *Idem*, *ibidem*, p.31.
[49] *Idem*, *ibidem*, p.47.

Tomás afirmada na sua personalidade, afasta do habitual conciliábulo os elementos que eram estranhos à família, desautorizando-os de intervirem na sua vida. Antes desta manifestação pela qual se percebe que Tomás toma uma posição definida e de demarcada intransigência, já o narrador tinha mencionado que:

> "Tomás, mais que nunca excessivamente pálido, com os lábios trémulos, e os olhos como pisados de chorar, parou por algum tempo à entrada da sala e correu com a vista os circunstantes, que todos permaneceram mudos debaixo do olhar daquele que momentos antes tratavam de criança. Naquela fisionomia enérgica haviam pela primeira vez reconhecido o homem."[50].

A surpresa causada pela transmutação do jovem Tomás em sujeito adulto obrigou as restantes personagens a mudarem o conceito que tinham sobre ele, pois julgando-o ainda criança, verificaram porém que já não o era. Tomás aceita a metamorfose da sua identidade a partir daquele momento, dado que aqueles que com ele se relacionavam passaram a observá-lo no respeito pelo novo estado da sua existência. No texto *Tom Jones*, de maneira algo semelhante, a personagem Tom recai num estado de tristeza que procura ocultar com mal disfarçada jovialidade, isto porque os seus sentimentos por Sophia Western o estavam a acometer de instabilidade psicológica. Lê-se assim no trabalho literário de Henry Fielding:

> "This conflict began soon to produce very strong and visible effects: for he lost all his usual sprightliness and gaiety of temper, and became not only melancholy when alone, but dejected and absent in company; nay, if ever he put on a forced mirth, to comply with Mr Western's humour, the constraint appeared so plain, that he seemed to have been giving the strongest evidence of what he endeavoured to conceal by such ostentation.
>
> It may, perhaps, be a question, whether the art which he used to conceal his passion, or the means which honest nature employed to reveal it, betrayed him most (…)"[51].

É curioso o comentário tecido pelo narrador acerca do artifício utilizado por Tom Jones para não denunciar os seus sentimentos. Esta questão problematiza qual das duas fórmulas, afinal, era capaz de mais (ou menos) facilmente denunciar a personagem: se a do disfarce que utilizava, se a da espontaneidade da natureza, já que, em questões de afecto, ambas não conseguem esconder o estado de alma do sujeito.

Tal como em *Pride and Prejudice* também se demonstra, o orgulho, puxado ao limite, serve muitas vezes de véu que a personagem utiliza para ocultar a sua verdadeira identidade. Porém, quando é confrontada com o sentimento dos afectos, tal disfarce acaba por ceder a todos os projectos e a personagem revela-se à transparência. Nestas circunstâncias, a

[50] *Idem*, *ibidem*.
[51] FIELDING, H., *op. cit.*, p. 179.

metamorfose da identidade com recurso a artifícios não apenas é efémera, como incontrolável por parte da personagem; assim aconteceu com Mr Darcy, a quem "Such a change (…) for love, ardent love, (…) it must be attributed"[52]. Por outro lado, as manifestações de Mr Darcy levaram a que Elizabeth Bennet também mudasse o seu conceito sobre ele: "She certainly did not hate him. No; hatred had vanished long ago, and she had almost as long been ashamed of ever feeling a dislike against him, that could be so called."[53]. Porém, mergulhada em todas as dúvidas pela lembrança dos sistemáticos comportamentos de Mr Darcy, só no final da narrativa a personagem concluiu que a afectividade era, afinal, recíproca. A partir de um encontro entre ambos em que uma vez mais Mr Darcy serpenteou a ambiguidade, Elizabeth passou a tomar uma posição aclaradora. No excerto seguinte, a fala da Mr Darcy e o comentário narrativo são esclarecedores:

> "Elizabeth was too much embarrassed to say a word. After a short pause, her companion added, «You are too generous to trifle with me. If your feelings are still what they were last April, tell me so at once. *My* affections and wishes are unchanged, but one word from you will silence me on this subject for ever.»
>
> Elizabeth, feeling all the more than common awkwardness and anxiety of his situation, now forced herself to speak; and immediately, though not very fluently, gave him to understand that her sentiments had undergone so material a change, since the period to which he alluded, as to make her receive with gratitude and pleasure his present assurances. The happiness which this reply produced, was such as he had probably never felt before; and he expressed himself on the occasion as sensibly and as warmly as a man violently in love can be supposed to do."[54].

Observado o romance *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, o mesmo tipo de metamorfose acontece também com a personagem Berta. Escutando os comentários da mãe a propósito de um jantar que tinha ocorrido na Casa Mourisca, Berta absorvia com especial interesse os relatos da investida que Jorge tinha efectuado em defesa dos seus compromissos para com a casa da família. E foi então que Berta "escutou o arrazoado materno com ar pensativo e triste"[55], além de desviar fortuitamente o olhar para a Casa Mourisca, parecendo que "o aspecto dela lhe aumentava a melancolia."[56]. Absorta neste cenário, na narrativa surge a dúvida (romântica):

> " Em que pensaria Berta?
>
> Que nuvem cruzaria o seu firmamento, para assim lhe projectar sobre a fronte aquelas sombras de tristeza? Operava-se uma revolução moral naquele espírito. Berta saíra criança da aldeia, levando, entre as mais agradáveis memórias da infância, a dos momentos passados na Casa Mourisca e das pessoas a quem ali dera então os seus primeiros afectos.

[52] AUSTEN, Jane, *Pride and Prejudice*, Ian Littlewood (intr. and notes), London, Wordsworth, 1999 (1993), p. 177.
[53] *Idem*, *ibidem*.
[54] *Idem*, *ibidem*, p. 246.
[55] DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, p. 257.
[56] *Idem*, *ibidem*.

> Crescera, e essas imagens modificaram-se pela influência do amor na fantasia, pela influência da solidão e dos devaneios de juventude; (…); a de Jorge aparecia-lhe como a de um amigo leal e seguro, a quem se não confiam puerilidades do coração, mas de que [*sic*] se pode esperar auxílio e conselho das provações da vida; a de Maurício, porém, fora a que a imaginação, que despertava, colorira de mais sedutores reflexos. O seu campeão da infância assumira as formas nobres e prestigiosas dos heróis de todos os poemas de amor. Beleza própria de uma juventude varonil, coragem, generosidade, tudo quanto exalta e enobrece a alma, a fantasia daquela rapariga, entregue a si, elaborando a sós sobre as memórias do passado, associara ao nome de Maurício. Fora isto que Berta trouxera no coração para a sua aldeia. Era o seu romance."[57].

Este entretecido analítico elaborado pelo narrador acerca de Berta possibilita-nos recolher várias propostas críticas. Quanto à primeira, também Berta, à semelhança de Clara e Cecília dos exemplos anteriores, é uma personagem que mergulhando inexplicavelmente na melancolia deixa perceber que algum sentimento de ternura lhe ocupava o pensamento. Por outro lado, a "revolução moral" da personagem apontada pela narrativa subjaz à metamorfose da própria personagem: na sua demanda existencial, Berta tinha saído criança da aldeia, tinha levado consigo determinados quadros de singeleza e, regressada, outra metamorfose tinha ocorrido – aqueles que a sua memória conservava num quadro de infância tinham-se já transmutado, e a puerilidade da meninice estava substituída pela beleza da juventude. E o facto de o relato terminar com a proposição "Era o seu romance", deixa perceber que durante os anos em que Berta viveu arredada do local, o distanciamento nem por isso foi impeditivo de que ela o revisitasse por amiudadas incursões de pensamento, as quais lhe foram alimentando a fantasia. A revisitação da memória efectuada por Berta arremessava-a para o sonho que, entretanto, ela considerava como realidade. E só após ter regressado à aldeia, a tomada de consciência sobre a traição dos episódios que alimentava levam a personagem a sentir-se insidiada nessa fixidez de quadros que mantém na memória e, consequentemente, a ser assaltada por um mundo de fortes perplexidades que se misturam com transportes sem definição. E assim, nesta estratégia romanesca, a responsabilidade recai claramente sobre os factores tempo e espaço que Berta não soube gerir adequadamente. E se neste episódio se aludiu à "revolução moral", em circunstâncias francamente análogas o narrador refere-se à "revolução mental" em *As Pupilas do Senhor Reitor*. Leia-se de seguida um extracto do pensamento narrativo de Margarida:

> "- 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!"[58].

[57] *Idem*, *ibidem*, p. 258.
[58] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p. 219.

Sem se apontarem nomes, as personagens eram, indubitavelmente, Clara e Daniel. E então uma vez mais se erguem todas as perplexidades: questiona-se o comportamento de Clara, o de Daniel, reconhecem-se as metamorfoses operadas pelo tempo, contesta-se a memória, reconhece-se a diferença segundo os locais da experiência e, sobretudo, insiste-se num quadro de memória que "Dez anos!" atraiçoaram, silenciosamente. Porém, ainda assim, na opinião dinisiana, a aldeia mantém mais fielmente do que a cidade os quadros gravados na memória – leia-se como se aborda esta questão pelo discurso narrativo de Berta, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*:

> "(…) a aldeia guarda melhor as memórias do passado, do que a cidade. Vivem-se anos longe dela, e na volta parece que as mesmas árvores e as mesmas flores, que nos despediram, nos dão as boas-vindas outra vez. Se alguma mudança há é nas pessoas."[59].

O facto de ser referido que a aldeia guarda "melhor as memórias do passado" do que a cidade vem colocar os dois espaços numa clara tensão de perspectiva civilizacional: a estática de um lado, e a dinâmica do outro, arrastam consigo implicações de gestão pública e colectiva, alertando-se naquela fala, ainda que subliminarmente, para o fraco índice de desenvolvimento que o país atravessava em meados do século XIX. E assim sendo, o único encontro possível com factores de mudança radicava nas pessoas que habitavam os espaços rurais, já que todos os parcos veios da actividade se mantinham inalteráveis. Sustentando-se a questão do espaço e as cambiantes por ele introduzidas no comportamento e personalidade da personagem, uma última referência para a personagem Maurício em *Os Fidalgos da Casa Mourisca* quando, pela primeira vez, se transferiu para Lisboa. Leia-se qual foi o impacto e como decorreu a sua metamorfose:

> "Maurício achava-se naquele mundo, novo para si, como se nele tivesse sido educado. Sentia-se bem ali, agradavam-lhe aqueles hábitos de elegância e de distinção, que não conhecera no canto da sua província, mas cuja necessidade vagamente experimentava havia muito tempo. Era para aquele viver que os seus instintos o inclinavam.
>
> Quando se viu ali, respirou com o desafogo de quem sai de um ambiente que o asfixiava. Não necessitou de longo tirocínio para conhecer os usos daquela sociedade e adoptar-lhe os costumes. Em poucos dias não restavam nele vestígios sequer do seu provincianismo. Uma forte vocação substitui um lento noviciado. Os homens acharam-no espirituoso; as mulheres, amável; e para com todos soube ser tão insinuante, que os influentes políticos a quem a baronesa o recomendara, tomaram por ele o mais vivo e prometedor interesse."[60].

[59] DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, p. 122.
[60] *Idem*, *ibidem*, p. 395.

Nesta representação, a transferência geográfica veio ao encontro das necessidades da personagem, sem dela exigir qualquer esforço de adaptação. Afinal, se em relação ao meio, as dificuldades da personagem se puderem referir, a aldeia onde Maurício sempre viveu tinha sido o espaço de todos os constrangimentos pois, assim que chega à grande metrópole, a relação de Maurício com o novo meio foi "como se nele tivesse sido educado". Observado do ponto de vista ontológico, dir-se-ia, finalmente, que a permanência de Maurício na aldeia que o acolheu pelo berço opera na personagem uma deslocação inata, razão bastante para a ter forçado à permanente metamorfose da sua personalidade, já que iria percebendo que não era aquele o espaço que se adequava às suas necessidades existenciais.

Neste momento consideramos oportuno introduzir outro tipo de metamorfose arrolada por Júlio Dinis nas suas ficções – a metamorfose de amplitude social. Em *As Pupilas do Senhor Reitor*, no episódio da desfolhada o escritor tece uma série de considerações que, em nossa opinião, não devem ser sugestivas de um pensamento conservador, retrógrado até, mas antes da vontade de firmar as raízes e a tradição cultural na etnografia do nosso povo. E daí que, após se considerar que um sem fim de liberdades "são permitidas, ordenadas até, pelo código das esfolhadas"[61], o narrador acrescenta que as sentenças que delas decorrem são dignas "das ordenações daquelas joviais «cortes de amor» da Idade Média"[62]. Aliás, justificando a nossa opinião acima ditada, ao carácter ancestral que a convivialidade da desfolhada ainda representa, o narrador opõe-lhe um cenário no qual já se adivinhava a agricultura industrializada. Escreveu assim Júlio Dinis:

> "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 saudades das esfolhadas os felizes que as puderam ainda gozar.
>
> A onda económica adianta-se rápida; dentro em pouco inundará os campos. Dêem-se pressa os que ainda quiserem conhecer as velhas usanças, para as quais está já a soar a derradeira hora."[63].

[61] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p. 223.
[62] *Idem*, *ibidem*.
[63] *Idem*, *ibidem*, p. 224. Quando esta obra foi escrita (recorde-se que foi a última produção literária do escritor , falecido em 1871), pairava na atmosfera portuguesa a inevitável crítica aos benefícios e/ou indesejadas consequências da presença da maquinaria no mundo do trabalho, para o qual a Exposição Internacional do Porto, de 1865 no Palácio de Cristal, deu enorme contributo. Estava-se perante a "diatribe contra a nova idade da máquina de que a Inglaterra se assume como profeta", agora segundo Fátima Vieira, [*Vide*: VIEIRA, Fátima, "Os Dois «Palácios de Cristal» ou a Recepção da Exposição Mundial de Londres (1851) em Portugal", *in*, *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto de Línguas e Literaturas Modernas*, II Série, Volume XVIII, Porto, FLUP, 2001, p. 431.], e neste texto explana-se, claramente, uma alusão a essa nova face do mundo do trabalho nos espaços rurais portugueses.

A metamorfose conjecturada anuncia-se também em *Os Fidalgos da Casa Mourisca* quando, por crítica ao sistema utilitário inglês, Maurício pressagia a Jorge que "A voz dos camponeses, as cantigas e as músicas rurais hão-de calar-se ao ruído do ranger das máquinas e do silvo do vapor."[64], exclamando de seguida, com óbvio lamento, "Que modelo de aldeia vem da Inglaterra!"[65]. Pressentia-se a aproximação da grande metamorfose social, e muito particularmente dedicada ao mundo do trabalho rural que os processos de industrialização implacavelmente imporiam. Mas desta prenunciadora transmutação colectiva, poderemos transpor-nos para outro tipo de metamorfose social, agora não exactamente a partir do ponto de vista da personagem que se metamorfoseia, mas a partir da valorização que lhe é concedida por terceiros ao reconhecerem-lhe a mudança – passa-se em *Uma Família Inglesa*. Perante a anunciada união de Carlos Whitestone e Cecília Quintino, por conveniências, e até algum preconceito da família inglesa, o nome de Manuel Quintino teria que ser socialmente valorizado, ascensão de que se ocupou Mr. Richard Whitestone. E assim, a partir do momento em que o velho guarda-livros passou a ser publicamente elogiado pelo seu patrão, promove-se rápida a metamorfose do conceito social de Manuel Quintino:

> "(…) A opinião publica, que até então nem atentara nele, supondo-o um ente inteiramente nulo, sofreu um destes reviramentos súbitos, de que por certo os leitores hão-de conhecer exemplos.
>
> Em um grupo de negociantes, estacionados no passeio da Rua dos Ingleses, discutia-se toda a manhã Manuel Quintino [*sic*]. Um insistia em dar a entender aos colegas que havia muito adivinhara o homem; outro proclamava-o já o primeiro guarda-livros do Porto; outro fazia valer o seu profundo conhecimento da língua inglesa; outro a sua perfeição caligráfica; outro a sua actividade, o seu desembaraço em operações e escrita comerciais, e a sua longa prática, etc., etc."[66].

E ao encerrar da ficção, após o casamento de Cecília com o filho do patrão, no conceito público Manuel Quintino "passou a ser um destes homens que em certas épocas o Porto julga indispensáveis e cujos nomes passam a figurar em quantos cargos, sociedades e comissões se organizam nesta empreendedora cidade."[67]. Nestas circunstâncias, a ascensão social pelo casamento não recaiu apenas em Cecília e o pai, enquanto elementos de parentela, mas também em Manuel Quintino enquanto profissional, pois a aliança familiar que estabeleceu com o patrão trouxe-lhe reconhecimentos por parte de Mr Whitestone que até então nunca lhe tinham sido concedidos e, como consequência, outros tantos reconhecimentos por parte da sociedade em que se movimentava. Nesta metamorfose da personagem não está contemplada

[64] DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, p. 26.
[65] *Idem*, *ibidem*.
[66] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, pp. 431-2.
[67] *Idem*, *ibidem*, p. 460.

qualquer alteração da sua personalidade, mas tão-somente do conceito social que sobre ela recaiu.

Este tipo de estratégia romanesca encontra-se também em *The Vicar of Wakefield*, só que desta vez a metamorfose da personagem resulta de um processo de introspecção a partir da clivagem social em que incorreu. Mr. Burchell, em diálogo com Dr. Primrose no qual se referia a Sir William Thornhill, vai narrando sucessivos passos da vida deste último. Relata que quando a fortuna de Thornhill já se tinha esvaído, e quando em vez de dinheiro para pagar os débitos já ia distribuindo promessas, a personagem recai num estado de meditação em relação aos outros com quem se relaciona e, por contraste, a si próprio. Passemos ao texto:

> "But in proportion as he became contemptable to others, he became despicable to himself. His mind had leaned upon their adulation, and that support taken away, he could find no pleasure in the applause of his heart, which he had never learnt to reverence. The world now began to wear a different aspect; the flattery of his friends began to dwindle into simple approbation. Approbation soon took the more friendly form of advice, and advice when rejected produced their reproaches. He now therefore found that such friends as benefits had gathered round him, were little estimable: he now found that a man's own heart must be ever given to gain that of another."[68].

Neste balanço retrospectivo de Mr. William Thornhill, segundo Mr. Burchell, a personagem concluiu que as reverências que lhe eram prestadas pelos amigos em reconhecimento dos seus gestos de generosidade não passavam de vénias expressivas de triviais manifestações de aprovação. E o facto de este tipo de manifestação se ter tornado sistemático seria razão suficiente para lhe ter alertado os sentidos para o facto, e então teria recorrido a um esforço de correcção para não se deixar degradar socialmente. E assim Mr Thornhill acabou por concluir que os amigos de que se rodeava lhe merecem agora pouca consideração, tendo-se em conta de que um coração nobre merece em troca receber a nobreza de outros corações, o que, de facto, não lhe aconteceu. Foi necessária a sua metamorfose exterior, aquela que se operou em sociedade, para que esta inteligência acerca da amizade tivesse alertado a personagem para situações, afinal, do quotidiano. E só depois de algum entendimento é que a personagem finalmente percepcionou que o mundo "began to wear a different aspect", conforme o excerto. Ainda assim, mergulhado nesta consciência, Mr. William Thornhill planeia outra metamorfose – "(…) he resolved to respect himself, and laid down a plan of restoring his falling fortune."[69].

Em *A Morgadinha dos Canaviais* a personagem Manuel Bernardes faz a representação do homem social mas contrasta-a com a do homem de família, tensão de identidades que o

[68] GOLDSMITH, Oliver, *The Vicar of Wakefield*, Mineola, NewYork, Dover Publications, 2004 (1766), p. 10.
[69] *Idem*, *ibidem*.

obriga a constantes mudanças de personalidade. Auscultado e até devassado pelo narrador, lê-se então que:

> "O político, o diplomata reservado, fica fora do portão da quinta do Mosteiro; ali dentro, naquele círculo de afectos, era o pai extremoso, o homem de família, ingénuo, sincero, aberto a todos, porque em todos confiava, contente por não ter de estudar na expressão dos rostos os pensamentos que se guardam; nas palavras o sentido, que nelas não vem explícito."[70];

ou ainda que:

> " O aspirante a ministro, o deputado, o orador, o homem grave e sério das salas de Lisboa perdera todo o ar diplomático: agora era somente o homem da família; pueril, travesso, alegre, folgazão."[71].

Homem público, o conselheiro Manuel Bernardes vê-se confrontado com um jogo de máscaras que o obrigam ao permanente disfarce de personalidade. Segundo Richard Sennett, no período do Romantismo dá-se o encontro do sujeito que se apresenta em público com os novos códigos de personalidade imanentes, facto que o obriga a criar uma nova identidade no meio social, coabitando ambas na mesma personalidade[72]. E nesta perspectiva, o homem público passa simultaneamente a actor e espectador, submetendo-se a uma cultura da personalidade que o obriga a permanentes substituições de carácter. E assim acontecia a Manuel Bernardes.

Cumprindo a sua função social de pároco, quando se encontra na prisão por incumprimento de débitos, Dr. Primrose resolve transformar os códigos internos entre os reclusos. Após ter tomado várias medidas de congregação, partindo muitas delas do seu exemplo comportamental, o vigário relata que:

> "I did not stop here, but instituted fines for the punishment of immorality, and rewards for peculiar industry. Thus in less than a fortnight I had formed them into something social and humane, and had the pleasure of regarding myself as a legislator, who had brought men from their native ferocity into friendship and obedience."[73].

Decidido a atribuir prémios e castigos, de acordo com os respectivos méritos, no espaço de duas semanas Dr. Primrose metamorfoseou, e segundo o texto, com razoável facilidade aquela micro-sociedade de presidiários. Mas nessa distribuição de prémios Dr. Primrose não deixou de se sentir recompensado pela sua pseudo-metamorfose de presidiário em legislador, pois o

[70] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 189.
[71] *Idem*, *ibidem*, p. 219.
[72] *Vide*, SENNETT, Richard, *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*, Lygia A. Watanabe (trad.), S. Paulo, Companhia das Letras, 1993 (1974), pp. 243 e segs.
[73] GOLDSMITH, O., *op. cit.*, p. 98.

prazer de impor ordem e disciplina aliou-se à gratificação de tornar, naquele problemático aglomerado, os comportamentos humanos fecundos em respeitabilidade.

Referimo-nos já à metamorfose da personagem pelo casamento, circunstância que se repete em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, mas desta vez é no decurso da vida íntima que a metamorfose acontece, e não na vida social como no primeiro caso apontado. Vejamos como. Despeitada pelos constrangimentos experimentados pelo filho enquanto regedor da aldeia, Ana do Vedor desenrola um rol de aconselhamentos que dá a Clemente e, entre eles, aconselha-o a que se case – mas na sua prelecção, a mãe antevê, e deseja, a metamorfose identitária de Clemente:

> "- Agora para a dares em cheio, sabes tu o que deves fazer?
> É casar-te. Isso é que era ouro sobre azul. Porque enfim, rapaz, só assim é que se ganham raízes em casa e que um homem é deveras homem de família. Enquanto solteiros, ora adeus, por melhores que vocês sejam, lá vem um serão, lá vem uma caçada, lá vem uma doida de uma rapariga que vos faz andar a cabeça à roda. Não há como isto de ouvir gemer as crianças em casa e cantar a mulher a arrolá-las. Tu ris-te? É o que te digo. Quando eu me casei com teu pai, que Deus haja, todos me diziam: «Ó filha, não levas homem que te gaste muito os trastes da casa». Porque, enquanto solteiro, ele tinha sido daqueles de se lhes tirar o chapéu, dos tais que Deus mandou fazer. Pois era vê-lo depois. Logo que podia, ele aí estava ao pé de mim a brincar com as crianças. Até muitas vezes eu lhe cheguei a dizer: «Ó homem, sai-me daqui para fora; eu não gosto de ver homens tão caseiros.» Por isso, rapaz, faz o que te digo, casa-te, que estás em boa idade."[74].

Na voz do povo, a narrativa chama a atenção para a probabilidade de mudança comportamental, mais do que de carácter, que o casamento poderá operar na personagem masculina. Mas curiosamente, e segundo o relato da experiência de Ana do Vedor, a desejada metamorfose que se espera da personagem pode recair sobre si própria ao exigir-se uma nova metamorfose no sentido inverso, recuperadora do traçado original. No episódio, para grande surpresa de muitos, quando o marido de Ana se torna um sujeito verdadeiramente dedicado ao espaço familiar a esposa passa a sugerir-lhe o contrário, sob o argumento de que não gosta "de ver homens tão caseiros", como se leu. Perante este quadro doméstico, prenuncia-se que mesmo no interior do casamento a metamorfose da identidade pode sofrer fases diversas, com avanços e recuos, segundo o relacionamento e as exigências dos seus membros.

Finalmente, refira-se a metamorfose da natureza e a sua correspondência na identidade – aspecto tão comum nos textos dinisianos, conforme se referia no início deste espaço analítico. Passemos de pronto aos textos. Quando Daniel, Pedro e Clara regressam a casa após a festa da desfolhada, em *As Pupilas do Senhor Reitor*, tiveram uma noite inquieta em consequência do alvoroço promovido pelos acontecimentos. E tendo-se Margarida apercebido

[74] DINIS, J., *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, p. 330.

da inquietação de Clara, da mesma forma não conseguiu repousar normalmente. Porém, sobretudo acerca de Daniel e Clara, o narrador acrescenta que "O desgosto de si, os vagos remorsos da véspera, as inquietações mal definidas, dissipou-as o surgir da manhã."[75], o que permitiu que as personagens recuperassem, por metamorfose inversa à que tinham experimentado na véspera, a estabilidade emocional que então tinham perdido. Na esteira deste cenário, o narrador faz uma inflexão discursiva, na qual se propõe uma interessante ponderação:

> "A madrugada, porém, opera milagres. Não há luz como a da manhã para dissipar as visões de uma imaginação preocupada. Como esses vultos sinistros, que os sentidos alucinados das crianças medrosas descobrem em cada canto escuro de um quarto de dormir, as criações do espírito aflito desvanecem-se aos primeiros raios da aurora.
>
> Rimo-nos então das nossas apreensões da véspera, nem compreendemos os nossos terrores. As sombras de uma floresta, que a noite nos representa pavorosas, tomam ao amanhecer um aspecto festivo, e mostram-se-nos recamadas de flores; é também a essa hora que uma transformação análoga parece operar-se nas sombras do nosso futuro; temos mais esperança na vida então; aclara-se-nos a nuvem cerrada que caminha diante de nós, quando ouvimos cantar alvoradas às aves, que o dia desperta."[76].

Denunciador de outros espaços de experiência comparativamente aos quais se tece este comentário, segundo o narrador foi o fenómeno natural da organização solar o grande mediador do conflito íntimo das personagens. Foi pela secreta capacidade de influência na disposição humana operada pela madrugada que facilmente as personagens recuperaram a tranquilidade necessária ao equilíbrio psicológico das suas identidades. Em circunstâncias análogas, acontece um fenómeno de metamorfose com Henrique de Souselas, em *A Morgadinha dos Canaviais*. É a oferta matinal da natureza que introduz novas propostas de percepção do sujeito que a contempla, permitindo-lhe alterar o conceito anteriormente formado. Leiamos como:

> "- Um jardim. Ontem, ao chegar, confesso que me foi desagradável a impressão recebida. Nem admira; a noite, o frio, a chuva, o cansaço. Esta manhã, porém, a transformação foi completa. Estou encantado, fascinado! Numa palavra, minha senhora, eu, cidadão em corpo e alma, reconciliei-me em poucas horas com a vida do campo."[77].

Acentuada pelo forte contraste que a paisagem da véspera ofereceu ao olhar da personagem, – o cair de uma noite de chuva e o amanhecer de um dia de sol –, ainda o facto de Henrique de Souselas ter vivido sempre no espaço citadino da capital, a reconciliação da personagem com o campo foi geradora da transformação da sua identidade. A mudança geográfica conduziu a

[75] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p. 246.
[76] *Idem*, *ibidem*.
[77] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 61.

personagem a assimilar novas propostas de compreensão do mundo, com particular enfoque na natureza que o espaço campesino lhe disponibilizou prontamente. Similarmente, em *Uma Família Inglesa*, é também no percurso de um passeio pelo campo que Carlos Whitestone é capaz de ganhar lucidez relativamente aos relacionamentos familiares que, de facto, com o seu pai não decorriam da melhor forma. Repare-se como esta questão é referida no discurso de Carlos em posterior diálogo com Jenny:

> " - Pelo campo!... Tu?!
> - É verdade, pelo campo, eu... mas... certas ideias, dizia, que me haviam ocorrido por lá. Agora vejo melhor; e penso que se não deve até viver tão ligado, como era costume na antiga vida patriarcal. É justa, ou desculpável pelo menos, esta tendência moderna para afrouxar um pouco mais os laços de família, sem amortecer de todo os sentimentos que a animam e unem, mas tornando mais independentes os hábitos de viver de cada um. E é assim. Que se lucra em reunir em um feixe apertado dois ou três homens de índoles e de gostos diversos, só porque são parentes, a ponto de impedir-lhes os movimentos, e a liberdade de acção? O mais que sucede, é nenhum deles poder dispor de toda a energia das suas faculdades; incomodam-se reciprocamente, de apertados que estão, e... ódio não direi... mas... às vezes... certa má vontade... pequenas dissensões, e... quando menos se espera, mais azedas discórdias ainda, são as inevitáveis consequências disso."[78].

A mudança de pensamento operada em Carlos por inspiração da natureza vem ao encontro da sua necessidade de afirmação e preservação da individualidade. Todavia, perante a novidade destas doutrinas do irmão, quando Jenny insinua reconhecer-lhes alguma possível influência de uns versos de que ele lhe tinha falado, o irmão responde-lhe – e qual ironia autoral!... – "Tentei apertar-me nos tais ambicionados laços [familiares], seduzido pelas promessas dos romancistas moralizadores; afinal vi que me magoavam como laços que eram..."[79]. Nesta resposta de Carlos reside, claramente, uma crítica literária. O texto avança com algumas considerações sobre um poema de Paul Féval intitulado *Amel e Pennor*, o qual, ainda segundo a narrativa, traduz uma lenda popular da Bretanha. Mas no essencial, não pretendemos deter-nos no texto poético. Desejamos apenas relevar a crítica atribuída aos textos da corrente literária ainda vigente (a romântica), cujos princípios morais que apontavam não iam ao encontro dos problemas que a realidade levantava diante do sujeito. Neste caso, Carlos conclui que a alegoria da união da família expressa no poema – que os dois últimos versos expõem como metonímia: "Com este cacho vivo [pai, mãe e filha], esta humana cadeia // Cujos elos o amor piedosamente enleia"[80] –, não fazia sentido. A realidade erguia as dificuldades de ordem vária, e a diversidade de personalidades congregadas numa família subjugava o sujeito a não "poder dispor de toda a energia das suas faculdades", conforme se leu no extracto, impedindo-o de ser independente e até de afirmar o seu livre arbítrio. Nesta estratégia narrativa, Júlio

[78] DINIS, J., *Uma Família Inglesa*, p. 192.
[79] *Idem*, *ibidem*, pp. 192-3.
[80] *Idem*, *ibidem*, p. 195.

Dinis deambula claramente entre os pressupostos das estéticas romântica e realista, já que a personagem sente a necessidade de se aproximar da natureza onde ganha lucidez face às problemáticas da sua existência. Puxando ao limite, por algum entusiasmo exegético talvez, dir-se-á mesmo que a inevitabilidade da metamorfose estética acaba por se reconhecer no interior deste episódio romanesco.

Verifica-se outra transformação a partir da natureza, desta vez relatada na ficção *Justiça de Sua Majestade*, e mais exactamente a partir da transformação produzida pela Primavera nos vários sistemas vitais. Sem se apontarem efeitos especialmente direccionados para quaisquer personagens de que a narrativa se compõe, a metamorfose em questão torna-se de alcance universal, já que está directamente comprometida com o ciclo do sistema solar e todos os elementos da natureza. Finalizamos, passando a palavra ao texto:

> "A luz salutar da Primavera convertia-se, por mágica metamorfose, em perfumes que embalsamavam os ares, em flores que esmaltavam os prados, em harmonias vagas que as brisas transportavam de selva em selva, que as aves escutavam atentas e os ecos repercutiam sonoros.
>
> Nestes dias assim sente-se palpitar de vida a natureza inteira.
>
> Por toda a parte se realiza um génesis. No solo é o grão que germina; nos troncos as novas folhas que brotam; nos ramos as flores que desabrocham; nas águas, nas florestas, nos vergéis, nos ares uma jovem e inquieta geração de aves e de insectos que surge, animando tudo com seus magníficos concertos, com suas valsas incessantes e rápidas, iluminadas por um sol vivificador.
>
> É contagiosa esta alegria da natureza.
>
> O coração recebe o influxo dela.
>
> A vida tem então também a sua inflorescência. Nesta quadra as ilusões, as esperanças, as mais puras e ideais concepções de fantasias exaltadas pululam, como as boninas na relva; a alegria, os risos e os prazeres reflectem-se nos semblantes, como a luz do arrebol nos cimos dos outeiros; ama-se melhor, perdoa-se melhor, e a poesia e os cânticos saem tão espontâneos como o trinado dos pássaros de entre a folhagem dos pomares.
>
> A fisionomia das cidades perde também então um pouco da sua habitual gravidade. O vento que lhes vem dos arrabaldes inocula-lhes este fermento de folgazão regozijo. A Primavera desinquieta-os, sedu-los, atrai-os, a esses soturnos cidadãos, e a população urbana trasborda nas aldeias circunvizinhas.
>
> Os mais sisudos burgueses, que, durante o Inverno, revestidos da gravidade do seu *paletot*, e confiando os pés à impermeabilidade dos seus sapatos de guta-percha, passavam sérios e ponderosos, cortejando-se com irrepreensível compostura, agora vestidos de linho, de chapéu de palha de forma pastoril e leveza que não era de esperar da sua idade e posição, seguem prazenteiros caminho do campo, contando anedotas de índole pouco edificante, fazendo sentir o sabor do sal, não absolutamente ático, que as tempera; recordando as mais atrevidas coplas da Maria Cachucha, acompanhadas de exibições coreográficas de fazerem estalar de riso a parte feminina do rancho que capitaneiam.
>
> É a época de esplendor dos «bons retiros» campestres. (…)"[81].

Conforme se verificou, há dois escritores que, manifestamente, se destacam na persistente atenção que dedicam aos processos de metamorfose da identidade: Júlio Dinis e

[81] DINIS, J., "Justiça de Sua Majestade", *in*, *Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), pp.282-3.

Charles Dickens. Qualquer um dos outros escritores em estudo fica bastante arredado da profundidade analítica ao exame da transmutação da personalidade reveladas quer pelo escritor português, quer pelo escritor inglês. Quando Helena C. Buescu menciona que a técnica narrativa de Júlio Dinis "de apresentação das personagens principais nos primeiros capítulos, antes mesmo que a acção conheça verdadeiramente o seu desenvolvimentos (…) [tem como objectivo] traçar a forma como as personagens principais evoluem ao longo do romance e se movimentam em direcção à harmonia"[82], acrescentando que "(…) torna-se importante conhecer em pormenor o estado psicológico de que partem e do qual se vão distanciando"[83], no decurso desta evolução e distanciamento assegura-se a inevitável metamorfose da identidade. Lyn Pykett considera que em todo o romance *Dombey and Son* a metamorfose recebe dois tipos de orientação, apreciação que não hesitamos em tornar extensiva aos textos de Júlio Dinis – "(…) there are the great life changes of births, deaths and marriages, (…) [and] social, cultural and material."[84]. Os textos destes dois escritores pugnam pela metamorfose do Homem e da sociedade, mútua cumplicidade para a qual clamam liberdade, não no sentido de "(…) negation or a piece of nonsense (…) [but as] a belief in variety and growth."[85] que, segundo K. Chesterton, é afinal uma crença ainda muito romântica.

Outra questão a considerar coloca-se no âmbito das respectivas estruturas sócio-económicas do país de pertença destes escritores. O trabalho de Júlio Dinis, executado em pleno período da Regeneração, coincidiu com um momento de esforços políticos de desenvolvimento económico e de modernização, cujas mudanças de paradigma social nem sempre terão sido, porém, as mais desejadas. O facto de nem sempre a identidade ser convenientemente respeitada, projectou nefastos reflexos dessa mudança de estrutura no sujeito e nas convivências familiares, e os textos não os omitem. No caso inglês, Charles Dickens, atravessou a Era Vitoriana, período em que as sucessivas reformas políticas ainda aliadas à expansão do Império e à afirmação da Revolução Industrial trouxeram à Ilha uma euforia económica mas, do ponto de vista da humanização, também nem sempre esta foi bem gerida. Bastará apenas recordar a voz unívoca do coro de críticos dedicada à produção literária de Charles Dickens, comummente defensora de que os seus romances são um registo denunciador da imperfeição sócio-cultural daquele momento histórico. Não se podendo referir – o que, de resto, negaria praticamente todo o nosso trabalho –, que nos finais do período augustano e no período romântico a sociedade inglesa não tenha sofrido transformações

[82] BUESCU, Helena Carvalhão, "Júlio Dinis", *in*, *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Helena Carvalhão Buescu (coord.), Lisboa, Caminho, 1997, p. 136.
[83] *Idem*, *ibidem*.
[84] PYKETT, Lyn, *Charles Dickens: Critical Issues*, New York, Palgrave, 2002, p.100.
[85] CHESTERTON, G. K., *Criticisms and Appreciations of the Works of Charles Dickens*, London, House of Stratus, 2001, p. 64.

políticas e económicas com reflexos profundos na sociedade, contudo, concorde-se que no período vitoriano se assistiu a um desenvolvimento e afirmação da riqueza que trouxe de volta ao povo da Ilha os míticos tempos isabelinos de saudosa memória. E daí que, dentre o leque de escritores presentes, não admirará que tenham sido Júlio Dinis e Charles Dickens aqueles que maior necessidade sentiram de repensar o momento social que atravessavam, e de lhes retratar as várias metamorfoses a que sujeito e sociedade estavam submetidos. Mas pretendemos também que não permaneça a imagem, sobretudo no caso português, de que se trata de trabalhos literários que pretendam apenas, ou sobretudo, respeitar as tradições e os valores culturais, cuja perspectiva obrigaria, tal como sugere Maurice Halbwachs, a que "(…) certain institutions and even fundamental aspects of a society's structure remain unshaken for some time (…) while society itself goes through a process of transformation."[86]. Num momento de viragem de paradigma social, as marcas da tradição incluídas nos textos portugueses não se apresentam em defesa do conservadorismo que o país tinha vindo a conhecer até àquele momento, mas antes a impor o necessário respeito pelos ícones que fazem parte da identidade nacional, respeito esse que, obrigatoriamente, perpassa a identidade do sujeito. Na preocupação narrativa destes escritores está o Homem no seu processo evolutivo da identidade e na consequente perspectiva de amplo reflexo social. E, por tal, o fenómeno de metamorfose é abordado em todas as direcções da representação humana, apontando os impactos causados na personagem e naqueloutros com quem ela se relaciona, provenha essa perturbação dos mais variados quadros – biológico, psicológico, social –, sendo que a ética se impõe sempre.

[86] HALBSWACHS, Maurice, *On Collective Memory*, Lewis A. Coser (ed., transl. and intr.), Chicago, The University of Chicago Press, 1992, p. 121.

IV-2.3 – Acerca dos papéis de heróis e heroínas

Os heróis dos trabalhos literários de Júlio Dinis, bem como os dos escritores ingleses presentes neste estudo, progridem nas suas demandas narrativas sem sobressaltos das capacidades de domínio psicológico face à eventual complexidade social com que por vezes se debatem. Conforme notou Irwin Stern, no romance de Júlio Dinis "o racionalismo toma o lugar do emocionalismo romântico"[1], razão pela qual o escritor pôs de parte "as exageradas cenas de amor platónico, [de] sorte, morte, ódio e vingança."[2] e, assim, "Ao contrário dos românticos, ele apresenta os processos do pensamento das suas personagens respeitante às suas acções e decisões."[3], comentário crítico que recai sobre a representações dos heróis. Despidos de gestos egocêntricos onde se alberguem desordens, orgulhos, rancores, ambições exageradas ou imodéstias, estes heróis são orientados pela nobreza dos seus ideais e, não se furtando ao sacrifício e à fraternidade, disputam sobretudo a justiça e a paz para si e para o "outro", o que os reveste de elevados níveis de moralidade. Estes heróis também não se aproximam, minimamente, do perfil dos heróis épicos da literatura clássica, cuja inspiração os leva a práticas de heroísmos, já que as suas intervenções em sociedade não têm expressões de carácter colectivo para as quais tivessem desenvolvido esforços excepcionais e/ou praticado feitos extraordinários. Tornam-se heróis pela lisura demonstrada ao longo dos seus percursos de demanda individual, vencendo todas as provações através de grande capacidade intelectual sempre ao serviço de profundo respeito pela natureza humana. Os valores morais que encaram para ultrapassar os constrangimentos são a principal arma para vencerem os desafios, ajudando-os mesmo, algumas vezes, a recuperarem a condição perdida. A construção da identidade destes heróis faz-se de forma progressiva, harmoniosa, e familiar e socialmente reconhecida. Ainda que estejam submetidos à influência sentimental, de comum as acções destes heróis são organizadas pela partilha com a razão, daí que primam pela verticalidade. E quando algumas vezes, nos seus percursos de crescimento e afirmação da maturidade psicológica, os heróis se chegam a encontrar com as suas próprias sombras, a partir do cadinho onde se misturam problemas variados, os heróis são invadidos por momentos de ponderação,

[1] STERN, Irwin, *Júlio Dinis e o Romance Português (1860-1870)*, Porto, Lello & Irmão, 1972, p. 118. Tese de Doutoramento apresentada à The City College of New York, USA.
[2] *Idem*, *ibidem*.
[3] *Idem*, *ibidem*.

que por um gradual estado de depuração os leva ao real conhecimento de si. E por este facto os heróis dinisianos não são os heróis românticos, de acordo com Irwin Stern, pois nesse caso os excessos ter-lhes-iam ameaçado a ordem psicológica e, por consequência, a do universo social em que se movimentam.

Não encontramos, entre os heróis destas ficções, "(…) o poeta sonhador de beleza e de amor, perseguido, desgraçado, o inconstante por excesso de energia passional, (…) o ser plural, incapaz de recuperar a sua unicidade ou de se despojar das suas máscaras, o marginal em luta aberta com a sociedade cruel, artificiosa e rotineira, o «homem fatal», desesperado, sarcástico e entediado destruidor da frescura e da esperança (…)"[4], segundo uma inventariação de tipos estabelecida por Ofélia Paiva Monteiro, ou, ainda pelas suas palavras, de "perfis recorrentes nos «heróis» da literatura e da sociedade românticas"[5]. Diríamos antes que, denotando-se embora alguns traços românticos que o pensamento literário epocal incontornavelmente integrava, no cômputo geral, estes heróis permitem sobretudo aproximá-los da estética realista pela adesão a um quadro de tendências literárias que já dava mostras da sua estrutura. Os heróis destes textos são personagens que se edificam pelo trabalho, que têm capacidade interventiva, que sabem gerir a mudança, que concentram desejos de prosperidade e que, sobretudo, se aplicam no saudável controlo das suas identidades e também na daqueles que os rodeiam. Mas concorde-se que a verdadeira heroicidade destas personagens decorre, em muitos casos, das suas qualidades psicológicas congénitas, pois os gestos que imediatamente podem parecer banais, e até por vezes objecto de menosprezo aos olhares das outras personagens, o texto vem a conceder-lhes a valoração necessária que os torna imprescindíveis, e inestimáveis, à ordem que se quer ver instituída.

Já que "O professor primário, o médico e o padre liberal são heróis típicos desta sociedade visionada."[6], conforme escreve António José Saraiva referindo-se aos textos de Júlio Dinis, se apostássemos na análise do herói partindo-se apenas da representação social, onde se incluiriam as referidas variantes de classes profissionais, as nossas preferências seriam diferentes daquelas pelas quais nos iremos decidir. Observemos antes, e sempre a partir de alguns breves exemplos retirados dos textos, percursos romanescos em que se foquem, no essencial, aspectos de identidade. Jacinto do Prado Coelho referiu que "Júlio Dinis idealizou o trabalho rendoso, dignificante, fonte de harmonia entre as classes sociais"[7] quando apontou, há já alguns anos, as novas concepções de vida que os autores da época trabalharam em meados

[4] MONTEIRO, Ofélia Paiva, "O Período literário romântico: unidade e diversidade", *in*, *História da Literatura Portuguesa: O Romantismo*, vol. 4, Lisboa, Alfa, pp. 20-1.
[5] *Idem*, *ibidem*, p. 21.
[6] SARAIVA, A. J., LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed., Porto, Porto Editora, p. 772.
[7] COELHO, Jacinto do Prado. (sel., intr. e notas), *Poetas do Romantismo*, Colecção Clássicos Portugueses, 1º Volume, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1965, p. 21.

do século XIX. E calculamos que, ao escrever aquela afirmação, o crítico literário estaria sobretudo a pensar em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, romance onde se afirma a pertinaz investida no mundo do trabalho – à semelhança do exemplo que retira de Tomé da Póvoa, Jorge vai assumir o papel de herói do romance[8], constituindo-se um herói caracterizadamente realista pela representação que faz do novo ideário social. Sendo Jorge a personagem que mais investe em acções narrativas de carácter dinâmico, todos os desenvolvimentos romanescos acabam por depender das suas tomadas de posição ao longo da trama. Na demanda de Jorge, inicialmente apenas apostada na recuperação da Casa Mourisca, entrelaça-se a conquista do afecto de Berta, projectos que vão conhecer vários oponentes – D. Luís, Tomé, e a própria Berta, resistência que também é psicologicamente imposta pelo próprio herói. Entretanto, no seu percurso de individuação, Jorge encontra dois coadjuvantes: Tomé, para a investida do trabalho, e Ana do Vedor, cuja astúcia e popular simplicidade o ajudam no desafio de carácter sentimental. Mas apesar de ser Jorge quem se afirma no texto pelo percurso esforçado em projectos audaciosos, cuja luta e vitória o conduzem ao estatuto de herói, Berta acaba por receber uma boa fatia da atenção narrativa nesta tabela de apreciações. E afirmámo-lo na medida em que, ao longo do texto, Berta da Póvoa vai recebendo a especial vigilância do narrador que a faz ascender ao estatuto de heroína, tornando-se curioso verificar-se que existe uma permanente consciência narrativa de quem é a heroína do romance, não se atribuindo, pelo contrário, análoga deferência ao herói. Vejamos como. Logo na apresentação narrativa de Berta, o narrador partilha, não com o leitor, mas sim com a leitora, a suspeição de que esta personagem vai ser a heroína do texto; é assim:

> "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 da história; e a ausência dela em sete capítulos inteiros talvez não tenha já sido pouco estranhada."[9].

E, de facto, o(a) leitor(a) logo vem a constatar que Berta se distingue das demais personagens femininas, sobretudo pela delicadeza e sensibilidade da sua estrutura psicológica, pois em

[8] Em Inglaterra, em torno da construção do herói romanesco no período romântico e à sua interligação com a emergência da burguesia, Boris Ford refere que "The infatuation with the heroic in this period was the flip side of the social descent which, in other ways, could be seen as hopelessly decadent and archaic could take on a mythic value when it came to finding a symbolic opponent to this drift towards standardisation.", [FORD, Boris (ed.), *The Romantic Age in Britain*, The Cambridge Cultural History of Britain, vol. 6, Cambridge, CUP, 1992 (1989), p. 22.]. Torna-se interessante verificar que na representação da personagem Jorge, aristocrata de sangue e liberal de pensamento, se congregam o oponente aristocrático e o herói independente e já defensor da esfera do trabalho, permitindo perceber-se que, neste texto dinisiano, a referida standardização mencionada por B. Ford conhece um invulgar percurso: não coloca de um lado o referido elemento mítico (a classe aristocrática) e do outro o representante da "social descent" que vai renovar o perfil social – com Jorge, ambos os propósitos convergem na mesma personagem.

[9] DINIS, Júlio, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 5, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1872), p. 91

contacto com as demais personagens exibe uma notável gestão dos relacionamentos humanos, da qual D. Luís é um dos principais beneficiados. Se quisermos, a heroicidade de Berta revela-se pela conjunção de gestos de organização sempre pacífica, de regular fundamento sentimental, o que neste caso a torna a típica heroína romântica que irá ser descoberta, e seduzida, pelo herói; já este, pelo contrário, distingue-se sobretudo pelo investimento racional, pelo investimento e organização do trabalho da terra, e só numa fase adiantada do texto pela sedução de Berta. Mas a consciência romanesca acerca da heroicidade de Berta extravasa a opinião do narrador, pois também as restantes personagens têm a noção de que Berta é quem se distingue no seio do elenco representativo. Conversando com Jorge, no momento em que lhe narra a decisão de D. Luís entregar as chaves da Casa Mourisca a Tomé da Póvoa, Gabriela refere-se nestes termos:

> "- E Tomé aceitou-as?
> - O Tomé não estava em casa. A entrevista teve lugar à porta da Herdade entre o tio Luís e Berta, a heroína de toda esta história; e a propósito..."[10].

Neste diálogo, Gabriela percebeu que, diante de D. Luís, a figura de Berta lhe trouxe à memória a filha Beatriz que tinha perdido com poucos anos de vida. Este episódio, gerador de uma inesperada inquietação para D. Luís, gerou-lhe tal impacto que, a partir de então, a altivez do fidalgo deu sinais de se começar a fragmentar. E assim, Berta, mesmo sem ter assumido uma destacada função na acção narrativa, já que apenas contribuiu com a sua presença, tornou-se contudo circunstância de significação quase providencial para que o curso da actividade romanesca inflectisse no sentido da alteração do quadro, e para que Berta cumprisse um papel de relevância. Mas entretanto, a perspicaz Gabriela, tendo-se já apercebido da especial simpatia de D. Luís por Berta, que era ainda sua afilhada, e também da inclinação de Jorge pela jovem, avança esclarecida com o seguinte comentário dirigido a Jorge, cuja opinião lhe reclama ainda:

> "(…) O acto em si, olhando à luz da actualidade, não tem o mínimo valor. Bem sabemos. Mas visto, como o tio Luís o vê, iluminado pelo crepúsculo dos bons tempos passados, é um desforço e uma acção fidalga, capaz de o desafrontar perante os séculos passados e futuros. Mas vamos ao que importa. Em toda esta história figura o nome de uma mulher. Ora é sabido que nos atribuem sempre as primeiras honras no travar e complicar da acção dos diferentes dramas e comédias da vida; por isso, conquanto o papel de Berta se nos tenha apresentado até aqui como secundário, ninguém me tira a ideia de que ela é a figura principal da história. Que te parece, Jorge?"[11].

[10] *Idem*, *ibidem*, p. 238.
[11] *Idem*, *ibidem*, p. 239.

Segundo a compreensão da baronesa, a representação de Berta neste episódio sobrepunha-se ao grau de importância do orgulhoso resgate de D. Luís junto de Tomé da Póvoa. Nesta fala de Gabriela, não transparece que a sua antevisão tenha ocorrido por simples adivinhação. Bem pelo contrário. Por um lado, tendo-se apercebido das simpatias dos filhos de D. Luís pela jovem, Gabriela sobrepôs valorativamente essa percepção ao gesto de aristocrata integridade do pai de ambos (a entrega das chaves); por outro lado, ao longo do texto, Gabriela revela-se experimentada nas lides mundanas, e daí referir, ainda numa alusão ao *Theatro Mundi*, que "é sabido que nos atribuem sempre as primeiras honras no travar e complicar da acção dos diferentes dramas e comédias da vida", conforme se leu, dando a entender que já teria estado envolvida em situação análoga. E assim Berta, talvez ainda à sua revelia, estava já a ser introduzida na acção como o eixo axial de uma estrutura fortemente problematizada, condição que não apenas na opinião do narrador, como também na das demais personagens, só poderia vir a torná-la na heroína do romance. A acrescentar a esta feliz coincidência narrativa do reparo de D. Luís, a inserção de Berta no estatuto de heroína sobreveio, no essencial, do seu carácter definido por natural prudência, ponderação e afabilidade. Durante o período em que permanece junto de D. Luís para o atender com os cuidados que a idade exigia, Berta revela-se ser a única companhia capaz de se aproximar do velho aristocrata com boa aceitação, o qual se continuava a apoiar nas concessões da já apagada distinção social de tempos idos. É pela palavra de D. Luís que, quase ao encerrar da ficção, se lê: "Aquela pobre rapariga tem uma alma nobre e heróica."[12], deixando registado o reconhecimento da elevação moral de Berta da Póvoa.

Quando José-Augusto França indica que "Cecília será a heroína-tipo de Júlio Dinis: Cecília na cidade e Cristina no campo."[13], introduz o nome de duas personagens que, de facto, se tornam emblemáticas por revelarem uma progressão nos romances, mas para a qual com pouco mais contribuíram do que com as suas serenas presenças nas acções romanescas. Observadas as coordenadas essenciais que as regem, verifica-se que se baseiam numa enorme simplificação de estratégias que se apoiam na nobreza das suas personalidades, extraindo-lhes valores superiores que lhes conferem a primazia heróica no seio do elenco. Mas antes de avançarmos na nossa análise, gostaríamos de registar um brevíssimo apontamento.

Encontra-se alguma diversidade de opiniões quanto à nomeação do herói num determinado romance. Observados alguns dicionários especializados na definição de termos literários, encontramos uma constante na definição do herói ou a heroína: terão que ser os

[12] *Idem*, *ibidem*, p. 461.
[13] FRANÇA, José-Augusto, *O Romantismo em Portugal*, 3ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1999 (1974), p. 426.

protagonistas da ficção[14]. Sendo que a centralidade na acção é indiscutível para que a personagem ascenda a herói, não poderemos considerar que, por exemplo, Cecília e Cristina sejam exactamente as heroínas de *Uma Família Inglesa* e de *A Morgadinha dos Canaviais*, conforme já se referiu. È nossa opinião que nestes romances Jenny e Madalena são personagens muito mais interventivas, que arriscam muito mais nos relacionamentos sociais que estabelecem, e que acabam por chamar às suas capacidades a responsabilidade de resolução de conflitos que não lhes pertencem, donde nos quer parecer que são, seguramente, bastante mais centrais no enredo. Todavia, e salvo situações óbvias, sabendo-se do grau de subjectividade a que esta questão está submetida, concordamos sem dificuldade com José-Augusto França. Justificando a nossa decisão, diga-se então que no que concerne a Cecília, embora mais na sombra da ribalta do que Jenny, observa-se que a sua demanda romanesca aponta para um percurso mais definido, ou seja, a demanda de Cecília obriga-a a tomar mais parte integrante no nó e no desenlace dos desenvolvimentos romanescos. O mesmo não se poderá referir de Jenny que, intervindo embora em praticamente todas as estratégias narrativas do romance, a sua participação confina-se ao sábio aconselhamentos das restantes personagens, ajudando-as com as suas inteligentes reflexões a desviar o trilho que seguem.

Quanto ao estatuto de heroína atribuído a Cristina, esta defesa torna-se um pouco mais frágil mas, ainda assim, algo semelhante à anterior. E a debilidade argumentativa reside no facto de Madalena, a outra personagem feminina que a contrapõe no romance, também exibir uma definida demanda romanesca culminada pelo casamento com Augusto. Entretanto, não poderá deixar de se reconhecer que, ao longo de praticamente todo o texto, Madalena não ultrapassa o nível de aconselhamento junto das outras personagens, levando-as a reflectir sobre as suas acções presentes e futuras, tal como acontece com o desempenho de Jenny. Examinada a trajectória ficcional de Cristina, talvez menos implicada nos meandros da intriga do romance do que Cecília, ainda assim anuncia uma progressão romanesca que é coroada com a união a Henrique de Souselas, tal como Cecília e Carlos. Mudando-se de género, o mesmo se poderá referir em relação a Augusto e Henrique de Souselas, este último com claro destaque em *A Morgadinha dos Canaviais*. Todavia, refira-se que também na opinião de José-Augusto

[14] Observemos alguns exemplos da definição generalizada da palavra herói: "designa o protagonista de uma obra narrativa ou dramática.", [PAZ, O, MONIZ, A., *Dicionário Breve de Termos Literários*, Queluz de Baixo, Presença, 2004 (1997), p. 105.]; "(…) herói, cuja intervenção na acção, posicionamento no espaço e conexões com o tempo contribuem para revelar a sua centralidade indiscutível.", REIS, C., LOPES, A.C.M., *Dicionário de Narratologia*, 7ª ed., Coimbra, Almedina, 2000 (s/d), p. 193; "hero and heroine: The principal male and female characters in a work of literature. In criticism the terms carry no connotations of virtuousness or honour. An evil man or a wicked woman might be the central characters, like Macbeth and Lady Macbeth.", [CUDDON, J. A., *Dictionary of Literaty terms & Literary Theory*, London, Penguin, 1999 (1976), p. 378.]. No Dicionário do Romantismo Literário Português encontramos um desenvolvido textos acerca do herói (romântico), do qual extraímos uma brevíssima definição: "(…) o *herói* associa-se à noção de destaque (social, moral, físico, etc.), contribuindo não raro nesse destaque para tornar mais chocantes situações de sofrimento e crise irreversível por ele vividas.", REIS, C., "Herói", *in*, *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Helena Carvalhão Buescu (coord.), Lisboa, Caminho, 1997, p. 230.

França, Augusto é quem recebe a distinção de herói, a qual, à partida, pareceria caber a Henrique de Souselas. Neste caso, é nosso entendimento que a trajectória de ambos é paralela, mas claramente distinta. Enquanto que para Henrique de Souselas lhe é definida uma órbita romanesca confortável, limitada ao descanso e ao convívio social, na esfera de actuação destinada a Augusto exige-se muita coragem da personagem, perseverança e luta acérrima pela afirmação da sua identidade. Ou seja, se o romance dedica nas páginas bastante mais espaço a Henrique, o percurso de Augusto é francamente mais sofrido pelo empenho, variedade e tenacidade demonstradas, obrigando-o à incómoda escalada que se substantiva no estatuto do herói. Estando conscientes de uma certa transgressão, talvez, relativamente aos pressupostos teóricos da crítica literária nesta matéria, ainda assim permita-se-nos seguir as opções de José-Augusto França, pelos motivos evocados, e defendidos.

Passemos então à análise e comecemos por discutir o romance *Uma Família Inglesa*. No percurso narrativo de Cecília, o seu carácter revela-se sempre tímido, recatado, negando-se frequentemente a propostas de convivialidade social, cuja inércia de acção, e até de pensamento, permite que o texto progrida sem que a personagem se submeta a rasgos definidores de qualquer tipo de investimento familiar ou social, para além de demonstrar doçura e resignação. Verifique-se que a sua inserção no romance começa por a representar disfarçada pela máscara de dominó, logo se permitindo antever tratar-se de uma personalidade que, por suposto retraimento, oculta ou, pelo menos, não expõe facilmente a sua identidade. No capítulo IX que a obra lhe dedica, na indicação da sublime beleza de Cecília permite apontar-se o primeiro esboço da heroína romântica:

> "Cecília era um modelo da beleza portuguesa, e portuense talvez, nas suas mais felizes realizações.[15],

e, após algumas considerações de carácter genérico, o narrador concluiu:

> "Cecília não era loira nem trigueira, nem daquela cor pálida, que sonham os poetas e de que os médicos desconfiam; tingia-lhe o rosto, graciosamente oval, um colorido que, em linguagem artística, julgo que nem tem ainda palavra criada."[16].

A caracterização psicológica de Cecília revelava-a, com frequência, tímida e embaraçada: "Jenny sorriu com expressão particular; previa uma confidência amorosa no embaraço de

[15] DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores (1868), 1992, p. 132.
[16] *Idem*, *ibidem,* p. 135.

Cecília."[17]; ou então: "Estas palavras de Jenny, e ainda mais o tom em que foram ditas, fizeram rir Cecília, e atenuaram muito a timidez com que lutara até ali."[18]. Curiosamente, estas amarguras de personalidade também passaram a fazer parte do carácter de Carlos, circunstância afinal pouco comum no herói romântico, a menos que mergulhe em estados de melancolia, o que não se verifica com a personagem dinisiana. E quando referíamos que "passaram a fazer parte", implicitamente se subentende que o comportamento de Carlos tinha mudado. Expliquemo-lo com o texto:

> "Um dos primeiros fenómenos manifestados em Carlos foi uma súbita timidez, nele verdadeiramente excepcional; uma perfeita timidez de criança; completo contraste com os seus passados arrojos, que ainda o haviam acompanhado na primeira visita feita a Cecília."[19].

Perante a incapacidade de monitorização psicológica, o contraste de personalidade que a personagem experimenta torna-se motivo de auto-análise:

> "Parou na alameda, que ficava ao fim da rua. Não lhe saiu aquilo da ideia. - Que quer isto dizer? - pensava ele - Então não estou eu transformado em estudante de quinze anos, que nem frieza de animo tem para cumprimentar a prima, por quem julga morrer de amores? Acho-lhe graça!"[20].

Na busca de conhecimento de si, Carlos sentia-se ameaçado pela desordem psicológica que o invadia. Progredindo na acção, a personagem não altera muito o seu comportamento indeciso e recatado, e só o amparo de Jenny faz dele o programado herói do romance. E não nos referimos nestes termos por livre arbítrio; é ainda o texto quem no-lo refere:

> "Pedindo vénia 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 acção o carácter do nosso herói e exemplificar o seu sistema de vida e sua companhia habitual."[21].

E se há pouco escrevíamos que Jorge faz a representação do herói realista, podendo num primeiro momento parecer que Carlos estará mais ligado ao herói romântico, e sobretudo pelo sentimentalismo que denota nas suas investidas, por outro lado, se a exegese considerar esta última personagem como um herói tendencialmente realista, parece também não estar assim tão equivocada. Repare-se que Carlos faz a representação do filho de família abastada da sociedade mercantil instalada na cidade do Porto, grupo de indivíduos que, por regra, não se

[17] *Idem*, *ibidem*, p. 143.
[18] *Idem*, *ibidem*, p. 144.
[19] *Idem*, *ibidem*, p. 242.
[20] *Idem*, *ibidem*, p. 243.

aplicavam ao mundo do trabalho e viviam simplesmente ou do estudo, ou dos prazeres da vida social, sendo mais a segunda premissa a que ocupa Carlos Whitestone. Mas se considerarmos o esforço da personagem em participar na actividade da administração mercantil, – recordem-se as investidas de Carlos ao escritório e os seus esforços junto de Manuel Quintino –, estes episódios emprestam a este herói alguns traços comuns à estética literária realista.

Recuperando neste debate o nome de Cristina, concordamos com José-Augusto França quando noutro momento do texto *O Romantismo em Portugal* a considera "(…) a figura feminina que corresponde a Cecília (…)"[22], pois as suas atitudes, de desenhada ataraxia, são perfeitamente coincidentes, podendo-se contudo considerar que Cristina ainda leva mais longe a sua apatia na acção romanesca. Minimamente cotejadas, Cecília revela algumas incumbências de organização doméstica, para além da companhia que faz ao serão a seu pai e ao amigo da família José Fortunato, a quem diariamente Cecília lê o jornal e serve o habitual chã com bolos. No caso de Cristina, de facto, não se reconhece qualquer intervenção junto das outras personagens digna de referência, apenas dela se sabendo que era filha do conselheiro Manuel Bernardo, que deu uns passeios no campo na companhia de Henrique de Souselas, Augusto e Madalena, e que esta, ao procurar sondar-lhe os sentimentos, obtém respostas esquivas. Cristina não revela particulares canduras ou especiais deferências para com qualquer personagem, excepto no momento em que se aproxima de Henrique de Souselas, atendendo-o na doença. Torna-se curioso este episódio pelo carácter desviante que cria no seio do escopo dinisiano: ficamos com a imagem de que a aproximação de Henrique de Souselas a Cristina é mais uma resposta à gratidão que lhe ficou a dever pelos cuidados que recebeu, do que propriamente ao sentimento afectuoso que o encontro proporcionou. A identidade de Cristina nivela-se por uma condição estagnada ao longo de toda a narrativa, sem sobressaltos ou metamorfoses, aceitando o casamento com Henrique sem que o leitor lhe (re)conheça particulares manifestações de espírito. Já o percurso de Augusto, o herói do mesmo romance, é activo, empenhado, sofrido, recebendo por prémio a inteligente companhia de Madalena. Preferindo abraçar a vida secular, e apesar da insistência do conselheiro Manuel Bernardo, Augusto foi peremptório na renúncia ao legado da morgada dos Canaviais para a sua formação eclesiástica, avançando na sua demanda de feição irrequieta e esforçada: iniciou-se com Bento Petrunhas na aprendizagem de Latim; junto de um padre de uma freguesia distante, "teólogo clássico exclusivo e nada visto em línguas e literaturas modernas"[23], Augusto "aperfeiçoou[-se] na latinidade, cultivou a filosofia e adquiriu o gosto pelos nossos velhos prosadores e

[21] *Idem*, *ibidem*, p. 50.
[22] FRANÇA, J.-A., *op. cit.*, p. 427.
[23] DINIS, Júlio, *A Morgadinha dos Canaviais*, Obras Completa de Júlio Dinis, vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), p. 96.

poetas"[24]; um engenheiro que presidia na aldeia à abertura de estradas, ao serão "entreteve-se a ensinar o francês a Augusto e a ler-lhe os livros da sua biblioteca portátil (…) [nos quais] aprendeu todos os nomes da nossa literatura moderna, bem como os principais da de França e Inglaterra"[25]; e finalmente, foi na companhia de Ângelo que, regressado à aldeia no intervalo das férias do colégio em Lisboa, "Augusto principiou a estudar a língua inglesa, a geografia e a história"[26]. Particularmente entusiasta do investimento intelectual e sem nunca pactuar com acções ignóbeis, por decisão própria, Augusto afasta-se do cargo de regedor e, tendo sido vilipendiado na atribuição do cargo de mestre-escola que os interesses do caciquismo eleitoral lhe sonegaram, vai aceitando a sua modesta condição na aldeia até que os desenvolvimentos romanescos lhe proporcionam o casamento com Madalena, a filha da Casa do Mosteiro. Ao encerrar o seu percurso ficcional (re)converte-se em agricultor, e neste exemplo de Augusto fica mais um realce dinisiano para a importância epocal que a agricultura organizada impunha na sociedade, à semelhança dos conhecidos exemplos deixados por Jorge e Tomé da Póvoa em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. De observar, entretanto, que o espírito de tenacidade e combate deste herói, não somente constrói o percurso da demanda romântica pelo sonho de progressão que porfia ao longo das páginas, e sobretudo intelectual, como afirma a plasticidade do seu carácter pela adaptação às novas circunstâncias que lhe são propostas, sem delas perder o sentido de alta dignidade. Nestes heróis e heroínas dinisianos não se alimentam irreverências, agravos, torpezas ou perfídias. Os seus percursos respiram a "(…)simplicidade sem peripécias [que] abre caminho a análises aprofundadas, inteiramente deslocadas nos seres tranquilos da aldeia"[27], tal como nota ainda José-Augusto França. E, na verdade, também porque os pequenos quadros psicológicos atribuídos a Augusto não escasseiam, não resistimos a transcrever um excerto que, ainda que de feição algo indirecta, caracteriza este herói:

> "Mas quem ignora os surpreendentes efeitos que da inteligência e do estudo, da aptidão e da vontade, podem resultar? Dotem um homem dessas duas faculdades poderosas e neguem-lhe embora os meios de progresso, ele caminhará, inventando-os primeiro, se tanto lhe for preciso.
>
> E depois, é um grande alento aos espíritos superiores a consciência de uma nobre missão a cumprir. Não há fadigas que tal estímulo não vença; abnegação, que não inspire."[28].

Lançado o olhar sobre *As Pupilas do Senhor Reitor*, consideramos que Pedro e Clara serão as personagens que mais se adequam às condições exigidas ao herói e à heroína do romance. Estudadas as personagens Daniel e Margarida, sendo intelectualmente mais

[24] *Idem*, *ibidem.*
[25] *Idem*, *ibidem.*
[26] *Idem*, *ibidem*, p. 98.
[27] FRANÇA, J.-A., *op. cit.*, p. 427.

avisados, apresentam contudo disposições psicológicas mais facilitadoras aos seus percursos de identidade, o que não os obriga a lutarem tão afincadamente quanto seria de esperar de um herói e/ou heroína. Longe de pretendermos, com isto, insinuar que a caminhada do herói ou da heroína tem que ser sempre espinhosa; porém, de comum, as dificuldades que ultrapassam contribuem para a definição de carácter dos heróis romanescos e, neste âmbito, os percursos de Daniel e Margarida apontam para menor índice de constrangimentos. E daí que entendemos que talvez a situação narrativa de Daniel e de Pedro se torne mais nítida na afirmação do estatuto de heroicidade do que os investimentos de Margarida e Clara. Quanto a estas, a trajectória demonstrada por ambas caminha passo a passo, com maior destaque intelectual para Margarida, com maior ligeireza de reflexão para Clara, mas, no essencial, ambas fazem um percurso muito semelhante. Depois desta análise, e ainda que paradoxalmente, optemos por Daniel e Margarida como sendo os protagonistas da ficção, e mais por respeito às informações contidas no texto do que por total convencimento, conforme já se percebeu. Leia-se, para tal, como escreveu o narrador:

> "Daniel amava de imaginação; nem eu vejo bem como pudesse amar de outra maneira quem, por vezes, se deixou levar por futilidades quase ridículas.
>
> O coração não é tão sujeito a fraquezas desta ordem; ou eu ando muito enganado.
>
> Houve, por exemplo, uma mulher que, durante alguns meses, conseguiu assenhorear-se dos pensamentos do nosso herói pela maneira individualíssima e inimitável, com que sabia dizer aquele gracioso *àgora* minhoto, tão levianamente criticado pela gente da capital.
>
> Ora digam-me se é este um fenómeno do coração, e não antes um como desvario da cabeça, mais azada a tais singularidades?"[29].

De entre as restantes personagens masculinas, a substantivação de herói atribuída a Daniel vai-o elegendo a protagonista do romance, mas bem mais convincente parece ser o excerto seguinte, de novo pela voz do narrador, – uma escolha aleatória entre múltiplas possibilidades oferecidas pelo texto:

> "A pressa com que Daniel saiu e a facilidade em aceder à proposta de Joana, tinha um motivo. E aí estamos nós, para o explicar, a referirmo-nos outra vez ao carácter do nosso herói."[30].

Curiosamente, acerca da heroína, o narrador dispensa-se de a designar.

A representação de Daniel chama a si boa parte das atenções romanescas. Entre a aldeia onde nasceu e passou a infância e a cidade onde estudou e se iniciou na boémia, a

[28] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 90.
[29] DINIS, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor*, Obras Completa de Júlio Dinis, vol. 1, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1867), p. 112.
[30] *Idem*, *ibidem*, p. 154.

personagem vai atravessando várias camadas da sua identidade até que, de regresso à aldeia já como médico, percebe que tinha feito um corte com o passado que conheceu naquele espaço. Mais exercitado na vida mundana do que os outros jovens locais, Daniel não desperdiça a sensualidade que as ofertas da desfolhada lhe aprontam, e chega mesmo a sentir algum envolvimento com a namorada do irmão. Só já próximo do epílogo, Daniel (re)descobre Margarida, a jovem cabreira para quem romperam os seus primeiros afectos que, afinal, o tempo tinha já apagado. Mas com Margarida assim não aconteceu. No seu périplo romanesco, esta personagem manteve acesas na memória as afáveis lições de Daniel e as brincadeiras que, envoltas em afectuosa amizade, os aproximou por algum tempo. Constatando que de volta à aldeia Daniel usufruía de um estatuto que impunha distância social, Margarida percebeu que os seus sonhos estavam derrubados. E assim, no fundamental, a heroicidade desta personagem feminina vai radicar da firmeza de carácter que a ajudou a nunca se desviar do seu objectivo: sonhava com Daniel e, no sábio silêncio e sem expansões, nunca desistiu do propósito idealizado. Bem mais consistente do que o de Daniel, o percurso de identidade de Margarida desafiou o herói pelo fascinante contraste estabelecido entre ambos. Recorrendo ao pensamento crítico de Helena C. Buescu a partir deste texto dinisiano, refira-se que "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 (…)"[31], pois é um local onde "o sujeito aprende a viver, a amar ou a morrer num espaço que apresenta sempre com a sua vida, o seu amor ou a sua morte relações que não podem ser qualificadas como casuais mas, pelo contrário, integrativas."[32]. Estas citações convidam-nos a reflectir sobre a possível superlativização dos efeitos do espaço rural sobre o espaço citadino relativamente à representação de Daniel das Dornas, e assim, não admirará que quando Daniel deixou a aldeia "entrou na Cidade Invicta com poucas disposições de se lhe afeiçoar. Matavam-no saudades da terra, da família, e mais que todas as da sua pequena Guida (…)"[33]. E talvez não cause ainda admiração que, regressado de vez à aldeia, Daniel não tivesse ideia das filhas do Meadas, Margarida e Clara, pois enquanto "esteve no Porto, e até nos curtos intervalos de férias que passara na terra, vivera ele muito estranho à vida do campo, para se recordar ainda das alcunhas pelas quais, na aldeia, mais geralmente são conhecidas as famílias, do que ainda por os verdadeiros nomes e sobrenomes."[34], acrescentando o narrador que em Daniel se tinha imbuído o espírito das cidades. Chegamos aqui para se inferir que no percurso de Daniel, e a partir da sua permanência na cidade, a sua memória processou um fenómeno semelhante à

[31] BUESCU, Helena C., "Ler Júlio Dinis", *in*, *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa, Cosmos, 1995, p. 57.
[32] *Idem*, *ibidem*.
[33] DINIS, J., *As Pupilas do Senhor Reitor*, p. 41.
[34] *Idem*, *ibidem*, p. 111.

imagem do palimpsesto, já que aparentemente tinha esquecido todas as recordações de infância, as quais só mais tarde volta a reescrever. E este facto resulta, como é óbvio, de a energia exercida sobre o herói pela componente do espaço não lhe ter permitido cortar completamente o cordão umbilical. De retorno à aldeia, Daniel readaptou-se com facilidade ao meio, permitindo aludir-se à referida "*integração funcional*" do sujeito no espaço rústico. A reacomodação de Daniel ao viver da aldeia parece decorrer de um sistema endémico que apenas esteve temporariamente adormecido, já que fazia parte integrante da sua identidade. E se insistirmos neste ponto de vista atribuído aos heróis dinisianos, desviando-se a atenção para Henrique de Souselas, em *A Morgadinha dos Canaviai*s, o fenómeno ainda mais se acentua. Henrique abandona a cidade de Lisboa para restaurar a saúde no espaço rústico, e tal foi a magia que o lugar exerceu sobre a personagem que a levou a fixar-se em definitivo. Poder-se-á determinar que o cenário rústico que Henrique de Souselas conheceu na infância sobreviveu na sua memória à erosão dos anos que passou na cidade até ao momento em que ressuscitou as rememorações que guardava do tal espaço "visto e vivido do interior" acima referido. Neste quadro de preferências entre a cidade e a aldeia, a iconografia campestre capta um tal mundo de impressões nos heróis dinisianos que, permitindo sentirem-se totalizados naquelas branduras espaciais, todos (ou quase todos) se prendem definitivamente ao espaço.

Repare-se que neste espaço analítico ainda não abordamos os textos ingleses. Justificamos a razão: o facto da figura do herói, ou da heroína, ser uma constante que conhece um percurso identitário evolutivo em qualquer organização romanesca, tanto facilita, quando dificulta, a relação comparatista num texto vocacionado para lhes dedicar tão poucas páginas como este, sendo nossa opinião que careceria de um estudo que se assumisse como o objectivo único da Dissertação. Não sendo o caso, consideramos todavia que este levantamento analítico integrado na "Representação da Identidade" faria, ainda assim, todo o sentido, pela inequívoca razão de o herói, ou a heroína, nas demandas romanescas, sofrerem transformações de personalidade. Observou-se, até ao momento que os heróis dinisianos evoluem numa progressão romanesca que não é fisicamente sacrificial, já que para ultrapassarem as dificuldades com que se deparam não são submetidos a sofrimento corporal, e tão-pouco são complexos ou contraditórios. E, neste âmbito, este é o grande ponto de contacto com os heróis das ficções inglesas. O carácter de heroicidade contida nas demandas de todos os textos em estudo repousa sempre nos percursos psicológicos que os protagonistas têm que desenvolver, quer do ponto de vista do intelecto, quer aplicados às emoções e sentimentos nas relações estabelecidas com as restantes personagens. A estes heróis nunca é pedida penitência física e nos seus percursos aplana-se um caminho que lhes protege as energias físicas, tornando-os capazes de suportar com a necessária dignidade os constrangimentos com que vão lutando.

Tornam-se heróis pela enorme capacidade psicológica para enfrentar e vencer as agruras com que se debatem, sem que alguma vez, também nestas circunstâncias, caiam em processos de suspensão das suas funções intelectuais. E sendo que a maior parte dos cenários narrativos assenta nos espaços rurais, a representação destes heróis decorre da peculiaridade do meio, com a sabida excepção de *Uma Família Inglesa* e *Dombey and Son*. Refiram-se então, de feição breve, alguns exemplos dos textos ingleses.

Ao longo de todo o romance *Pride and Prejudice*, o herói e a heroína Mr Darcy e Miss Elizabeth Bennet atravessam um acidentado percurso de transformação psicológica até que o encontro de ambos dá lugar à esperada harmonização dos opostos, mas sem que neste processo das suas demandas o leitor assista a desesperadas complicações que os levem a praticar excessos. Pelo contrário, fazendo uso das mais requintadas tácticas de civilidade, estes heróis jogam os seus dados em tabuleiros de pano social, e aguardam com decorosa serenidade o resultado das investidas[35]. Toda a evolução psicológica das suas personalidades não atravessa dificuldades de ordem física ou até intelectual, pois quer a aplicação ao trabalho, quer a dedicação ao estudo, quer as próprias exigências de esforço quotidiano não estão representadas nesta ficção. Mr Darcy e Miss Elizabeth Bennet fazem a representação romanesca do sujeito acolhido pela burguesia bem instalada da viragem do século XVIII para o século XIX inglês, e as suas evoluções centram-se num processo de sucessiva decantação, pelo qual o orgulho e os preconceitos de ambos não só vai progressivamente empalidecendo as relações que estabelecem entre si como também no seio da esfera social que os acolhe. Margaret Kirkham nota que "Elizabeth Bennet's role, as the heroine who puts too high a value on first impressions, can still be seen in her infatuation with Mr Wickham, and in her initial dislike of Mr Darcy, but it comes unimportant as the novel develops."[36]. Não cremos estar assim tão de acordo com esta afirmação, pois o entusiasmo que esta heroína despertou no sentimento do herói também decorre da resistência oferecida, sendo que os obstáculos levantados por Elizabeth (recorde-se o capítulo XXXIV) são essencialmente de ordem psicológica – residem no orgulho e preconceitos. Boris Ford considera que o aspecto principal revelado por *Pride and Prejudice* assenta em "(…) the means of separation between people, being transposed into more humane versions of themselves, principle now matched by right judgement."[37], princípio que se fundamenta na categorização de ordem social, pela qual a representação do herói e da heroína da ficção são, sem dúvida, os grandes responsáveis de toda a problemática romanesca.

[35]Audrey Hawkridge considera que "The romantic male lead of Jane's novels is personified in most readers' minds by Mr Darcy – the Pride in opposition to Elizabeth Bennet's Prejudice.", [HAWKRIDGE, Audrey, *Jane and Her Gentlemen*, London, Peter Owen Publishers, 2002, p. 139.], entendendo mesmo que "She [Jane Austen] may have liked him as a hero because her heroine could sharpen her wits on him and reply on his gallantry towards her to keep him from retaliating, which he was perfectly capable of doing." *Idem*, *ibidem*, p. 140.

[36] KIRKHAM, Margaret, *Jane Austen, Feminism and Fiction*, London, The Athlone Press, 1997, p. 91.

Submetendo-se os textos dinisianos a esta perspectiva, concordar-se-á que, entre outros, quer sobretudo a representação de Jorge e Berta em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, quer a de Carlos e Cecília Quintino em *Uma Família Inglesa*, estão perfeitamente compatibilizadas no perfil romanesco do trabalho austeniano.

Centrando a nossa atenção em *The Vicar of Wakefield* de Oliver Goldsmith, a eleição do herói e da heroína do romance torna-se, a nosso ver, um pouco dissemelhante do comum dos outros romances, e logo desde que nos apercebemos que nas estratégias romanescas atribuídas às várias personagens ao longo de toda a ficção não se implicam especiais mutações nos seus comportamentos psicológicos. As várias categorias de (sub)género assumidas por esta ficção – pastoral, romântica, realista, comédia, tragédia – permitem também que Stephen Coote afirme que "(…) in the whole of *The Vicar of Wakefield*, such a play of genres has the psychological variety which the characters themselves could not and do not need to show."[38]. E assim, é mais pelo estilo da narrativa que o escritor afirma o seu pensamento sustentado por Dr Primrose, não necessitando, para a progressão da mesma, que as personagens sofram relevantes metamorfoses. Admitindo-se este ponto de vista, esta obra convida a que se considere Dr. Primrose o único herói estabelecido no texto, pois todas as restantes personagens gravitam em torno dele, obedecendo (quase) sempre às suas orientações, e sem que alguma vez sejam protagonizadas. Dr. Primrose é o cérebro que gere quase todas as acções do elenco romanesco, e é nesta medida em que todas as investidas das outras personagens estão comprometidas com as ordens por ele ditadas que, desta forma, lhes retira liberdade para que afirmem a autonomia das suas identidades. E assim sendo, no que concerne ao crescimento da identidade das personagens, a evolução que o romance denota acaba por o tornar francamente estático. A sucessão de episódios entregue às personagens vai-se submetendo e acatando uma base moral estável, sempre a de Dr. Primrose, quase não se chegando a conhecer o efectivo pensamento dos restantes elementos. Ainda nas algumas discussões filosóficas que permeiam as estratégias romanescas, – o texto chega a ser considerado um "philosophical romance, [because of] the loosely constructed novel held together by ideas"[39] –, os debates ocorrem sempre entre Dr. Primrose e uma personagem que geralmente assume um carácter embraiador no enredo, já que a sua passagem pela narrativa quase não excede a necessidade imposta por esses momentos dialogantes. E também neste ponto, findo o debate, acaba por ser o pensamento de Dr. Primrose que sobressai, quer por anuência, quer por discordância com o juízo opinado e o do seu interlocutor. Mas se dúvidas existirem quanto à escolha do

[37] FORD, Boris, *op. cit,* p. 78.
[38] COOTE, Stephen, "Introduction", *in*, GOLDSMITH, Oliver, *The Vicar of Wakefield*, Stephen Coote (ed. and introd.), London, Penguin, 1982, p. 15.
[39] *Idem*, *ibidem*, p. 11.

protagonista deste romance, o escritor facilitou a tarefa aos analistas, pois, escrito pelo seu punho em "Advertisement" no início da ficção, lê-se explicitamente: "The hero of this piece unites in himself the three greatest characters upon earth; he is a priest, an husbandman, and the father of a family. He is drawn as ready to teach, and ready to obey, as simple in affluence, and majestic in adversity."[40] - traçado que fica bastante bem delineado.

Neste quadro de referências, existem dois únicos capítulos em que a personagem focalizada assume alguma independência na acção. Trata-se do capítulo 12, em que Moses vai à feira vender o cavalo, e do capítulo 20, no qual George emigra para o Continente na expectativa de firmar o seu curso de vida, estratégia que abordaremos na secção seguinte deste estudo. Nestes episódios, que o romance narra em analepse, – dentro da grande analepse em que todo o romance se constitui afinal –, quer Moses, quer George agem segundo as suas inteligências, mas sem que, de facto, tenham tido qualquer sucesso. Dir-se-ia que também nestas duas estratégias narrativas o escritor privilegiou Dr. Primrose, pois se as personagens falharam em momentos em que a opinião do pai não se podia fazer ouvir, logo a imprescindibilidade da mesma confere a importância superlativa de que necessitavam. Toda a demanda romanesca obedece, sem questionação, a Dr. Primrose, tornando-se este o super-herói das pequenas heroicidades que o texto vai, timidamente, apontando. Concordando-se que Dr. Primrose é o narrador-personagem do romance, num gesto comparatista chamaríamos à colação a ficção dinisiana *Os Novelos da tia Filomela*. Sendo que, num primeiro momento de análise, se reconheça que este texto centraliza a acção na personagem que lhe dá o título, observado com mais acuidade verifica-se que, afinal, o herói parece poder ser o próprio narrador-personagem, já que na narrativa a tia Filomela tão-pouco é a heroína. Esta personagem feminina não ultrapassa um mote de análise para o qual o narrador-personagem parte na sua demanda – "Pouco conhecedor ainda do terreno, tive de mais a mais a romântica felicidade de me extraviar, e, depois de um quarto de hora de jornada, adquiri a consoladora certeza de que andava errando cada vez mais longe do lugar a que me dirigia."[41]. Desbravando espaços geográficos, o narrador-personagem vai em busca do desconhecido, encontra-se com o objecto da sua pesquisa, deslinda os meandros do enigma, e finalmente clarifica, e desmistifica, a errada classificação que a sociedade atribuía à personagem tia Filomela. No exame a que a personagem se propõe fazer, a moldura psicológica que lhe formatou a curiosidade investigativa mantém-se estática ao longo do processo, sem que para tal lhe altere qualquer traço da identidade. E finalmente, apontar-se a heroína das ficções *The Vicar of*

[40] GOLDSMITH, Oliver, *The Vicar of Wakefield*, Mineola, NewYork, Dover Publications, 2004 (1766), p. vii.
[41] DINIS, Júlio, "Os Novelos da Tia Filomela", *in*, *Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4,Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 115.

Wakefield e *Os Novelos da Tia Filomela* levanta as mesmas perplexidades, já que se de demanda heróica se pode referir, em ambos os casos o género é invariavelmente masculino.

Se dúvidas possam ser levantadas relativamente à perspectivação do herói e da heroína em outras ficções, no romance *Tom Jones* é universalmente reconhecido que o herói é o titular do texto – " Tom Jones, bad as he is, must serve for the heroe of this history"[42] –, aponta o narrador quase no início do romance, e de que a heroína é Sophia Western[43]. Quanto ao herói, tomamos a liberdade de o caracterizar com as palavras de Patrick Reilly: "In the hero of Tom Jones Fielding shows us the good man of the new benevolist ethic, feeling delight in the happiness he brings to others and pitying the wretch who has never savoured the pleasures of altruism and compassion."[44]. A expressão de bonomia que Tom Jones representa ao longo do romance poder-se-á, sem risco, relacionar com alguns heróis de Júlio Dinis: Carlos, Jorge ou Augusto, muito particularmente. Torna-se claro, sublinhe-se, que o percurso do herói e até da heroína do texto de Henry Fielding é bastante mais irregular do que os dos heróis dinisianos. Tom Jones arrisca de forma mais activa nas investidas romanescas que vai tecendo: chega a assumir feições de libertinismo[45] e a correr risco de confrontações físicas de certa violência, o que o leva, em consequência, a conhecer as agruras da prisão. O traçado deste herói, por vezes um tanto picaresco, chega porém a oferecer-nos quadros de notável amadurecimento psicológico. A partir do momento em que é expulso da casa de Mr Allworthy, algumas opções que assume resultam em verdadeiras invectivas das quais, finalmente, retira o aprendizado que lhe vai metamorfoseando a personalidade. Relativamente a Sophia, que também abandona a casa para fugir à imposição paterna de um casamento que não aceita, a sua demanda tem por base a defesa do direito à liberdade. Alguns sobressaltos que esta heroína experimenta não a chegam a comprometer, quer física quer moralmente, e quanto às suas inquietações mais expressivas, decorrem geralmente das rebeldias atravessadas por Tom Jones, das quais a

[42] FIELDING, Henry, *The History of Tom Jones, a Foundling*, London, Vintage Books, 2007 (1746), p. 77.

[43] Na tradição literária inglesa, Tom Jones e Sophia ocupam o lugar comparável ao de, por exemplo, Daniel e Margarida na tradição literária portuguesa. A configuração psicológica atribuída a estas personagens acaba por as ter tornado, agora no dizer de Umberto Eco, "(…) colectivamente verdadeiras porque a comunidade, no decorrer dos séculos ou dos anos, sobre elas foi fazendo investimentos passionais.", [ECO, Umberto, *Sobre Literatura*, José Colaço Barreiros, Algés, Difel, 2003 (2002), p. 180.], razão pela qual se mantêm presentes na memória literária colectiva nacionais, e, sobretudo o caso inglês, mesmo universais.

[44] REILLY, Patrick, *Tom Jones: Adventure and Providence*, Boston, Twayne Publishers, 1991, p. 10.

[45] "The consistent presence of aspects of libertinism in both the heroes and the villains of the plays and the novels demonstrates Fielding's continuing consideration of the role of libertinism might play in eighteenth-century society. His ideal seems to have manifested itself in the «good-natured libertine» named explicitly in Tom Jones, (…)", POTTER, Tiffany, *Honest Sins: Georgian Libertinism and the Plays and Novels of Henry Fielding*, London, McGill – Queen's University Press, 1999, p. 169.

Tiffany Potter refere-se à conceptualização do libertinismo em Henry Fielding nos termos seguintes: "(…) he emphasizes the more joyous, privileged, and licentious elements of the philosophy in his earliest works, then develops the effects of libertinism on the social constructs of virtue and morality amidst the pastoral naturalist surroundings of his middle works, and finally evaluates the complexities of manifesting any given philosophical system in the real world he saw every day as a justice.", [POTTER, T., *Idem*, *ibidem*, p. 171.]. Das três fases apresentadas por T. Potter, consideramos que o libertinismo representado por Tom Jones se enquadra na segunda, a que tendencialmente pretende construir quadros de contrastiva virtude e moralidade.

heroína vai tomando esporádico conhecimento, suficiente contudo para lhe provocarem transtornos e instabilidades anímicas. Sophia congrega todas as características da heroína romanesca em geral, as quais se cumprem pela capacidade de "(…) [to] threat to patriarchy's authority, to divide power from sex, gender from honour, strengh from violence, and society from male supremacy"[46], já que esta heroína ameaça profundamente a ordem patriarcal instalada, sobretudo pela desobediência ao poder parental, numa honrosa afirmação de género a que a sociedade não estava habituada. E quando no final do romance, a aproximação de Mr. Western a Sophia poderia parecer vir a trazer-lhe outra onda de inquietações, tudo se conjuga e substantiva na harmonia da integração romanesca. Aliás, para Pat Rogers, no final do romance *Tom Jones* "(…) lovers are brought together happily; and this is not by some time *deus ex machina*, but by a long chain of cause and effect working itself out. The job of the plot is to make manifest the workings of providence."[47] – desígnio que, similarmente, se poderá aplicar aos trabalhos literários de Júlio Dinis, e mesmo aos restantes textos em análise. Não se denota, entretanto, que no processo evolutivo desta heroína de Henry Fielding se tenham alterado significativos traços de carácter. Já quanto ao herói, esse sim, de benévolo e estouvado, manteve-se benévolo mas tornou-se sensato. Mantendo o carácter de bem-intencionado, em Tom Jones substitui-se a ligeireza própria da verdura dos anos pela ponderação da mentalidade amadurecida, e moralmente bem formada.

Transpondo a análise para o romance *Dombey and Son*, o seu protagonista Mr. Paul Dombey, já bem afastado do herói romântico, configura-se num herói realista, e mais propriamente, num herói vitoriano. Caracterizado pelas suas fragilidades e fracassos, é no orgulho que todo o seu percurso romanesco se suporta. Referindo-se aos heróis de Dickens em geral, mas que aqui se aplica perfeitamente a este texto em particular, Beth Herst considera que "The figure of hero serves as a literal embodiment of the values, assumptions and beliefs – both acknowledged and unconscious – that shape it."[48], função que se reconhece cumprida por Mr Dombey ao representar a esfera de complexidade da época vitoriana. Este protagonista destaca-se, no essencial, pela representação no espaço das relações domésticas, pois claramente não é da "Dombey and Son House" que o romance essencialmente se ocupa, tal como, por comparação, não é da "Whitestone & Company" que *Uma Família Inglesa* se debruça. Pese embora ter fornecido o título à obra, da organização comercial inglesa acaba por restar a imagem de um espaço concebido, e até algo fantasiado, por Mr. Dombey, enquanto

---

[46] JOHNS-PUTRA, Adeline, *Heroes and Housewives: Women's Epic Poetry and Domestic Ideology in the Romantic Age (1770-1835)*, Bern, Peter Lang, 2001, pp. 134-5.
[47] ROGERS, Pat, *The Augustan Vision*, London, Methuen & Co., 1974, p. 282.
[48] HERST, Beth, F., *The Dickens Hero: Selfhood and Alienation in the Dickens World*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1990, p. 2.

palco de projecção pública das suas vaidades. Por ironia dos destinos narrativos, a "Dombey and Son House" acaba por, de facto, se tornar numa plataforma de representação que se expõe aos olhos do público, só que se converte no espaço que M. Dombey nunca imaginara: torna-se o amplo espelho de todo o pessimismo, falências e escândalos – comercial, social, familiar e pessoal. Mr. Dombey não tem um filho varão que lhe suceda nos negócios, e o seu empregado-gerente arquitecta-lhe a ruína comercial e interrompe-lhe o casamento ao fugir com Mrs Dombey. Analisado o circuito psicológico que este herói traçou ao longo das páginas, apreende-se que Mr. Dombey se manteve na frieza dos seus sentimentos até ao derradeiro momento. É praticamente no último capítulo que o herói, vencido pela vida e pelos anos, toma então consciência de si, do mundo que o envolve, das suas limitações e (in)capacidades, e cede no seu profundo orgulho para dar lugar às expansões de reconciliação familiar com Florence. Apesar de tudo, consideramos que a demanda de Mr. Dombey é mais psicológica do que pragmática. Ou talvez melhor, conforme já se referiu, as práticas desta personagem subjazem à tensão da personalidade em que o sujeito sempre se encontra, deixando exibida a instabilidade das marcas identitárias postuladas pela nova figura eleita pelo vitorianismo: o "gentleman". E às palavras de Beth Herst, "The domestication of the heroic in English fiction is frequently identified as a peculiar nineteenth-century development, the literary expression of the triumph of a middle-class valuing above all the «ordinary» and the «real», and secure in the possession of their meaning."[49], acrescentar-se-á que o cenário familiar de *Dombey and Son* realça, por outro lado, uma busca de sentidos menos ditosos.

Concordar-se-á que na casa de Mr. Dombey se respiram luxuosas manifestações de bens materiais e outras atitudes de riqueza, mas todo o aparente bem-estar material estava profundamente contaminado pela falta de sentido de vida, pelo que o espaço doméstico gera neste romance o paradoxo interno a si mesmo: o abrilhantado dos bens materiais não só não condiz, como diametralmente se opõe, ao ensombrado psicológico das personagens que nela habitam, numa tensão que deslustra os fulgores da riqueza de que o herói vitoriano se alimenta. Com Mr. Dombey, Charles Dickens clama a atenção para os valores humanos, e despreza a ambição materialista do homem vitoriano. Apesar do que foi sendo exposto, chegamos a este ponto e interrogamo-nos sobre a escolha de Mr. Dombey para herói da ficção. Porque não optar por Walter Gay, por exemplo? É uma personagem jovem, também tem um percurso sinuoso, maltratado, e chega ao final do romance vencendo no amor, no bem-estar material, e dando assim lugar ao final feliz que geralmente caracteriza o percurso do herói. Só que, é nosso entendimento que Walter Gay nunca recebe protagonismo no seio do vasto elenco

[49] *Idem*, *ibidem*.

de personagens. É uma figura perfeitamente secundária, de quem não se conhece o percurso durante os anos em que permanece ausente na Índia e que, se quisermos, mesmo no final do romance, passa para um plano inferior ao da sua mulher, pois todas as tomadas de opção, recebendo embora o seu consentimento (que apenas se adivinha no texto), são firmadas por Florence Dombey. Analisado todo o entrecho, Mr Paul Dombey é a única personagem que evidencia uma demanda definida, ambiciosa e inconciliável com os padrões do respeito pelo outro, percorrendo embora um caminho organizado que se inicia na ânsia de ascensão, que conhece a queda, e que finalmente (re)encontra com a paz, quando a personagem metamorfoseia o seu entendimento dos valores morais. A heroicidade neste texto é, tal como em *Pride and Prejudice*, construída a partir do material psicológico das suas personagens, e mais concretamente, do orgulho como matéria-prima.

Ainda não nos referimos à heroína de *Dombey and Son*. Hilary Schor considera que a grande originalidade deste romance é fazer coincidir a boa e a má heroína sob o mesmo tecto: "In the meeting of Florence Dombey and her stepmother Edith, and in the toll it exacts for the daughter to separate herself from the dark heroine (whom she refers to as «my beautiful mama»), Dickens posed the problem of the daughter within the patriarcal house, both Dombey's house and the novel, (…)"[50]. É evidente que esta citação nos poderia levar longe na sua análise. Mas fiquemo-nos pela constatação de um certo nivelamento dos papéis representados por ambas as personagens femininas, o que nos colocaria perante duas hipóteses de escolha entre Florence ou Edith Granger. Optaríamos por Florence. E porquê? Florence faz um percurso sofrido, sem carinho, sem protecção familiar, facto que a leva a abandonar a casa. O caminho de Edith Granger não lhe foi mais aplanado: da mesma forma sem carinho, sem protecção familiar, e por obediência à mãe faz um insuportável casamento que, da mesma forma, a leva a abandonar a casa. O final de Edith Granger é algo trágico, pelo menos do ponto de vista do abandono: Edith torna-se uma personagem em queda. O final de Florence Dombey é recompensado pelo esforço de reconciliação, também com o pai que sempre a tinha cruelmente desprezado: Florence torna-se uma personagem em ascensão. Se a reintegração na ordem é um factor contributivo para a classificação do herói ou da heroína romanescos, a nossa opção por Florence Dombey assenta, essencialmente, nesta lógica interpretativa das propostas da narração.

Resta-nos frisar que, com maior ou menor acuidade, todos os heróis e heroínas apontados nestes romances, dinisianos ou ingleses, denotam, com vigor e detalhe, um percurso mais ou menos sofrido, mas sempre amparado por motivações conducentes ao

[50] SCHOR, Hilary M., *Dickens and the Daughter of the House*, Cambridge, CUP, 1999, p. 49.

aperfeiçoamento dos valores e sentimentos humanos que, no fundamental, contribui para a valorização do traçado psicológico das suas identidades.

IV-2.4 – Progresso e identidade: Júlio Dinis, Charles Dickens e Oliver Goldsmith

Deliberadamente, reservamos a última secção deste estudo ao reconhecimento da afirmação da identidade na sua relação com o progresso que alguns destes textos denotam, não tão-somente da identidade do sujeito como da do povo de sua pertença, através de estratégias narrativas nas quais se estabelecem profundas críticas sociais para, por estabelecido contraste, dar lugar à exaltação e defesa nacional. E se, conforme já foi referido, é verdade que os textos de Júlio Dinis pretendem educar o indivíduo e a sociedade pela estrutura e análise de episódios romanescos que se vai semeando, também é verdade que no posicionamento literário de Júlio Dinis se defende o progresso, mas um progresso condicionado ao exercício do respeito pela moldura humana. Helena Carvalhão Buescu explica isto:

> "«Educar, civilizar e doutrinar as massas» significa fazer compreender que a evolução social e das mentalidades é possível, e de que modo o é. Significa consciencializar – e cada obra de Júlio Dinis corresponde a um amadurecimento de uma personagem (…), a uma tomada de consciência das suas próprias potencialidades, que se actualizam no espaço do texto. Significa, afinal, demonstrar que o Progresso é possível, desde que se entenda como ele se realiza e o que é preciso fazer para o realizar."[1].

De entre os romances que nos ocupam, nesta matéria destacamos os dos escritores Júlio Dinis, Charles Dickens e Oliver Goldsmith, conforme, de resto, o subtítulo acima anuncia, cujos trabalhos literários por vezes abrigam os mais variados recursos romanescos para, no seu conjunto narrativo, arvorarem uma inequívoca defesa da identidade e/ou do sentimento patriótico. E acerca de Júlio Dinis, não nos é possível poder defender outro argumento senão o de que os seus romances se esforçam, incansavelmente, pela vontade de progresso nacional e definição da identidade do povo português. Comecemos, não obstante, pelo trabalho de Charles Dickens.

Sabe-se que a dinâmica narrativa de *Dombey and Son* recorre, em boa parte, às transacções comerciais da "Dombey and Son House", – que em 1848, na primeira publicação do romance, recebia o subtítulo "*Wholesale, Retail and Exportation*"[2] –, um acrescento ao paratexto que define o tipo de ramo da actividade económica urbana de reconhecida pujança

[1] BUESCU, Helena C. "Apresentação Crítica", *in*, DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, Colecção Textos Literários, Maria Alzira Seixo (coord.), Lisboa, Editorial Comunicação, 1985, p. 22.
[2] DICKENS, Charles, *Dombey and Son*, Andrew Sanders (ed, intr. and notes), London, Penguin, 2002 (1848), p.1.

neste período inglês. Entre outros factores de desenvolvimento, tais como a relevância que é atribuída ao comércio externo[3], observam-se neste romance dois importantes marcadores do progresso no século XIX inglês: o caminho-de-ferro e, também dentro deste, a máquina a vapor. Este engenho está presente em diversos episódios – Mr Toodle era fogueiro numa firma de transportes ferroviários e, às perguntas perplexas de Miss Tox relativamente à nova profissão, responde-lhe "«Oh! Pretty well, Mum. The ashes sometimes gets in here;» touching the chest; «and makes a man speak gruff, as at the present time. But it *is* ashes, Mum, not crustiness.»"[4], logo se apontando para alguns danos que os mecanismos do avanço social traziam, indiferentes, ao sujeito. Na esteira do aperfeiçoamento da máquina a vapor, o caminho-de-ferro tem uma presença reiterada nas páginas deste texto, revelando-se um marcador epocal que "brings new life and (…) disturbs and disrupts the old"[5]. Tal como o crítico literário Joseph Childers comenta, a firma comercial de Mr Dombey sobrevive amplamente do recurso do ferro-carril – "Mr. Dombey, for instance, is no manufacturer, but his interests are closely allied to the stream-driven manufacturing world"[6] –, benefício para o protagonista que se converte em desvantagem quando, também por caminho-de-ferro, "Carker and Edith escape him, and Dombey follows."[7]. E assim, qual ironia atribuída ao caminho-de-ferro que, abrindo a porta de fuga para a felicidade do novo casal, também lha fecha algum tempo depois quando, já em Paris, "in the path of the locomotive, the physical force of these currents, (…) Carker meets his grisly fate."[8]. Sabe-se que Charles Dickens era profundamente perspicaz na observação da sociedade, pelo que este tipo de subtilezas é recorrente na obra. Será que esta exaltação dickensiana ao progresso, representado pelo caminho-de-ferro que conduz à felicidade mas que logo se encontra com a morte, organiza a instituída imagem de ascensão e queda[9] de um momento social do povo inglês? É possível que sim. Leiamos como escreveu Maria Frawley neste preciso contexto:

> "If railway lines, popular magazines and mail spread throughout the country and fostered new awareness if interconnectedness between regions, populations and classes, so too

[3] "A further assumption about *Dombey and Son* (…) is that while the work is not a narrative explicitly about imperialism, it may be read as a text profoundly fashioned, and partly flawed, by the incipient epistemologies of British imperialism in the 1840s.", SMITH, Malvern van Wyk, "«What the waves were always saying»: *Dombey and Son* and Textual Ripples on an African Shore", *in*, *Dickens and the Children of Empire*, Wendy S. Jacobson (ed.), New York, Palgrave, 2000, p. 129.
[4] DICKENS, Charles, *op. cit.,* p.27.
[5] *Idem*, *ibidem*, p. xxvi.
[6] GILDERS, Joseph W., "Industrial Culture and the Victorian novel", *in*, *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*, Deirdre David (introd.), Cambridge, CUP, 2001, p. 89.
[7] *Idem*, *ibidem*, p. 90.
[8] *Idem*, *ibidem*.
[9] "*Dombey and Son* is the product of a decade which saw an explosion of competitive energy in capitalist expansion. It was the era of the «railway mania», when 8,652 miles of new line were authorised and thousands invested money in railway shares, only to be ruined by their losses when the bubble burst in 1845.", WATERS, Catherine, *Dickens and the Politics of the Family*, Cambridge, CUP, 1997, p. 40.

> did disease: the first outbreak of cholera occurred in Sunderland in 1831, (…), and a serious smallpox epidemic ensued in 1837, the year Victoria became queen."[10].

Quer-nos parecer que Charles Dickens foi sensível a esta relação, que não gostaríamos de observar apenas como mera coincidência. Para tal, repare-se como o escritor construiu um episódio narrativo no qual o homem de negócios Mr. Dombey, obcecado pelo fantasma da morte, não consegue aceitar o progresso e observa-o, inclusive, não como um factor de vantagem civilizacional, mas como promessa de destruição. Durante uma viagem de comboio entre Londres e Leamington, entre uma série de cogitações, "As Mr Dombey looks out of his carriage window, it is never in his thoughts that the monster who has brought him there has let the light of day in on these things: not made or caused them. It was the journey's fitting end, and might have been the end of everything; it was so ruinous and dreary."[11]. Estas imagens criadas por Dickens estruturam a inequívoca visão social da sua época, a qual "(…) is largely determined by the function of the railways as an ambiguous symbol of bourgeois industrial progress in the book."[12]. Mas a tensão gerada entre a euforia do progresso e o anunciado declínio configura-se mais claramente no excerto seguinte, quando o narrador traduz o pensamento de Mr. Dombey a partir do já referido olhar que a personagem lança à paisagem durante o percurso da viagem de comboio:

> "Through the hollow, on the height, by the heath, by the orchard, by the park, by the garden, over the canal, across the river, where the sheep are feeding, where the mill is going, where the barge is floating, where the dead are lying, where the factory is smoking, where the stream is running, where the village clusters, where the great cathedral rises, where the bleak moor lies, and the wild breeze smooths or ruffles it at its inconstant will; away, with a shriek, and a roar, and a rattle, and no trace to leave behind but dust and vapour: like as in the track of the remorseless monster, Death!" [13].

Nesta curiosa descrição, cujo ritmo parecer obedecer ao do andamento do próprio comboio, percebe-se que o estado psicológico de prostração em que Mr Dombey se encontra lhe oferece um lugar no mundo que o torna incapaz de aceitar qualquer avanço social com que se depare, quer seja na cidade, quer no espaço rural. A personagem apenas se concilia com o progresso quando este se projecta sobre si próprio, mas facilmente o observa numa dimensão de morte. Senão repare-se como Mr Dombey se refere ao percurso que a carruagem faz sobre os carris: "Louder and louder yet, it shrieks and cries as it comes tearing on resistless to the goal: and

[10] FRAWLEY, Maria, "The Victorian age, 1832-1901", *in*, *English Literature in Context*, Paul Poplawsky (ed.), Cambridge, CUP, 2008, p. 409.
[11] DICKENS, C., *op. cit.*, p. 312.
[12] WATERS, C., *op. cit.*, p. 28.
[13] DICKENS, C., *Dombey op. cit.*, p. 311.

now its way, still like the way of Death, is strewn with ashes thickly."[14]. A euforia era grande em torno dos benefícios do caminho-de-ferro, e a referida proliferação, no penúltimo excerto, de materiais de informação distribuída ao público está também registada no romance através de tão detalhada quanto irónica descrição. Aponta-se o progresso material, mas colocando-o em tensão com os perigos que lhe estão inerentes[15], de entre os quais se evidencia o individualismo, atitude que é sempre negligente dos valores humanitários. Tudo isto se vai claramente perceber neste excerto:

> "There were railway patterns in its drapers' shops, and railway journals in the windows of its newsmen. There were railway hotels, office-houses, lodging-houses, boarding-houses; railway plans, maps, views, wrappers, bottles, sandwich-boxes, and time-tables; railway hackney-coach and cab-stands; railway omnibuses, railway streets and buildings, railway hangers-on and parasites, and flatterers out of all calculation. There was even railway time observed in clocks, as if the sun itself had given in. Among the vanquished was the master chimney-sweeper, whilom incredulous at Staggs's Gardens, who now lived in a stuccoed house three stories high, and gave himself out, with golden flourishes upon a varnished board, as contractor for the cleansing of railway chimneys by machinery."[16].

Do ponto de vista da actividade económica, não só a indústria tinha sido altamente favorecida pelo caminho-de-ferro, como também o comércio tinha certamente beneficiado da nova proposta de comunicação, impulsionando uma onda de incrementos que se adivinhavam por toda a cidade de Londres[17]. E assim se percebe a advertência do escritor perante esta euforia quando se refere ao "chimney-sweeper", numa explícita alusão intertextual ao poema de William Blake com aquele título. Neste texto poético, retrata-se o órfão que limpa chaminés para sobreviver, e Charles Dickens naturalmente que aproveita a popularidade do poema para alertar as consciências para os intensos desajustes num momento social em que o progresso se instalava a um ritmo vertiginoso. Naquele poema, e apenas para lhe atribuirmos uma breve menção, a criança tem uma visão durante um sonho – aparece-lhe um anjo que, percebendo "That thousands of sweepers, Dick, Joe, Ned, and Jack, // Were all of them locked up in coffins of black."[18], com uma chave mágica liberta todas as crianças do profundo sofrimento que aquele trabalho lhes causava. Esta ânsia decorre da imagem do trabalho infantil que grassava por toda a sociedade, já que o bem-estar trazido pelo progresso que assim advinha

[14] *Idem*, *ibidem*, p. 312.
[15] "Historians generally see the decades between the passage of the Great Reform Act [1832] and the election of the Tories in 1874 as a time of prosperity and progress, some of it an outgrowth of the Benthamite emphasis on individualism.", FRAWLEY, M., *op. cit.*, p. 412.
[16] DICKENS, C., *op. cit.*, p. 245.
[17] Dada a valorização atribuída por Charles Dickens ao caminho-de-ferro, e do ponto de vista do desenvolvimento económico introduzido por este meio de transporte, Jane Smiley comenta que "Much of the money was railway money, and the railway was the transforming technological news of the day.", SMILEY, *Charles Dickens*, London, Weidenfeld & Nicolson, 2002, p. 65.
[18] BLAKE, William, "Songs of Innocence and of Experience", *in*, *The Norton Antology of English Literature*, 6th ed., London, Norton & Company, 1996 (1794), p. 1291.

das cinzas, – dos lares domésticos ou das caldeiras industriais, pouco importava –, estava longe de trazer benefícios e felicidade a todos. Alvo de contestações sociais, tornou-se motivo de esforços governamentais de remediação, pelo que em meados do século XIX inglês surgiram alguns projectos políticos no sentido de minimizar o desequilíbrio social – recorde-se, por exemplo, a New Poor Law[19], de 1834, que implementava um sistema de auxílio à pobreza, pese embora, bastante contestado pelos destinatários.

Mas algumas mudanças implicavam outras mudanças, mesmo de ordem geográfica. O espaço do Stagg's Garden, referido ainda no último excerto, tendo outrora sido uma área londrina de humanização, via entretanto as flores substituídas por prédios urbanos voltados para o caminho-de-ferro. É o texto que o afirma:

> "There was no such place as Staggs's Gardens. It had vanished from the earth. Where the old rotten summer-houses once had stood, palaces now reared their heads, and granite columns of gigantic girth opened a vista to the railway world beyond."[20].

O mesmo tipo de crítica aos efeitos do progresso ocupa alguns episódios romanescos de Júlio Dinis. Também António José Saraiva, reportando-se ao "lirismo rural de Trindade Coelho ou o de Júlio Dinis"[21], se refere "à simplicidade da «natureza» corrompida pelo capitalismo"[22] nos trabalhos destes escritores. E concordar-se-á que, sobretudo em *A Morgadinha dos Canaviais*, e a propósito da abertura de estradas[23] que na circunstância narrativa apenas cumpria os interesses promocionais do acto eleitoral que se avizinhava, algumas descrições da natureza geográfica em torno da casa e do quintal do herbanário Vicente dão ênfase à tensão social gerada pelas práticas do progresso. Conforme já defendemos neste estudo, a utilização das referências à natureza geográfica está também intimamente associada aos nefastos efeitos provocados na própria natureza, com evidência para a humana. A estratégia narrativa apontada ocupa-se do tio Vicente que, no capítulo 21 do

[19] *Vide*: FRAWLEY, M., *op. cit*., pp. 412-416.
[20] DICKENS, C., *op. cit.*, p. 244.
[21] *Vide*: SARAIVA, António José, *Ser ou não Ser Arte*, Mem Martins, Europa-América, 1974, p.98.
[22] *Idem*, *ibidem*.
[23] Num momento de grande aposta no desenvolvimento das infra-estruturas nacionais, a aplicação desta estratégia romanesca num palco narrativo do alto Minho parece fazer todo o sentido. Para tal recorde-se a descrição narrativa da penosa chegada de Henrique de Souselas a Alvapenha, por entre montes e vales de acessos praticamente intransitáveis. O *locus* narrativo em questão representa-se numa das zonas do país que, por falta de rios que facilitem o meio de transportes, carece da abertura de estradas que interliguem os espaços económicos centrados, por razões óbvias, nas orlas litorais. Esta dinâmica leva-nos a considerar o lugar de Alvapenha como a inegável metonímia de outros locais da ruralidade portuguesa que o escritor considerasse carentes de serem desenvolvidos. O historiador Joel Serrão explica isto por outras palavras: "As dificuldades maiores do aparelho nacional de transportes principiam, porém, ou onde os barcos se detêm, ou onde os rios não chegam. Principiam onde e quando as estradas deveriam assegurar a missão fundamental da penetração no interior, mediante o aperfeiçoamento técnico das condições naturais. De terra batida, as que havia tornavam-se intransitáveis no Inverno, e não ofereciam, em nenhuma estação do ano, quaisquer condições de segurança aos viandantes, nem permitiam, por falta de adequada infra-estrutura, a não ser em pequenos troços, que asseguravam especialmente a ligação com os portos fluviais, a passagem dos pesados carros de bois, que as danificavam ainda mais.", SERRÃO, Joel, *Temas Oitocentistas, – Ir para a História de Portugal no século passado*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980, p. 105.

romance, vê cair a sua modesta habitação e as árvores que tinha por únicas fiéis companheiras de toda a vida: "Com a cabeça pousada na mão e o braço apoiado sobre o joelho, com voz comovida, dizia adeus a cada árvore, que dali via vacilar e cair, como se fosse um amigo que o precedesse no túmulo."[24]. É a insensibilidade contra a mutilação da natureza humana[25] que está em causa, e não a necessária alteração geográfica que o progresso implica para benefício do povo, percebendo-se que estes escritores apenas erguem a voz no sentido de que o desenvolvimento do espaço em prol da civilização deva atingir os seus objectivos sem, contudo, devastar[26] o grande representante da vida da Terra. E a justificar esta afirmação, quando o narrador dinisiano descreve a chegada do grupo de engenheiros e demais trabalhadores para darem início ao traçado que iria abrir as estradas, refere que iam fazer "maiores mudanças na vida moral da aldeia do que nas condições físicas dela"[27], suplicando, ainda, "Conceda-se uma lágrima a estas obscuras vítimas dos progressos materiais, lágrimas que não importa uma ironia à civilização."[28]. Progresso material e morte ombreiam em ambos os episódios narrativos de Júlio Dinis e Charles Dickens, só que na estratégia romanesca do escritor português é a civilização que arrasta consigo a morte, e na do escritor inglês a morte é também arremessada à civilização.

Passemos a outra questão. Júlio Dinis defende, e simultaneamente lamenta, a atitude social do povo português perante os povos estrangeiros, fazendo, para tal, concomitantes desafios à reflexão dos leitores, nos quais está nitidamente implícito o propósito de afirmação da nossa identidade pátria. Por exemplo: a propósito dos elogios que tecemos ao que é estrangeiro e à relativa indiferença que conferimos ao que é nacional, em *Uma Família Inglesa* coteja-se, *lato sensu*, a sociedade portuguesa de Oitocentos com as sociedades estrangeiras que lhe eram coevas. Mas leia-se, ainda que um único exemplo, todavia capazmente ilustrativo:

---

[24] DINIS, Júlio, *A Morgadinha dos Canaviais*, *Obras Completas de Júlio Dinis*, vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), p. 337.-8

[25] Também Almeida Garrett, no capítulo III de *Viagens na Minha Terra*, se insurge contra a desumanização provocada pelos meandros das práticas civilizacionais da época: "E eu [o narrador] pergunto aos economistas políticos, aos moralistas, se já calcularam o número de indivíduos que é forçoso condenar à miséria, ao trabalho desproporcionado, à desmoralização, à infâmia, à ignorância crapulosa, à desgraça invencível, à penúria absoluta, para produzir um rico?", [GARRETT, Almeida, *Viagens na Minha Terra*, Porto, Porto Editora, s/d [197-] (1846), p. 27.]. É evidente que Garrett, mais do que Júlio Dinis, parece chamar mais a atenção para os interesses das práticas economicistas, e mais objectivamente, quando no propósito de gerar progresso se implica, como causa primeira e última, a criação individual de riqueza. Mas o que importa é registar que é clara a preocupação dos escritores desta época em chamar a atenção para o necessário respeito a ter em conta nas inter-relações humanas, e no essencial, pelo Homem.

[26] "A vida vegetal tem pois, para o tio Vicente, um significado simbólico expresso, que no entanto só a alguns se torna acessível: Madalena, que o compreende, Augusto, cujo estatuto marginal, no texto, a custo é resolvido no final. Augusto pode, devido a esse estatuto e a uma sensibilidade particular, entender o que as árvores significam para o tio Vicente; do mesmo modo, a comparação, iniciada por Augusto, entre as várias índoles humanas e dois tipos diferentes de plantas (DINIS: 168.169), é por Vicente amplificada e interpretada como uma forma, mais ou menos profunda, de estar ligado à terra pelas raízes; como as plantas, o homem tem no seu próprio ser aquilo que o liga à terra, o agarra a ela, e quanto mais *funda* é essa relação, mais se torna difícil separá-los …", BUESCU, Maria Helena, *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Caminho, 1990, p. 120.

[27] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 337.

[28] *Idem*, *ibidem*, p. 341.

> "A causa disto é o sermos nós uma nação pequena e pouco à moda, acanhada e bisonha nesta grande e luzidia sociedade europeia, onde por obséquio somos admitidos, dando-nos já por muito lisonjeados, quando os estrangeiros se deixam, benevolamente, admirar por nós.
>
> Falta-nos certo uso de sociedade, que ensina cada qual a ocupar o seu lugar. Quando não encarecemos exageradamente as coisas pátrias, á maneira daquele sujeito que vimos num dos grupos da Praça, caímos no excesso oposto e nem sequer falamos delas, como se nos corressem da origem.
>
> Bem que pese à vaidade nacional, é forçoso o fazer aqui, em família, uma confissão: - Nós temos o defeito daqueles provincianos que, nos círculos da capital, sufocam envergonhados, como coisa de mau gosto, uns restos de amor da terra, que ainda os punge, e deitam-se a exaltar, com afectação altamente cómica, os prazeres e comoções da vida das grandes cidades, que ainda mal gozaram e ainda mal saboreiam; - falam dos teatros, dos bailes, da cantora da moda, do escândalo do dia, sem se atreverem a dizer uma palavra pelo menos das árvores, das paisagens, das tradições, dos costumes locais, do conchego doméstico da sua província, o que porventura os outros lhe escutariam com mais vontade; e no fim de tudo ficam mais ridiculamente provincianos do que nunca.
>
> Assim também os Portugueses, acanhados nos círculos da Europa, não ousam conferir diplomas de excelência a coisa que lhes pertença; envergonham-se de falar nas riquezas pátrias, enquanto abrem a boca, por convenção, a tanta insignificância que, em todos os géneros, a vaidade estrangeira apregoa como primores: levam o excesso da modéstia, se é só modéstia isso, até recearem que as vistas dos estranhos averiguem do que lhes vai por casa, e agradecem, com efusões de sensibilidade, uma ou outra frase de louvor, que, em momentos raros, eles lhes concedem."[29].

As palavras do texto não oferecem dúvidas. Sabendo-se que Júlio Dinis nunca se ausentou do país, neste excerto fica ainda claro que o escritor conhecia muito bem outras culturas, bem como os comportamentos dos seus concidadãos junto de outros núcleos de povos além-fronteiras. Entre os depoimentos narrativos de vária ordem, em termos de afirmação da identidade nacional, é nossa convicção que as representações dos costumes nacionais que as ficções de Júlio Dinis registam, – a desfolhada, o presépio, a ceia de Natal, a medicina de João Semana, a distribuição e leitura do correio na aldeia, entre outros –, procuram erguer o bastião da identidade nacional, para que o povo dele se orgulhe e nunca o esconda, aceitando-o como originais marcadores das suas raízes culturais. De entre aqueles apontamentos de carácter mais colectivo, deparamo-nos com outros que obedecem ao detalhe, mas que continuam a ser inauditos marcadores etnocentristas da sociedade portuguesas da época. Os exemplos são variados. Em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, a descrição do solar dos senhores Negrões de Vilar de Corvos, "aquele vulto escuro e sombrio, contrastando com os risonhos casais disseminados por entre as verduras das colinas próximas"[30], chama ao texto a descrição dos pobres casebres comparáveis ao da tia Filomela, em *Os Novelos da tia Filomela*, sem janelas, sem chaminé e com porta de tamanho reduzido, "luxo de arquitectura esse, que não merecera a

[29] DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, *Obras Completas de Júlio Dinis*, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868), pp.133-4.
[30] DINIS, Júlio, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, *Obras Completas de Júlio Dinis*, vol. 5, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1872), p. 7.

aprovação do construtor"[31]. Também as referências à gastronomia portuguesa se assumem como mote de orgulho nacional, sobressaindo na ficção *Justiça de Sua Majestade*, – outro exemplo –, a partir da apreciada açorda cozinhada pelo major, a quem José Urbano, ao sugerir-lhe os vinhos para a refeição, exclama: "Major! Eu cá sou nacional. *Porto* e *Madeira*."[32]. Mas também em *A Morgadinha dos Canaviais* se faz referência à ceia de Natal, e se exalta o "(…) vinho quente, esse *punch* nacional, que nesta noite seria uma falha imperdoável se esquecesse no programa daquele banquete"[33], para além das iguarias, entre os mexidos e as rabanadas, tudo isto para um jantar que recebe a seguinte consagração pela voz narrativa:

> "Ceia de Natal! abençoado banquete, ao qual todos se devem sentar nas mesmas disposições de ânimo em que ordenava Cristo estivessem os que fossem orar ao templo; ceia com tanto afã cozinhada, e com tão pouca vontade comida, falem embora contra ti os médicos e os gastrónomos eméritos, condenando uns a indigestibilidade dos teus cozinhados, outros o pouco delicado deles; reage contra as ideias novas, que vêm da França e da Alemanha; cerra as fornalhas às iguarias exóticas e furta-te às mãos da estranha geração de Vatéis, que aspiram a dominar pelos paladares o espírito nacional."[34].

É por demais transparente a posição de Júlio Dinis que neste excerto narrativo se demarca. Mas também em *As Pupilas do Senhor Reitor* os elogios à culinária portuguesa se repetem, sobrelevando-a às culinárias estrangeiras:

> "A cozinha de João Semana era de um carácter portuguesíssimo, e eu, ainda que me valha a confissão os desagrados de alguma leitora elegante, francamente declaro aqui que, para mim, a cozinha portuguesa é das melhores cozinhas do mundo."[35].

Nos textos dinisianos, o inquestionável orgulho identitário afirma-se através de elementos simbolizadores da cultura nacional. Apelando-se ao sentimento da supremacia portuguesa sobre as outras nações, particularizado num momento social do século XIX em que o cruzamento com outras culturas, e muito particularmente a francesa e a inglesa, mas também a alemã, contaminavam as raízes e tradições nacionais, luta-se contra a destruição identitária do país que atravessava um processo de renovação.

---

[31] DINIS, Júlio, "Os Novelos da tia Filomela"*, in, Serões da Província*, *Obras Completas de Júlio Dinis*, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 134.
[32] DINIS, Júlio, "Justiça de Sua Majestade", *in*, *Serões da Província*, *Obras Completas de Júlio Dinis*, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p. 344.
[33] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, pp. 222.
[34] *Idem*, *ibidem*, pp. 224-5.
[35] DINIS, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor*, *Obras Completa de Júlio Dinis*, vol. 1, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1867), p. 141-2. O texto continua neste tom defensor das potencialidades culinárias nacionais, que pela sua extensão e concomitante interesse encontraremos em Anexo 23.

Outro acolhimento na atenção narrativa de Júlio Dinis é a relação do agregado social com a política, distintamente trabalhada em *A Morgadinha dos Canaviais*. Os comentários tecidos pelo narrador caracterizam o ambiente da aldeia quando estava imersa na agitação política, tornando-se foco de boatos e intrigas que assim contribuíam para desvirtuar a fortuna do povo:

> "A vida política tem isso consigo. Quanto mais estreito, mais apertado é o círculo social onde se manifesta, quanto mais vizinhos e conhecidos são os que vivem dela, tanto mais acanhada, mexeriqueira e antipática se torna. Se a política do nosso país é já pequena, como ele, e degenera em desavença de senhoras vizinhas, que fará das terras pequenas deste país, em que muito acima dos princípios e dos partidos estão os mexericos e as verdadezinhas que brotam como tortulhos à sombra das árvores do campanário?!
>
> Que desconsoladora distância da realidade ao ideal da vida dos povos!"[36].

A última frase deste excerto retira qualquer dúvida sobre a preocupação de Júlio Dinis. Chamando ao texto os efeitos das querelas políticas na convivência social, o escritor procura aclarar as consciências sobre tal facto, e com as armas discursivas luta pelo bem-estar, por um ideal de felicidade que não reconhece no povo do seu país. E se o papel da política deveria congregar os cidadãos e organizar a sociedade no encalço da prosperidade social, pelo contrário, reconhece-se que divide e se converte matéria de contenda entre as várias frentes ideológicas. Perante a manipulação caciquista do Sr, Joãozinho das Perdizes, que exibe com altivez e preponderância a sua vontade diante do povo, manipulando-o segundo a conveniência do voto que pretende receber, o narrador prolonga os seus comentários considerando o espectáculo humilhante e, de forma dissimulada, chama ainda o leitor ao texto e interroga-o com uma impetuosa e até agressiva comparação, que estabelece entre um político e um guardador de cabras. Lê-se assim:

> "Tendes visto um guardador de cabras à frente do seu rebanho, conduzindo com acenos e assobios todas as barbudas cabeças daquele regimento quadrúpede? Pois vistes o mais perfeito símile da cena que se presenciava agora no adro da igreja matriz.
>
> O povo, o povo soberano, que naquele dia tinha nas mãos o ceptro da sua soberania, não era menos dócil do que os irracionais que recordamos."[37].

A perplexidade dinisiana a partir desta relação da política com o povo, e sobretudo do ingénuo acolhimento que aquela recebe nos micro-espaços sociais, está bem firmada nesta estratégia romanesca. Em momentos anteriores a este excerto narrativo, e a partir do cenário que se vivia na aldeia em torno do acto eleitoral, o texto já comentava, com amargura, a condição de

[36] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 457.
[37] *Idem*, *ibidem*, p. 465.

ignorante influência a que o povo se deixa permear. Dirigindo a palavra ao leitor, o narrador começa por querer adivinhar-lhe o pensamento ao referir "(…) se tens como eu, esperança e sincera fé no sistema representativo, (…)"[38], discurso que entretanto continua neste tom:

> "A cena, porém, humilhante como é, não envolve a mínima censura à excelência do sistema; mas apenas aos que nos quarenta anos que ele quase tem de vida entre nós, não souberam ou não quiseram ainda fazer compreender ao povo toda a grandeza da augusta missão que lhe cabe executar.
>
> Depois das nossas lutas civis, já muitas crianças se fizeram homens; se a escola fosse entre nós o que devia ser, já haveria sobra de eleitores com perfeita consciência dos seus direitos civis.
>
> O atraso e ignorância deles, contristando, somente devem impelir os homens de intenções sinceras e puras a aplicar os esforços de inteligência e de acção para ministrar com a educação a moralidade, e para acordar a consciência desta entidade social."[39].

Parece-nos incontestável que Júlio Dinis nada tinha de conservador[40], a não ser a defesa dos valores positivos e a condenação dos negativos, individuais e nacionais, – se tal se pode denominar de conservadorismo. Nos seus textos está bem vincada a deliberação de vontade de progresso, pois reconheça-se que o escritor se esforça por impor uma sociedade actualizada e que abranja todos os cidadãos do país, apelando à sensibilidade e evidenciando ainda que esse esforço também coloca, obrigatoriamente, a educação a ministrar ao povo na ordem de primeira importância. Aliás, no momento em que a produção literária dinisiana ocorre, cerca de três a quatro décadas após a implantação do Estado Liberal –, "as novas exigências culturais de um Estado-nação em construção, que intentava formar cidadãos instruídos e não já súbditos fiéis ao monarca absoluto"[41], era uma temática sugestiva para os escritores deste período. Por outro lado, sabe-se que a criação de inúmeros jornais em meados do século XIX (já após a implantação do liberalismo) favoreceu o progresso das inter-relações sociais, pois também a "leitura de cada exemplar por várias pessoas transformava as publicações num meio de adequação das mentalidades à nova ordem política"[42]. Os jornais eram um excelente meio de divulgação do pensamento vigente, da educação das inteligências para melhor se adequarem ao momento reformador que o país transpunha, mas requeria, obviamente, que o povo não fosse iletrado, e é esse grande investimento público que as

[38] *Idem*, *ibidem*, p. 464.
[39] *Idem*, *ibidem*, pp. 464-5.
[40] Este mesmo tipo de caracterização foi comummente atribuída ao trabalho literário de Henry Fielding: "The old view of Fielding as a rigid conservative has also been challenged by scholars who have noted an unexpected complexity in his social and political thought.", HUDSON, Nicholas, "Tom Jones", *in*, *The Cambridge Companion to Henry Fielding*, Claude Rawson (ed.), Cambridge, CUP, 2007, pp. 80-1. Porém, é nosso entendimento que nas estratégias narrativas do texto de H. Fielding a defesa da identidade e do progresso não estão tão expostas, sendo necessário cruzar dados narrativos que a justifiquem.
[41] MATOS, Sérgio Campos, "História e Identidade Nacional: A formação de Portugal na historiografia contemporânea", *in*, *Portugal, une identité dans la longue durée: Hommage à François Guichard*, Paris, Éditions Karthala, 2002, p. 124.
[42] NETO, Vítor, *O Estado, a Igreja e a Sociedade em Portugal: (1832-1911)*, Lisboa, Imprensa Nacional -Casa da Moeda, 1998, p. 228.

páginas das ficções portuguesas também clamam com grande energia. Recorde-se, a propósito, em *A Morgadinha dos Canaviais*, que a leitura das cartas que chegavam à aldeia era feita publicamente, e isso acontecia por falta de escolaridade dos destinatários da correspondência:

> "Um grupo de crianças e de 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 hacaneia fogosa, 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 (…)"[43].

E assim se certifica que a carência de literacia não favorecia o eco da imprensa nas aldeias, que "continuavam a ser fortemente influenciadas pela classe paroquial, que ministrava os sacramentos, mas que também intervinha no terreno político-partidário."[44], tal como similarmente se aponta em *A Morgadinha dos Canaviais*:

> "(…) o culto católico era por eles cada vez mais arrebicado com orações absurdas e cerimónias ridículas, e o eterno anátema da ignorância contra o progresso da sociedade servia de tema predilecto aos seus bárbaros discursos."[45].

Cremos que estes apontamentos justificam já a afirmação de que Júlio Dinis ombreou com Charles Dickens no chamamento do progresso aos seus textos, nunca para neles condenar o avanço civilizacional. Muito pelo contrário, pela ênfase que lhe é atribuída se percebe que estes escritores até o desejaram estimular, só que não sem corrigir os danos causados pelo abuso desenfreado de algumas práticas, sempre de enorme prejuízo para o bem-estar e crescimento da identidade do sujeito, e da nação.

Passaremos a dedicar a nossa atenção a um texto que introduz um filão analítico não apenas de alguma singularidade neste estudo, mas até nos estudos do escritor irlandês, já que, apesar da ambiguidade com que vai sendo colocado entre a tradição literária inglesa e a irlandesa, é tendencialmente na primeira organização que o trabalho de Oliver Goldsmith se encontra listado. Referimo-nos a *The Vicar of Wakefield*, o único romance deste escritor. Confessadamente, após o estudo que desenvolvemos em torno desta obra, percebemos que se trata, – é esta a nossa convicção –, de um bastante bem delineado contributo autoral para o acervo da literatura irlandesa, pois são múltiplas as referências que a obra oferece na esfera de um tipo de antropologia cultural que nunca nos quis parecer insinuar-se no escopo literário do

[43] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 50. Apenas para aclarar a referência que Júlio Dinis atribui ao escritor irlandês, de facto, no Livro I, Capítulo X de *The Life and Opinions of Tristram Shandy* encontramos longos parágrafos dedicados à bem-humorada descrição do cavalo do pároco da aldeia narrativa de Sterne. *Vide*: STERNE, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Ian Campbell Roos (ed., intr. and notes), Oxford, OUP, 2000 (1983), pp. 15-20.
[44] NETO, V., *op. cit.*, p. 228.
[45] DINIS, J., *A Morgadinha dos Canaviais*, p. 102.

pensamento inglês. O carácter algo isolado da nossa interpretação oferecia-se a uma possibilidade especulativa até que, finalmente, encontramos duas referências críticas que vêm ao encontro da necessidade justificativa que um trabalho deste tipo impõe. Porém, e de avançarmos com alguns pressupostos, façam-se algumas (abreviadas) alusões ao posicionamento literário, mas também biográfico, de Oliver Goldsmith, para um melhor entendimento das nossas afirmações sobre a análise do seu romance.

Segundo Stephen Coote, quando O. Goldsmith se instalou em Londres, "By 1757 Goldsmith was writing for his living but had still not settled on becoming a professional author. Biding his time, he learned his trade and earned his bitter, meagre bread as a hack on Grub Street."[46]. Neste mesmo ano, na *Monthly Review*, "he had admiringly analysed Burke's essay on the *Sublime and the Beautiful*", sendo que, anteriormente, Goldsmith "acted, taught, worked in an apothecary's shop, practised medicine, and corrected proofs"[47]. Recém-chegado a Inglaterra, ao cabo de uma razoável deambulação por vários países onde não conseguiu firmar posição profissional, o escritor irlandês foi lutando pela sobrevivência e conseguiu-se impor sobretudo como ensaísta, actividade que não lhe permitia qualquer hostilidade contra o povo inglês, sob pena de lhe ser bastante incómoda[48]. Sabendo-se que "*The Vicar of Wakefield* is often referred to in handbooks as one of the best-read of all the eighteenth-century novels"[49], nas estratégias narrativas do romance "it is possible that Goldsmith was to some extent guided and influenced by the aesthetic considerations that underlay the literary diversity that most periodical essayist aimed at, and which was in part the result of the journalist's ambition to reach as wide an audience as possible."[50]. Não admirará o entusiasmo (e necessidade) em agradar ao público leitor – o inglês!, obviamente –, aquele que na época compraria os seus textos. Aludindo a Swift e a Goldsmith, Anne MacCarthy refere claramente que "They could not be included in the Anglo-Irish section, given its ethnocentric bias that only writers expressing an Irish spirit could be there, since these eighteenth-century writers wrote with an English audience in mind."[51]. Também esta razão terá certamente levado Margaret Drabble a concluir que *The Vicar of Wakefield* "(…) was slower to find its audience, possibly because it was, as the Monthly Review commented, difficult to characterize"[52], percebendo-se afinal que o êxito desta ficção não foi tão imediato assim. A ambiguidade que o texto oferecia resultou

[46] *Vide*: COOTE, Stephen, "Introduction", *in*, GOLDSMITH, Oliver, *The Vicar of Wakefield*, Stephen Coote (ed. and introd.), London, Penguin, 1982, p. 7.
[47] WELCH, Robert (ed.), *The Oxford Companion to Irish Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1996, p. 219, *passim*.
[48] De notar, agora segundo Ian Ousby, que "Goldsmith's finances were never stable, and he was about to be arrested for debt when Dr. Johnson sold the manuscript of Goldsmith's sole novel, *The Vicar of Wakefield,* for him.", OUSBY, Ian (ed.), *The Cambridge Guide to Literature in English*, Cambridge, CUP, 1999 (1988), p. 380.
[49] BÄCKMAN, Sven, *This Singular Tale: a study of* The Vicar of Wakefield *and its literary background*, Lund, Berlingska Bocktryckeriet, 1971, p. 146.
[50] *Idem*, *ibidem*, p. 148.
[51] MACCARTHY, Anne, *Identities in Irish Literature*, Corunha, Netbiblo, S.L., 2004, p. 157.
[52] DRABBLE, Margaret, *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford, OUP, 2000 (1932), p. 417.

no imediato entrave à empatia gerada no público leitor, circunstância que nos oferece a possibilidade exegética de reconhecer que esse mesmo público admitiu, ou pressentiu, que no enredo de *The Vicar of Wakefield* se plasmava uma escrita, diríamos, de esboços subversivos, dada a possibilidade de a encarar atravessada por outros códigos de sentidos que não os que a literatura inglesa por tradição estabelecia. Poder-se-á admitir, e porque não?, que a penetração de alguns leitores ingleses lhes permitiu constatar que naquele conteúdo narrativo se solta o grito abafado das instabilidades sofridas pelo povo irlandês – grito do autor espelhado na personagem Dr. Prinrose – a que a colonização inglesa o submeteu. E se tal hipótese for aceite, não admirará ainda que no momento em que o texto foi publicado se vendesse com dificuldade, de resto, circunstância que é criticamente reconhecida: "(…) its amazing popularity with the general reading public did not become a fact until some years after Goldsmith's death."[53]. E assim este obstáculo, de alguma forma converge com o raciocínio crítico que temos vindo a defender: se o romance tivesse tido êxito imediato, se tivesse atingido o sucesso de vendas que se veio a verificar *post-mortem*, talvez constituísse, concorde-se, uma ameaça à estabilidade das consciências inglesas. Se o público aceitasse de pronto este romance, talvez oferecesse a possibilidade de O. Goldsmith continuar a investir num tom narrativo semelhante, o que resultaria sempre incómodo. A propósito do estabelecimento no cânone literário dos escritores Anglo-Irish[54], entre os quais obviamente posiciona Oliver Goldsmith, Henz Kosok escreve que:

> "The situation would be quite straightforward if one could argue that the year 1724 saw the end of English colonial literature in Ireland and the beginning of an independent national literature instead. (…) Through the eighteenth century and, indeed, far into the nineteenth century there were numerous writers from Ireland who continued seeing it as their object to write for an *English* readership. In order to do so, they often migrated to England and tried to imitate English literary conventions, while at the same time obscuring their Irish background (as far as this was possible, given the embarrassing fact that most of them had a thick Irish brogue)."[55].

---

[53] BÄCKMAN, S., *op. cit.*, p. 146.

[54] "(…) writing in English before 1800 with Irish connections of some sort, it is clear that if we call it Anglo-Irish such a definition is primarily in terms of a combination of geographical identity and political difference.", [ZACH, Wolfgang, "Blessing and Burden: The Irish Writer and his Language", *in*, *Anglo-Irish and Irish Literature Aspects of Language and Culture - Acta Universitatis Upsaloensis*, vol. I, Stockhol, Uppsala, 1988, p. 198.]. Dentro desta noção classificativa, Anne MacCarthy faz ainda uma distinção: "(…) we must make the distinction plain between the two types of Irish writers in English: the writer from the native, Catholic population, and the Protestant or Anglo-Irish writer. The latter group, which includes both Swift and Goldsmith, were colonials in the true sense, descendants of the planters and looking towards the «London-centred» culture, as the culture of the country in which they found themselves was totally foreign to them.", MACCARTHEY, Anne, *Identities in Irish Literature*, Corunha, Netbiblo, 2004, p. 23.

[55] KOSOK, Heinz, "Irish Literature: The Oldest of the «New Literatures in English»?", *in*, *Explorations in Irish Literature*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 2008, p. 261.
Servindo-se do poema longo *The Desert Village* como exemplo, este crítico literário reafirma a sua opinião de que Oliver Goldsmith posiciona os seus textos no contexto irlandês, assim: "Another example where original and genesis clearly point to na Irish background although this is not apparent from a first glance at the finished text, can be seen in Goldsmith's long põem *The Desert Village*. It is generally agreed that Goldsmith here created the image of an idealised English village as he would have wished it to be, preserved from the ravages of economic progress. What is much less well-known is that, a few years later, Goldsmith produced, in a letter from London to his brother in Ireland, an alternative poem on the same village, an image of shabbiness, desolation and poverty. This is evidently a description of Lissoy, the Irish village where he grew up. A

O excerto seguinte, retirado de um ensaio crítico de Wolfgang Zach, resulta talvez ainda mais convincente embora, por pudor intelectual talvez, o crítico literário não tenha referido explicitamente o título *The Vicar of Wakefield*, quiçá numa opção de auto-defesa, e exactamente pelo facto de não o ter encontrado (tal como nós) mencionado noutro texto crítico que amparasse as suas alusões e descobertas investigativas. Leiamos como escreveu:

> "Of course, in the 18th century and up to the present day, the linguistic «off-centredness» of Irish writers was often intensified by other alienating factors, above all by the experience of actual exile or by having to write for an English reading public. So, Irish authors had to put on masks that distanced them from their salves but were acceptable to their English audience. This can best be observed, I believe, in Oliver Goldsmith, who consistently posed as an Englishman in his writings, even pretending complete ignorance of Ireland in his review of a book on Irish life and manners. On the other hand, he did remain emotionally attached to Ireland, and yet was painfully aware of his displacement and position of inferiority in the London society in which he was moving. "[56].

Observe-se que W. Zach não se refere explicitamente a ensaios, poemas ou textos dramáticos, de que o acervo literário do escritor se constitui quase inteiramente, e recolhe-se na ambiguidade crítica de "a book on Irish life and manners", – com enorme probabilidade de se estar a referir a *The Vicar of Wakefield*, afinal, o único romance de O. Goldsmith, como é sabido.

Aceite a opinião exegética que o enredo deste romance cria espaços de exploração da identidade nacional irlandesa, terá que ser considerado um texto que de alguma forma se destaca do conjunto de romances em estudo. O protagonista Dr. Primrose é o pároco de Wakefield, e toda a narrativa (na primeira pessoa) se constrói em torno de peripécias representadas quase sempre no seio da família, convertidas num singelo e quase encantatório quadro narrativo de sucessivos agravos e malogros e surpreendentes resoluções, em que "both the book and the man, go through many of the stock experiences in the course of a fairy-tale plot"[57], palavras de Stephen Coote. Mas, desde logo, o facto de todo o romance se construir na primeira pessoa, entusiasma o investigador a reconhecer que nesse propósito se clama a

---

comparison of the two texts reveals a counterfoil to the experiences of his own youth in rural Ireland;", [*Idem*, *ibidem*, p. 265-6]. Riana O'Dwyer corrobora nesta opinião: "In the eighteenth century, London was not only the focus of political life but also of publiching and theatrical activity. At this time there was no separate literary development in Ireland, any more than there was a separate Irish political life. Therefore, Irish-born writers gravitated to London, as did Irishmen with political ambitions, to exert their influence at the centre of cultural and political power. (…) These writers conformed to the expectations of the London audiences. They belong to the English literary tradition even when their approach stretched the limits of its accepted conventions as did Laurence Sterne in Tristram Shandy (1759-67). Oliver Goldsmith (1728-74), in his poem *The Desert Village*, drew upon his memories of childhood in rural Ireland, but his observations are generalised into a lament for the passing of a pastoral golden age.", O'DWYER, Riana, "Translation and Transition: Writing in English 1700-1900", *in*, *Irish Studies: a General Introduction*, Thomas Bartlet *et alli* (eds.), Dublin, Macmillan, 1988, pp. 166-7.

[56] ZACH, W., *op. cit*., pp. 186-7.

[57] COOTE, S., *op. cit.,* p. 12.

afirmação da identidade – à partida, a do sujeito. Cremos que um excerto da obra *Identities* nos ajudará no esclarecimento desta compreensão: "Ethnic and national identities operate in the lives of individuals by connecting them with some people, dividing them from others. Such identities are often deeply integral to a person's sense of self, defining an «I» by placing it against a background «we»"[58]. Sendo que, imediatamente, este raciocínio se poderá apresentar contraditório em relação àquele que pretendemos defender, calculamos que assim não é. Vejamos porquê: segundo o excerto, se a utilização do pronome "eu" pretende opor-se ao pronome "nós", opção narrativa que contribui para afirmar a identidade do sujeito, entendemos que neste romance irlandês, o "eu" referente a Dr. Primrose se assume numa identidade que pretende distanciar-se de outra, singular ou plural, mas claramente da de matriz inglesa. É nossa convicção que, neste propósito autoral, subjaz um perspicaz afastamento étnico que pretende assegurar no texto uma identidade outra que não aquela que corresponde à língua em que está escrito.

Apesar do já referido sucesso de vendas, note-se que *The Vicar of Wakefield* não foi por todos apreciado, – ou talvez compreendido, diríamos nós –, e em 1866, por exemplo, Lord Macauly chega a escrever (numa tradução que encontramos para francês) que:

> "L'intrigue en est détestable: elle manque, non-seulement de cette probabilité qu'on doit demander à un récit de la vie commune en Angleterre, mais encore de cette suite qu'on doit trouver même dans les fictions les plus bizarres où l'on voit des sorcières, des géants et des fées. (…)
>
> A mesure qu'on approche de la catastrophe, les absurdités abondent de plus en plus, et les éclairs de plaisanterie deviennent de plus en plus rares."[59].

Mas convenhamos que, pese embora as raras vozes dissonantes, o extraordinário êxito de vendas do romance foi razão naturalmente motivadora do interesse de muitos escritores, onde se inclui Júlio Dinis. Será porém necessário buscarem-se as razões dessa mesma motivação. E por tal interrogar-se-á qual terá sido o factor narrativo da obra irlandesa que instigou o apreço de Júlio Dinis? Qual é a relação que o material romanesco de Oliver Goldsmith estabelece com o trabalho literário de Júlio Dinis? E muito especialmente, perceber-se o que subjaz à compreensão das únicas palavras que lhe dedica:

> "(…) dos simples episódios de um romance como *O Vigário de Waskfield* [*sic*] e tantos outros da escola genuinamente inglesa, fica-vos uma como memória saudosa, porque aquelas figuras que vistes em acção, que sofreram e choraram, eram já de há muito conhecidas

[58] APPIAH, K., GATES, H., *Identities*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1995, p. 3.
[59] LORD MACAULAY, ["Introduction"?], *in*, GOLDSMITH, Oliver, *Le Vicaire de Wakefield*, G. Guizot (trad.), Paris, Michel Lévy Frères, 1866 (1766), pp. xiv-xv.

> vossas e tínheis tido tempo durante a acção lenta da história para lhes conhecer bem o carácter antes de as ver sofrer."[60]?

Muito antes de respondermos às perguntas que colocamos a encimar o debate, façamos ainda uma inflexão de maneira a podermos conjugar esforços analíticos que evidenciem e conduzam à necessária pertinência das nossas afirmações. Considerar as particularidades narrativas de *The Vicar of Wakefield* que imediatamente se expõem ao leitor, tais como persistência, crença nas capacidades humanas e quadros de moralidade e (suposta) felicidade como os únicos determinantes no apreço dinisiano, cremos ser um argumento de franca debilidade. Teremos também que encarar como causa do interesse dinisiano o facto de a crítica inglesa considerar *The Vicar of Wakefield* um romance de sentimento e/ou um romance de costumes, – e quanto a esta última tipologia não concordamos inteiramente, mas seria razão para outra abordagem que aqui nos desviaria do essencial –, ou ainda o carácter de romance pastoral, "a beautiful piece of scaled-down pastoral in prose where the continuity of simple country life is skilfully compressed into a couple of paragraphs."[61], nas palavras de Norman Jeffares. Diante deste quadro de possibilidades, é todavia nossa opinião que existem motivações de mais amplo entalhe, e que aí poderá seriamente abrigar-se a atenção dinisiana pelo romance irlandês. Entendemos que em torno de um lastro de peripécias que se esforçam, acima de tudo, em lutar pela afirmação da identidade da família Primrose, esta micro organização social assume a metonímia do percurso de um povo, o irlandês, e então a representação da identidade individual, ou do colectivo familiar, exponencia-se à afirmação do nacionalismo[62] de pertença do seu autor. Esta correlação estabelece-se no texto pela personificação da "nation as an identity that can speak us even when we may think we are speaking of ourselves"[63], devendo para tal admitir-se que nas falas das personagens deste romance se retrata a identidade da nação irlandesa. Note-se que para os escritores irlandeses, e segundo Anne MacCarthy, o conceito de nacionalismo envolve-se também politicamente: "(…) nationalism is often another way of speaking of a struggle for independence and autonomy from a dominant power undertaken by a subject people who feel themselves to be united by either language or race or both. This struggle is normally in the form of resistance to a colonizing power."[64].

---

[60] DINIS, Júlio, "Ideias que me Ocorrem", *in*, *Inéditos e Esparsos*, *Obras Completas de Júlio Dinis*, vol. 7, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1910), p. 10.
[61] JEFFARES, A. Norman, "Place, Space and Personality and the Irish Writer", *in*, *Place, Space and Personality and the Irish Writer*, Andrew Carpenter (ed.), Buckinghamshire, Gerrards Cross, 1977, p. 14.
[62] Benedict Anderson situa "o aparecimento do nacionalismo em finais do século XVIII" e defende que "o nacionalismo deve ser entendido alinhando-o, não com ideologias políticas conscientemente defendidas, mas com os vastos sistemas culturais que o precederam, a partir do quais – e contra os quais – se constituiu", ANDERSON, Benedict, *Comunidades Imaginadas: Reflexões Sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*, Catarina Mira (trad.), Lisboa, Edições Setenta, 2005 (*Imagined Communities*, 1983, 1991), p. 33.
[63] EASTHOPE, Antony, *Englishness and National Culture*, London and New York, Routledge, 1999, p. 5.
[64] MACCARTHY, Anne, *Identities in Irish Literature*, Corunha, Netbiblo, S.L., 2004, p. 76.

Persistindo nesta linha de raciocínio, de notar é ainda que este romance é comummente considerado pela crítica literária como uma comédia. Após Arthur Friedman referir que "The most important thing to say about *The Vicar of Wakefield* is not that it has a sentimental plot but that it is a rather special kind of comic novel"[65], acrescenta que a comicidade revelada neste texto decorre de o leitor, desde o início da narrativa, e independentemente de empatizar, em maior ou menor grau, com o sofrimento da família Primrose, nunca ter dúvidas de que no epílogo vai encontrar um final feliz[66]. Numa leitura menos colada ao enredo, e queremos com isto significar que mais distanciada dos sentidos que imediatamente se aprontam, é também na combinatória da comédia do sujeito e com a do colectivo familiar que o leitor menos desatento poderá percepcionar quadros de raízes nacionalistas, arvorados na genética identitária do seu autor, – a irlandesa, insista-se. Aceite esta premissa, e se entendermos que este texto pode denotar a enorme capacidade que o ser humano e a sociedade tantas vezes revelam, como arma defensiva, de se rirem de si próprios perante as iniquidades e desventuras[67], o mesmo torna-se num perfeito exemplo da risonha indiferença e alegria do povo irlandês face aos sucessivos infortúnios que, ao longo da sua História, se foram cruzando e o foram acometendo.

Necessário será proceder-se também a um breve aclaramento das relações semânticas contidas no conceito "nacionalismo" que, segundo Anne MacCarthy, deverá ser entendido não somente do ponto de vista do grupo de pertença a um espaço em que todos se reconhecem nas suas raízes culturais[68], mas ainda na consideração daquilo que o lexema exactamente significa para os escritores irlandeses: "(…) nationalism is often another way of speaking of a struggle of independence and autonomy from a dominant power undertaken by a subject people who feel themselves to be united by either language or race or both."[69]. Não se poderá, todavia, afirmar que *The Vicar of Wakefield* seja um texto onde resida, explicitamente, o conceito de nacionalismo, nem tal poderia acontecer dada a relativamente recente emergência desta noção. Não obstante, persistimos no entendimento de que a defesa da identidade do sujeito e da união nacionalista do povo (irlandês) está claramente presente nesta narrativa. Aflorem-se algumas

[65] FRIEDMAN, Arthur, "Introduction", in, GOLDSMITH, Oliver, *The Vicar of Wakefield*, Arthur Friedman (ed. and introd.), London, OUP, 1974, p. ix.
[66] *Idem*, *ibidem*.
[67] "Só onde a pessoa de outrem deixa de nos comover pode começar a comédia. E começa com aquilo a que poderíamos chamar *a crispação contra a vida social*. (…) A sociedade propriamente dita também não procede de outro modo. Exige que cada um dos seus membros esteja atento ao que o rodeia, se molde pelo ambiente circundante, evite por fim fechar-se no seu carácter como numa torre de marfim. É por isso que essa mesma sociedade suspende sobre cada um dos seus membros, senão a ameaça de um castigo, pelo menos a perspectiva de uma humilhação que nem por ser leve se torna menos temível. Tal será a função do riso. Sempre algo humilhante para quem é seu objecto, o riso constitui na verdade uma espécie de reprovação social.", BERGSON, Henri, *O Riso*, Miguel Serras Pereira (trad.), Lisboa, Relógio d'Água, 1991, pp. 88-9.
[68] Benedict Anderson considera que o nacionalismo deve ser entendido "(…) não com ideologias políticas conscientemente defendidas, mas com os vastos sistemas culturais que o precederam, a partir dos quais – e contra os quais – se constituiu.", ANDERSON, B., *op. cit.,* p. 33.
[69] MACCARTHEY, A., *op. cit.*, p. 76.

abordagens romanescas, cujas temáticas são tipicamente recorrentes no campo da literatura irlandesa. Encontramo-nos com alusões ao uso da linguagem materna por contraposição à utilização da linguagem estrangeira (o inglês por confronto com o neerlandês ou até o grego, no capítulo 20)[70]; a detenção de Dr. Primrose que, mesmo na condição de aprisionado, se revela de enorme utilidade para o grupo social no qual estava inserido; a imagem da morte pelo rapto da filha Olívia, que imaginativamente se considera e que finalmente se (re)converte em vida; todo o conjunto de estratégias de destruição e esforço de a superar – fogo, bancarrota, trocas comerciais fraudulentas – e que conduzem a família à permanente ruína; ou ainda o compulsivo abandono da terra onde desde sempre a família tinha habitado, – a paróquia de Wakefield –, arremessando-a à busca peregrina de um local estável para sobreviverem. A família Primrose paga um duro tributo à infelicidade até o derradeiro momento narrativo em que subitamente se sente atenuada, colocando o protagonista num misto de "pleasure and pain (…) joy as well as sorrow"[71], ou seja, num estado de confusão e complexidade psicológica que quase não consegue acreditar no afastamento de tanto malefício. O texto explora uma sequência de estratégias narrativas que obrigam o colectivo de personagens a continuadas lutas, exibindo-se uma relação oxímora em que o orgulho ferido mascara a violência psicológica de felicidade. E que todos os membros da família narrativa estivessem vivos era, finalmente, a recompensa máxima que todas as personagens ansiavam, e é exactamente com esta cena de recompensa que o romance se encerra. Um século após a publicação de *The Vicar of Wakefield* nasce William Yeats, o escritor irlandês a quem Rui Carvalho Homem dedica um estudo no qual se lê que o "processo de transcendência estética da derrota que Yeats soube pôr em prática, (…) [está] já enraizado na cultura e na literatura irlandesas como um modo de construir vitórias imaginativas a partir de uma memória de derrota e sofrimento."[72]. Da mesma maneira se compreendam os sucessivos pequenos êxitos do trabalho em análise de Goldsmith, pois as vitórias da família Primrose consolidam-se, imaginativamente semeadas, por entre continuados reveses. No final do romance, a fortuna é mais mítica do que efectiva – todos

[70] Refira-se, sumariamente, que este é um dos pontos-chave em que a subversão da narrativa de Oliver Goldsmith mais parece evidenciar-se. A linguagem, elemento que assumiu vital expressão na construção da identidade irlandesa, é um dos aspectos que sobressai com particular veemência neste episódio romanesco. Aludindo embora a estudos do século XX, Rui Carvalho Homem refere-se ao conflito instalado pelas "versões contraditórias do Passado" (palavras suas), e menciona que o tema fulcral da cultura irlandesa é "a procura da uma *identidade* que simultaneamente se alicerce numa leitura da História e contribua para a consolidar, e cuja obsessividade indicia as incertezas que a rodeiam – agudizadas que foram por fenómenos como o virtual desaparecimento da língua irlandesa como veículo corrente de comunicação, e factor possível de estabilização e especificação cultural." [HOMEM, Rui Carvalho, "Oppresive Tradition? Poetas, críticos e a «Questão de Yeats» na Irlanda", *in*, *In After Time*, *Actas do Colóquio Comemorativo do 50º Aniversário da Morte de W. B. Yeats*, Coimbra, FLUC, 1989, p. 65.]. Reconhecendo-se ainda que "Language itself is already a system of social conventions that makes de reconstruction of «our own» past possible" [WEISSBERG, Liliane, "Introduction", *in*, *The Emergence of the Individual, Cultural Memory and the Construction of Identity*, Dan Ben-Amos, Liliane Weissber (ed.), Detroit, Wayne State University Press, 1999, p. 14.], a tensão criada naqueles episódios entre a língua inglesa e outra língua estrangeira traz simbolicamente à luz a tensão da experiência histórica irlandesa: o uso do gaélico e/ou do inglês.

[71] GOLDSMITH, Oliver, *The Vicar of Wakefield*, Mineola, NewYork, Dover Publications, 2004 (1766), p. 127, *passim*.

[72] HOMEM, Rui Carvalho, "Oppresive Tradition? Poetas, críticos e a «Questão de Yeats» na Irlanda", *in*, *In After Time*, *Actas do Colóquio Comemorativo do 50º Aniversário da Morte de W. B. Yeats*, p. 65.

estavam juntos, vivos, e essa resulta na única fonte de felicidade daquela família narrativa, numa clara expressão de consensual incapacidade e falta de poder perante tanta perturbação e desordem padecidas.

Pondere-se acerca da derradeira palavra que encerra a narrativa – "adversity". Não nos parece inocente esta opção do escritor. A personagem Dr. Primrose despede-se do texto deixando uma mensagem de gratidão e de tolerância: "It now only remained that my gratitude in good fortune should exceed my former submission in adversity."[73]. Sendo que o sentimento de prémio ultrapassa o da adversidade, a narrativa não se despede sem, contudo, deixar a marca de sofrimento que a carga semântica da última palavra comporta. E pelo que temos vindo a referir, apesar de este texto ser geralmente caracterizado como uma narrativa de felicidade, talvez agora já se comece a perceber que não conseguimos aceitar *The Vicar of Wakefield* como um romance que, ainda que de forma velada, ofereça muito mais para além da ironia sobre o sofrimento. A felicidade, palavra tão pronunciada e acarinhada pelo protagonista, apenas existe como factor de esperança no seu imaginário, já que a permanente ruptura na evolução da identidade da família cria uma incessante descontinuidade que a afasta de qualquer esboço de ventura. E bastará reparar-se que o único momento em que o texto organiza um cenário de verdadeira harmonia apenas surge no epílogo, arvorado em pose de triunfo messiânico, sugerindo-se a coroação dos mártires que nunca desistiram da luta, eternamente persuadidos pelo êxito que dificilmente (re)encontraram. As personagens não se apresentam felizes, mas antes lutam mergulhadas na instabilidade emocional e na ânsia de a ultrapassar, donde se poderá, por convite de indução exegética, reconhecer nestes quadros narrativos o estado de espírito que durante longos anos imperou no quadro psicológico do povo onde o escritor tinha aprofundadas as suas raízes genéticas e culturais.

Perante o esboço gizado nestes quadros, concorde-se que um dos traços dominantes de *The Vicar of Wakefield* é a oferta de uma permanente leitura dos contrários. A partir da análise de textos irlandeses no contexto literário do século XX, mas que inegavelmente reflectem o passado cultural e o pensamento do povo, Rui Carvalho Homem esclarece que a terra é "uma referência fundamental que, quando se deixa particularizar enquanto referência espacial ou geográfica, assume mais facilmente o sentido, dimensão e fronteiras da «paróquia» do que da nação;"[74]. A partir desta alusão crítica, diríamos que o romance em análise se enquadra no entendimento que a citação promove, mas também a desafia ao entendimento que lhe é contrário. Ou seja, se para a família Primrose, o *locus* narrativo Wakefield contém a dimensão e as fronteiras geográficas de uma paróquia que transmite aos seus habitantes a força capaz de

[73] GOLDSMITH, O., *op. cit*., p. 127.
[74] HOMEM, Rui Carvalho, "«The Great Hunger»: Anti-Pastoralismo e Representações da Morte", *in*, *Revista da Faculdade deLetras do Porto: Línguas e Literaturas Modernas*, Porto, FLUP, II Série, vol. V, Tomo 1, 1988, p. 242.

se autonomizar da nação, propondo-se uma leitura inversa, o lugar de Wakefield também assume a representatividade da pátria a que a família Primrose pertence, sobretudo a partir do momento em que se vê arremessada para um inesperado processo imigratório que a obriga a rebentar com ditas fronteiras paroquiais. Esta divisão espacial de pertença, que inesperadamente se vê negada, assume no texto a feição do não-espaço numa relação de atemporalidade referencial, assim sugerida por Norman Jeffares: "(…) the Irish writer realises Irish space can do for him or his caracters; it can take them out of the time, out of the past (…) into a blessed sense timelessness (…)"[75], sendo então que o espaço se comuta num lugar de memória. Se ainda formos sensíveis ao facto de a família do vigário de Wakefield, quase logo no início do romance, ter abandonado a terra que atribuiu o nome ao protagonista – por funções profissionais, ou muito provavelmente até por nascença –, e de que o nome da terra acompanhou a personagem ao longo de todo o romance (exaltado ao nível do paratexto pelo próprio título), este detalhe estabelece uma inegável relação da inseparabilidade do sujeito ao lugar a que pertence, conferindo ao romance imediatos atributos ao nível da construção da identidade. Aliás, ainda as palavras de Rui Carvalho Homem, aplicadas ao contexto da literatura irlandesa, aclaram certamente a nossa inferência exegética: "(…) ao vínculo de significação entre o nome e o lugar é afim o reconhecimento de como os lugares radicam identidades."[76], e que "(…) os topónimos serão a evidência mais pronta, entre linguagem, espaço e identidade."[77].

Na análise de *The Vicar of Wakefield*, tendo-se em atenção o momento epocal em que a escrita se inseriu, e admitindo-se ainda que "Goldsmith's only novel masquerades as an autobiography"[78], reúnem-se factores que insinuam ainda contribuir para o reconhecimento do realismo estético literário nesta obra, ou seja, pressente-se que a ilusão de verdade gerada pelo texto assenta na observação, conhecimento e adequação de múltiplos dados estabelecidos pelo seu autor. Aliás, decorrendo ainda de outros fundamentos, consideramos que esta é uma provável razão do grande apreço de Júlio Dinis pelo escritor irlandês. Já fomos evidenciando ao longo desta Tese que a escrita de Júlio Dinis não é tão inocente quanto imediatamente pode parecer, e a sua competência de leitura também não o era, de certeza. Júlio Dinis pensava e escrevia nas entrelinhas, e porque o estilo do escritor irlandês não lhe era desconhecido, cremos que nesta apreciação já se responde a uma das questões acima colocadas.

Mas continuemos a esboçar respostas às perguntas que atrás deixamos em suspenso, neste momento em que calculamos que já estão reunidas as condições críticas mínimas, e

[75] JEFFARES, A. N., *op. cit*., p. 37.
[76] HOMEM, Rui Carvalho, "Espaço, Lingua(gem) e Identidade: a propósito de Translations, de Brian Friel", *in*, *1as Jornadas de Estudos Ingleses, Actas*, s/l, 1999, p. 190. Separata.
[77] *Idem*, *ibidem*, p. 196.
[78] COOTE, S., *op. cit.,* p. 10.

indispensáveis, para justificar o nosso argumento. E assim, outra das motivações que se poderá reconhecer no apreço de Júlio Dinis pelo romance de O. Goldsmith, ainda que de alicerce algo elementar, terá a ver com o facto de ser um romance de grande decoro e que "acaba bem", factor que facilmente asseguraria a simpatia do escritor português. Todavia, teremos que penetrar numa perspectiva bastante mais abrangente, e inevitavelmente do ponto de vista do sujeito-biográfico. Antes de mais, recorde-se que Júlio Dinis nunca atravessou as fronteiras, donde se depreende que todos os livros estrangeiros que lia estavam ao seu fácil alcance. Relembre-se ainda que era neto de uma irlandesa e de um inglês, a quem *The Vicar of Wakefield* não terá, por certo, passado despercebido, permitindo conjecturar-se a forte possibilidade de possuírem o livro nas suas bibliotecas domésticas, talvez mesmo aquele que o neto entretanto viria a ler. Mas poder-se-á avançar nestas presunções: porque não admitir a hipótese de Júlio Dinis ter assistido a conversas ou mesmo discussões literárias sobre a obra, entre familiares e amigos? E neste caso, seguramente que a opinião crítica de Júlio Dinis passou a estar influenciada por impressões emitidas pelos autóctones, ou seja, influenciada pelos pensamentos de construção cultural ingleses e irlandeses. Tudo são possibilidades que se apontam, mas que parecem sugestivamente confirmadas nas palavras do escritor acima citadas: Júlio Dinis elogia a "escola [literária] genuinamente inglesa"; aprecia a acção "lenta[79] da história" que permite ao leitor conhecer o carácter das personagens e identificar-se com elas; mas sobretudo refere que aquelas personagens deixam uma "memória saudosa", porque as vimos em acção a sofrer e a chorar, pois eram, de há muito, já conhecidas. Torna-se evidente que haverá sempre analogias a estabelecer entre uma personagem e um sujeito que o leitor conhece no seu mundo de experiência. Mas parece surgir alguma contradição no âmago do excerto em análise: repare-se que a memória de leitura deixada por *The Vicar of Wakefield* não é de lágrimas, como imediatamente Júlio Dinis parece ter pretendido avaliar, mas de risonha esperança, onde as lágrimas se ocultam e publicamente se substituem por contagiantes sorrisos que pretendem recuperar energias perdidas. Perante as sucessivas devastações a que a família Primrose foi sendo submetida, e tomando por exemplo o episódio romanesco do fogo que reduziu a casa e os pertences a cinzas, finalmente todas as personagens olhavam temerosas o infortúnio, mas estavam, enfim, felizes, porque continuavam unidas por laços de afecto, e se eventualmente riam e choravam, apenas representavam o paradoxo comportamental da dor. Este momento está, de resto, magistralmente esboçado no breve excerto do romance que passamos a transcrever:

[79] Recorde-se que em *Ideias que me ocorrem* Júlio Dinis defende esta característica na escrita de um romance: "É por isso que eu gosto dos romances lentos, em que o autor nos identifica bem com as personagens entre quem se passa a acção, antes de a travar.", DINIS, J., "Ideias que me Ocorrem", *in*, *Inéditos e Esparsos*, p. 9.

> "We kissed our little darlings a thousand times, they clasped us round the neck, and seemed to share our transports, while their mother laughed and wept by returns."[80].

O riso de Mrs Primrose que as lágrimas recortam, – dos raros momentos em que as lágrimas afloram o texto, ainda assim (aparentemente) vencidas pela alegria –, para além de combater os tormentos que a invadiram à luz da decadência em que a família se encontrava, assegurava, perante o núcleo social envolvente, uma persuasiva e satírica simulação da cruel realidade que insistentemente assaltava a família. Mas à estratégia desta incoerência subsiste-lhe um propósito autoral, se atentarmos que "(…) a finalidade persuasiva ganha maior realce quando a sátira é definida em função de uma eficácia moral – quando concebida como servindo necessariamente propósitos didácticos e de reforma (de indivíduos ou sociedades)"[81]. De acordo com esta opinião crítica, a sátira representada pela família Primrose, alimentada sem desistências pela permanente busca de felicidade, pode ser entendida como um propósito moralizante que pretende despertar o interesse do leitor para um determinado tipo de condição existencial. O disfarce adoptado pelas personagens cria o distanciamento que zelosamente buscam do mundo, mas também de si próprias, enquanto arma de combate ao terror e à incerteza que insistem em desdourar os legítimos sonhos de qualquer identidade. E assim, surpreendente ainda é o facto de neste romance as trivialidades corresponderem a grandes regozijos, que entretanto vão sendo ponderados.

Não menos considerável nesta análise é o facto de Júlio Dinis referir que "as figuras que vistes em acção eram (…) já de há muito conhecidas vossas". Não será que as tais personagens que se conheciam de há muito remetem para um tempo histórico de um povo, o do povo irlandês? Não será que nos relatos que atravessavam os serões familiares do escritor português, não se aludia às tais lágrimas e sofrimentos experimentados por incontáveis famílias que se iam vendo privadas, e despojadas, dos direitos que tinham enquanto cidadãos? – e então aí sim, compreender-se-á melhor que Júlio Dinis tenha considerado que as personagens do romance irlandês "sofreram e choraram". Não será ainda que a referida "memória saudosa" está associada aos momentos da experiência inglesa e irlandesa relatados em família durante esses serões em que tudo era abordado? Por alguma pertinência que se insinua, conceda-se a possibilidade de utilizarmos mais um dado biográfico: das razões que

[80] GOLDSMITH, O., *op. cit.*, p. 83.
[81] HOMEM, Rui Carvalho, "A Voyage to the Country of the Houyhnhnms: Ironia e Arte Satírica", *in*, *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, II Série, vol. 1, 1985, p. 296, Separata. Na página seguinte à referenciada neste excerto, Rui Carvalho Homem refere-se a "uma das funções soberanas da sátira: lançar sobre objectos comuns a luz crua e o ar de «novidade» que nos levam, no choque da descoberta, a tomar consciência dos erros que os permeiam", alegação que se compatibiliza com a necessidade romanesca de levar o leitor a reflectir acerca das causas e efeitos de tais infortúnios.

motivaram a vinda para Portugal dos ascendentes de Júlio Dinis[82], nada se sabe. Teria sido na busca de melhores condições de vida? Teria sido para fugir às disputas de credos religiosos? Ou porque simplesmente se integraram numa onda de emigração para benefício familiar de exploração comercial? Tudo é possível, tudo é incerto, e tudo são conjecturas. Mas, finalmente, cremos que não se duvidará do facto de os ascendentes do escritor terem trazido na bagagem, e muito particularmente na da bisavó materna, recordações culturais da Irlanda.

Sendo que o conceito de família assume na sociedade o carácter onto-central da etnia a que pertence, da mesma forma a família Primrose pode assumir a centralidade da nação (irlandesa), raciocínio mais facilmente admitido se aceitarmos o recorrente desafio do pensamento que questiona se, afinal, é a casa que está no mundo, ou se é o mundo que está na casa. Como resposta, a casa dos Primrose tanto pode estar no mundo irlandês, como a Irlanda também pode estar na casa dos Primrose. E se estimularmos esta linha de raciocínio, o facto de sobressair no romance a construção da identidade individual – recordem-se os percursos das personagens Olívia, George ou Moses, por exemplo –, também a identidade do colectivo familiar pode ser encarada em termos de identidade nacional[83]. Benedict Anderson refere que a "ideia da família enquanto estrutura de poder articulado (…) tem sido tradicionalmente concebida como o reino do amor desinteressado e de solidariedade"[84], acrescentando que para a maioria das pessoas comuns é esse carácter de desinteresse que confere sentido à nação, motivo ainda pelo qual esta pode exigir sacrifícios. Aplicada esta teoria ao nosso raciocínio analítico, o mesmo sairá reforçado se ainda se tiver em conta que, e segundo Robert Welch, "From nostalgic letters to his friend Bob Bryanston, it is evident that Ireland was close to Goldsmith's heart."[85], e ainda que Stephen Coote, referindo-se ao último episódio do romance, estabelece uma aberta comparação com o autor: "(…) his [Dr. Primrose] world integrated and himself happy in a way that Goldsmith had long since left behind him in Ireland."[86]. Apesar do que foi dito, para o coro da voz crítica literária continua-se a tentar compreender o carácter de O. Goldsmith, que consideram revelar-se em contradição com os seus textos. E na base desta perplexidade está a arrumação do escritor na sociedade inglesa e/ou irlandesa – socialmente

[82] "Poder-se-á alvitrar que os bisavós maternos teriam vindo por causa da religião que praticavam. O seu catolicismo talvez tivesse sido um incómodo num país fortemente protestante. A verdade é que as razões da sua chegada a Portugal nos escapam completamente. Apesar de aturadas pesquisas, não conseguimos encontrar qualquer explicação que se possa aceitar como válida.", CRUZ, Liberto, *Biografia de Júlio Dinis*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2006, nota nº 5, p. 8.

[83] Neste romance, a afirmação da identidade atravessa todas estas perspectivas que, de resto, estão compreendidadas na aplicação do conceito, definido da seguinte forma: "To have our own identity does not mean the exclusion of the values of our society, but instead represents both the need and the right to express what we wish and what we claim for our life in the socio-political context which enfolds us. That is why we may talk not only about the identity of an individual, but also about the identity of a group, a culture or even a nation.", FERNANDES, Eunice D., "Gender and Identity. A reading of The Subjection of Women", *in*, *Studies in Identity*, Luísa M. Flora (ed.), Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa, Lisboa, Ed. Colibri, 2009, p. 63.

[84] ANDERSON, B., *op. cit.,* p. 195.

[85] WELCH, R., *op. cit.*, p. 220.

[86] COOTE, S., *op. cit.,* p. 24.

bipartido, mas culturalmente irlandês. Para este escritor, segundo E. Mikhail, "The highest regions of intellectual society were open to him; but he was not prepared to move in them with confidence and success. He had brought from Ireland, as he said, nothing but his «brogue and his blunders», and they have never left him."[87].

Acreditamos que sem termos procedido a este desvio crítico e analítico, ainda que impositivamente rudimentar, não teria sido possível estabelecer ligações que, segundo o nosso entendimento, justificassem o apreço de Júlio Dinis pelo seu homólogo irlandês Oliver Goldsmith. Sem se atravessar este percurso mais centrado em *The Vicar of Wakefield* do que nos textos de Júlio Dinis, ainda que de elementar esboço, repetimos, tornar-se-ia impossível aclarar as alusões do escritor português àquele romance, e ainda às sucessivas alusões da crítica portuguesa que reconhece a influência, sem demais explicações, de Oliver Goldsmith nos textos dinisianos. Júlio Dinis, leitor e conhecedor da literatura inglesa e irlandesa, conforme foi sendo demonstrado neste estudo, não poderia ter sido indiferente aos interstícios do romance de Oliver Goldsmith. E é mesmo nossa opinião que, de facto, é enorme a relação que se estabelece entre o material literário de Oliver Goldsmith com o acervo ficcional de Júlio Dinis: ambos os escritores veiculam inúmeros sentidos de leitura nas entrelinhas dos seus textos e existe um profundo sentido de afirmação da identidade e nacionalidade que, mais explícita ou mais veladamente, neles deixaram gravado. Numa carta assinada com o heterónimo dinisiano Diana de Aveleda, lê-se assim:

> "Pois o amor, pois a natureza, pois a pátria, pois a liberdade, pois Deus, já não serão fontes perenes da mais verdadeira inspiração?"[88].

E quem poderá negar estes motes narrativos como fonte de inspiração a Oliver Goldsmith no seu trabalho literário *The Vicar of Wakefield*? Deus, o Homem, a Pátria e a Liberdade são os valores fundamentais que estes dois escritores procuram preservar, e pelos quais se debatem, exigindo respeito máximo. Júlio Dinis e Oliver Goldsmith lutam com estratégias narrativas dissemelhantes, mas em quase tudo convergentes.

Recorde-se neste momento que alguma crítica literária tem vindo a considerar Júlio Dinis um escritor que revela algum conservadorismo, que defende os quadros de burguesia bem instalada, insinuando-se, inclusive, a desfavor do progresso. Tal como Charles Dickens, – já o afirmamos –, não é o progresso que estes escritores põem em causa, tão-pouco o encaram como algo indesejado que desinstala a ordem social tacitamente aceite. Muito pelo contrário.

[87] MIKHAIL, E. H., *Goldsmith: Interviews and Recollections*, London, Macmillan, 1993, p. x.
[88] AVELEDA, Diana, "Cartas Literárias", *in*, *Inéditos e Esparsos*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 7, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1910), p. 190.

Entendemos que estes escritores são absolutamente a favor do desenvolvimento social, e ao parecer pô-lo em causa, é apenas para lhe apontar a dimensão de entusiasmo excessivo que por vezes se gera em alguns núcleos sociais, bem como as consequências advindas na relação com outros núcleos em desvantagem, geralmente económica. Estes intelectuais verificam que os efeitos do progresso negam os direitos fundamentais a uma grande parte dos cidadãos, o que de comum acaba por tornar a sociedade moralmente fragilizada e, por tal, temem a anunciada decadência que em tais circunstâncias, mais cedo ou mais tarde acontece. Estes escritores estavam atentos, e eram interventivos nas páginas quando percebiam que o cidadão não era devidamente respeitado, e que o progresso avançava deslumbrado perante os benefícios materiais, mas indiferente aos valores humanos. Neste âmbito, e para marcarmos neste estudo a presença de uma corrente de pensamento crítico que, aqui e além, se vai lendo acerca dos estudos dinisianos, refira-se, como exemplo, um texto já com algumas décadas, mas que serve como metonímia de outros que, na mesma linha de avaliação crítica, lhe foram sucedendo cronologicamente:

> "Júlio Dinis é um optimista. A acreditarmos nele, tudo em Portugal corria o melhor possível no melhor dos mundos possíveis. No campo frutificava pacificamente a riqueza ao pulso dos Tomés da Póvoa e dos Josés das Dornas, que tudo deviam ao seu trabalho e à sua honradez. (…) a casa do velho herbanário [Vicente] é sacrificada ao traçado da via férrea; e o novelista, de olhos postos no Progresso (o progresso regeneratório, que tem por símbolo Fontes Pereira de Melo, e por instrumento a locomotiva) lança uma lágrima de última homenagem ao passado sacrificado. (…) O progresso, pensa Júlio Dinis, aponta para a igualdade na prosperidade. (…) Até a religião, uma religião progressiva, encarnada no senhor reitor, liberal e indulgente, aparece enquadrada neste optimismo universal."[89].

Não faremos a análise deste excerto, porque consideramos que perante o que tem vindo a ser mencionado não faria qualquer sentido. Todavia, também não gostaríamos de avançar sem sobre ele deixarmos algumas interrogações breves, perfeitamente retóricas, e na medida em que, por contraste, reforçam o nosso pensamento crítico. É a riqueza dos Tomés da Póvoa e dos Josés das Dornas que os textos desafiam, ou é antes a obrigatória mudança de atitude perante o novo figurino social, sem atropelos, e atenta ao respeito pelo "outro"? A lágrima concedida ao herbanário Vicente é derramada sobre o passado (Júlio Dinis até não foi saudosista), ou é à indiferença do progresso pelos direitos e sentimentos do cidadão? A "igualdade na prosperidade" insinua-se numa igualdade de raízes politizadas no liberalismo vigente, ou é antes uma igualdade no respeito ontológico? Não se concordará que a "religião progressiva" do senhor reitor possa ser aquela que mais convém a qualquer rebanho de ovelhas cristãs, substituindo aqueloutra, acomodada e por isso retrógrada, dos missionários e egressos

[89] SARAIVA, A. José, "Um escritor afortunado: Júlio Dinis", *in*, *O Comércio do Porto*, 1 de Junho de 1954, p. 5.

que atravessam toda a sua obra? Será que o escritor era assim tão optimista, ou será que os quadros de optimismo combatem o pessimismo que pulsava perante um quotidiano que o incomodava? Considerar-se ainda que "o que há de convencional nas novelas de Júlio Dinis, o que há de limitado na sua experiência humana, não o prejudica perante um público constituído por crianças, adolescentes e senhoras domésticas"[90] – lê-se ainda no referido texto –, não será que os seus romances poderão antes ser encarados como um invulgar e delicado esforço de apelo à lucidez do povo português em geral, educando, já que essa é uma das funções (senão, para que servirá?) da literatura?

Mas entretanto nem sempre a crítica literária se conjuga na mesma opinião. A. Luiz Vaz, alguns anos antes da escrita daquele excerto citado, também já afirmava um parecer no qual o nosso se compatibiliza. Escreveu assim: "É alguém [Júlio Dinis] que se impõe no meio literário português pela obra altamente construtiva, pelo espírito revolucionário que o anima, pela função educativa que assinalou as suas composições (…)"[91]. Mas buscada uma crítica mais recente, Eduardo Lourenço é claro quando escreve que:

> "The novelistic and world of Júlio Dinis are less transcendental, but his portrait of Portugal, contemporary to Castelo Branco's, a long-shot portrait like that taken by the photography of the time, presented, so to speak, the other dimension if not the same Portugal then of an undramatized or non-tragic version of that country. It is befitting a society that was accepting the still-small progress and change that the century brought and was beginning to move, both on the outside and within itself, to its rhythms."[92].

Não menos valiosa é a opinião de Helena Carvalhão Buescu a partir da proposta de Júlio Dinis sobre o «livro instrumento», na qual espreita uma deliberada intenção de educar. Leia-se como escreveu:

> "(…) a ideia de Progresso, subjacente a toda a concepção do romance dinisiano, procede também de uma perspectiva que acolhe, do positivismo, a crença num movimento linear e progressivo da civilização humana, numa «marcha imparável», embora lenta, para um estádio melhor – e parece indubitável que, em todos os romances de Dinis, esse «estádio melhor» é conseguido, estando a realização do Progresso sempre, pois, ao alcance da actividade das personagens."[93].

Referindo-se às construções literárias da identidade nacional no período romântico, ainda Helena Carvalhão Buescu refere que o programa de sistematização da identidade

[90] *Idem*, *ibidem*.
[91] VAZ, A. Luís, "A rapariga na obra dinisiana", *in*, *Ocidente*, vol. VIII, Dezembro a Março, 1939-40, p. 433.
[92] LOURENÇO, Eduardo, *This Little Lusitanian House: Essays on Portuguese Culture*, Ronald W. Sousa (selection, transl. and introd.), Providence [USA], Gávea-Brown Publications, 2003, p. 47. Nesta obra não se refere o nome do(s) texto(s) em português, tão-pouco o encontramos nas diversas bibliotecas, o que talvez se compreenderá pelo facto de coligir uma série de ensaios, calcula-se que esparsamente escritos pelo crítico literário.
[93] BUESCU, Helena C. "Apresentação Crítica", *in*, DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, Colecção Textos Literários, Maria Alzira Seixo (coord.), Lisboa, Editorial Comunicação, 1985, p. 17.

nacional se formula "(…) ao mesmo tempo por oposições e por analogias que, em convergência, fundam o projecto individualizador da consciência humana e histórica (…)"[94]. E segundo este prisma de análise, os textos de Júlio Dinis também estão perfeitamente inseridos na referida corrente estética, pois o aludido contraste dos símbolos nacionais com os de outras nações – com especial incidência a inglesa – está bem patente nos seus trabalhos literários. E não sendo exactamente as representações de natureza histórica que os textos registam, o levantamento de aspectos variados, a partir das tradições portuguesas, escreve e reescreve algumas páginas da nossa História sócio-cultural.

O tratamento das múltiplas propostas temáticas de inegável carácter inovador que estes textos portugueses desenvolvem estabelecem como objectivo a defesa pátria. Acerca das motivações da literatura portuguesa do século XIX, Eduardo Lourenço refere-se-lhes nos seguintes termos, com o que também concordamos inteiramente:

> "Não se tem reparado muito naquilo que parece constituir a motivação mais radical e funda (pelo que significa como *ruptura*) de *toda ou quase toda a grande literatura portuguesa do século XIX*. O que desde Garrett a estrutura no seu âmago, é o projecto novo de *problematizar a relação do escritor, ou mais genericamente, de cada consciência individual, com a realidade específica e autónoma que é a Pátria*."[95].

Observado o contexto global de todos os textos em estudo, repare-se que todos os escritores produziram os seus trabalhos literários numa época de mudança de paradigma social que exigia uma nova tomada de consciência. E daí que se tornou preocupação

> "(…) comum [d]os intelectuais cosmopolitas e progressistas (…) insistirem no carácter quase patológico do nacionalismo, no facto de as suas raízes residirem no medo e no ódio do Outro, (…), [sendo que] é útil lembrarmo-nos de que as nações inspiram amor, e muitas vezes um amor profundamente abnegado. Os produtos culturais do nacionalismo – a poesia, a ficção em prosa, a música, as artes plásticas – demonstram esse amor muito claramente, em milhares de estilos e formas diferentes."[96].

O abnegado amor à nação exprime-se nestas ficções pelo amor abnegado à família. Consideramos que o colectivo familiar é a organização que elege a grande metonímia destas narrativas, também enquanto célula representativa do corpo da nação.

No texto *Nós e a Europa ou as duas razões*, ainda Eduardo Lourenço explica com grande transparência a questão da identidade portuguesa, que aqui sintetizaremos com

[94] BUESCU, Helena Carvalhão, *Construções Literárias da Identidade Nacional no Romantismo*, *in*, *Literatura, Artes e Identidade Nacional*, p. 103.
[95] LOURENÇO, Eduardo, "Da Literatura como interpretação de Portugal (de Garrett a Fernando Pessoa)", *in*, *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, 3ªed., Lisboa, Dom Quixote, 1988 (1978), p. 80.
[96] ANDERSON, B., *op. cit.,* p. 193.

algumas (brevíssimas) palavras suas. Referindo que Portugal é um "Povo com larga memória espontânea e cultivada de si mesmo, nação com definição política, territorial e cultural de muitos séculos"[97], torna-se razão para que:

> "Nem o estatuto linguístico, nem o estatuto cultural, nem a situação histórico-política são, para os portugueses, problema com qualquer relevo. Deve ser mesmo difícil encontrar um país tão *centrado*, tão concentrado, tão bem definido em si mesmo como Portugal. O nosso problema (…) não é problema de *identidade*, (…) mas de hiperidentidade, de quase mórbida fixação na contemplação e no gozo da *diferença* que nos caracteriza ou nós imaginamos tal no contexto dos outros povos, nações e culturas."[98].

Concorde-se, após o que foi mencionado, que os textos de Júlio Dinis revelam uma profunda consciência nesta matéria. A acomodação às circunstâncias, o apego ao estatuto social, ou a inércia e até indiferença perante novas propostas que algumas das suas personagens representam, são a clara expressão da preocupação do seu autor. Permanentemente confrontado com outras culturas, Júlio Dinis revela-se inquieto perante a letargia em que vê o seu povo, que tão-pouco era eventualmente estimulado por modulações de auto-estima. Entendemos, e uma vez mais reafirmamos, que o propósito narrativo de assídua defesa da integridade do microcosmo familiar se projecta como metáfora de afirmação da identidade nacional. E na aura de felicidade de todos os epílogos oculta-se a ânsia de apologia nacionalista, em jeito de apelo às consciências para que saiam da pacatez que indevidamente as minimiza. Mas nada melhor do que ler alguns excertos dos seus textos para melhor se perceber, e justificar, este raciocínio. Porém, dado que se tornam inevitavelmente longos, e por tal aqui excessivos, remetemo-los[99], sem demais comentários, para os Anexos deste estudo. Fazemos entretanto uma sugestão de leitura: observe-se como os referidos lances são geralmente desafectados nos seus desenvolvimentos, comummente baseados nas tradições portuguesas, por vezes severamente críticos, mas sempre defensores do progresso, e porque apelam ao estímulo da identidade, ressuma o inegável fulgor nacionalista.

É nossa plena convicção que quer nos textos portugueses, quer nos textos inglês e irlandês que consideramos neste espaço, é com enorme orgulho nacional que todos os desenvolvimentos em torno do progresso são narrados, reconhecendo-se, porém, que por vezes este orgulho se manifesta profundamente ressentido, pois se o progresso procura afirmar-se em proveito do Homem, por vezes volta-se indiferente contra ele, aniquilando-lhe os sentimentos e o direito a viver com dignidade, e negando-lhe, por tal, talvez o maior progresso – o do crescimento da identidade.

---

[97] LOURENÇO, Eduardo, *Nós e a Europa ou as duas razões*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988, p. 10.
[98] *Idem*, *ibidem*.
[99] Anexo 23.

Considerações gerais

Tendo em conta tudo quanto foi referido, e sendo que toda a obra de Júlio Dinis foi escrita num momento de mudança de paradigma, cremos que ao finalizar este estudo deixamos claro que o grande ideal de Júlio Dinis se centra na concepção da utopia social. E não se ajuste tal compreensão a quimeras romanescas, pois a utopia de Júlio Dinis congrega no sonho narrativo uma persuadida confiança na reabilitação do Homem e na conquista de um país que ofereça ao cidadão progresso e felicidade, sendo que a renovação das mentalidades se torna um dado axiomático no processo. Nas ficções de Júlio Dinis, edificadas em amenos cenários narrativos e repletas de deleitosos e adoçados diálogos, espreita inequívoca uma sucessão de constrangimentos e perplexidades acerca do lugar do Homem no mundo. Júlio Dinis, tal como Charles Dickens, Oliver Goldsmith, Jane Austen e Henry Fielding, exibe a preocupação antropocentrista que defende em episódios de permanente magistério dos direitos naturais do Homem, exigindo ainda cumprimento dos valores fundamentais. Estes escritores visam ser interventivos na sociedade: procuram conciliar relações individuais, neutralizar desnivelamentos de classes, lutar pela assimilação social de valores, metamorfosear incorrecções de carácter e impor ordem e justiça nas consciências em geral, aclarando e rejeitando a mundivisão que tantas vezes se compromete com a máscara da hipocrisia social obediente à ambição e ao poder.

Atravessados por referências artísticas direccionadas para a pintura, alguns quadros narrativos são tradutores de leituras ecfrásticas, quer de materiais concretos quer de carácter, frequentemente associados à arte numa verdadeira colagem intersemiótica do texto à pintura e de ambas à realidade. Geradores de espaços idealizados onde a beleza anuncia perfeição e se recusa alimentar o sofrimento e a dor da existência, Júlio Dinis e estes escritores ingleses cruzam a natureza humana com a arte, numa dimensão de atemporalidade. A pintura interfere com as personagens e estas tornam-se sugestivas de telas pintadas, numa organização narrativa sublimada pela recriação romântica. Num perfeito simulacro do real, garante-se a intercessão da arte no humano, oferecendo-se a força da energia criativa através de contrastes e jogos subtis concebidos entre a visão e o sentimento do sujeito. Retratado na tela pela matriz da fantasia, o Homem desprende-se dos avatares que o deprimem e ascende a um mundo de impressões sugestivas de felicidade rumo a uma nova organicidade universal. Em Júlio Dinis, a arte é um elemento estruturante na revisão do corpo sociológico e na atenção prestada ao respeito pela identidade, circunstâncias que as novas propostas de mudança decorrentes do progresso entretanto tendiam a menosprezar.

Neste encontro de narrativas – a romanesca e a pictórica –, a influência dos textos ingleses em Júlio Dinis é clara, assim como o é relativamente à insistência no julgamento de valores, advogados pela bissectriz que organiza o individual e o colectivo encimados pelo divino, e de comum acompanhados pela sentença. É claramente em Henry Fielding que Júlio Dinis adquire tal competência, e todos os textos do escritor português chamam a atenção para os efeitos, tantas vezes perversos, desse sistema judicial que a curiosidade alheia dissemina na sociedade. Mas também a auto-punição se encarrega de resolver litígios da consciência, cuja eficácia, traindo por vezes a verdade do facto, resulta outras vezes em firmeza moral. É persistente a componente judicativa nos textos dinisianos, e quando diz respeito à sociedade, quer na micro quer na macro dimensão, deixa-se a imagem da desnecessária vitimização da identidade, individual e/ou colectiva, a qual sai perdedora de serenidade, bem-estar, e até autonomia. Júlio Dinis luta nos seus romances pela paz psicológica do homem e da sociedade, e demonstra que o imaginado mérito da sentença judicial apenas se converte no aprisionamento de ambos.

Liberdade é uma das palavras-chave que motiva a estrutura destas estratégias narrativas, mas também de outras que pretendem romper com a máscara que o sujeito insistentemente utiliza em sociedade. É também de Henry Fielding que Júlio Dinis recebe esta clara influência. Ambos estes escritores observam o mundo como uma representação teatral, e esforçam-se por levar o leitor a espreitar ao que se esconde por detrás do disfarce que as personagens justapõem às suas personalidades. Confusas e contrafeitas, as personagens chegam a reflectir sobre a teatralização a que se vêm forçadas introduzir nos seus comportamentos, deixando ao leitor um subtil conselho da desejável higiene comportamental em sociedade, pública ou privada. É, refira-se uma vez mais, com claro empréstimo de Henry Fielding que Júlio Dinis reflecte, abundantemente, acerca da Vida no Teatro, do Teatro na Vida, mas também do Teatro na própria narrativa.

Outra questão de reconhecida influência destes textos ingleses no autor português é a da androginia, desta vez representada no género feminino. A exemplo dos trabalhos de Henry Fielding, Jane Austen e Charles Dickens, Júlio Dinis confere à mulher atributos superiores, caracterizando-a por uma concepção de beleza onde se funde a excelência dos predicados femininos e masculinos. Em todas as suas ficções existe uma mulher a quem os dotes de superioridade se revelam pela associação de grande inteligência, refinado trato psicológico e até destreza física, podendo esta ser ainda acompanhada da perfeição das formas. Ainda que subtilmente, são sempre personagens que acabam por gerir o enredo, criando um espaço de reconhecimento ao qual todas as restantes acabam por penetrar. Os dotes de bondade e delicadeza que revelam aproximam-nas da figura literária da mulher-anjo, conceito que sobretudo Henry Fielding e Charles Dickens também não dispensam.

Numa convenção tradicional, os conteúdos dos romances de Júlio Dinis são revestidos de cromatismos que os tornam simples e alegres, o que lhes tem garantido a classificação de uma escrita de felizes amenidades que resultam num final feliz. Verificamos que assim não é, e que a escrita de Júlio Dinis revela inúmeras inquietações. Nos seus textos, as relações humanas são muitas vezes mascaradas pela inverdade que a sociedade lhes exige, e o sujeito luta pelo ponto de higiénico auto-equilíbrio num investimento que assim se vai expandindo à identidade social. E às uniões matrimoniais que preenchem as últimas páginas subjaz-lhes a eterna inquietação que se coloca a mais uma relação social, com as vantagens e inconvenientes de uma ligação de grande intimidade, e por estabelecido espelhamento com o relacionamento de vários cônjuges que integram as acções narrativas.

Sendo que a literatura em geral se constitui num repositório organizador das identidades e memórias dos povos, os textos dinisianos demarcaram no seu espaço o registo sociocultural de meados de Oitocentos português. Júlio Dinis registou as tradições populares e desenhou na prosa os usos e costumes do seu país. Apreciou a defesa da identidade nacional do trabalho de Oliver Goldsmith, defendeu o progresso civilizacional que, tal como Charles Dickens, procurou incentivar e corrigir, valorizou o retrato dos sentimentos em tensão que são expostos por Jane Austen e considerou o industrioso trabalho de Henry Fielding como clara fonte de inspiração para múltiplas estratégias narrativas. De Laurence Sterne apreciou o estilo, mas este não lhe transmitiu influência. O carácter mordaz, permanentemente descritivo, digressivo e volátil da obra deste escritor irlandês não foi assimilado por Júlio Dinis. Todavia, sabe-se que Júlio Dinis o considerou, pois nos seus textos deixou certificado que conhecia bastante bem os seus trabalhos literários.

Verificou-se, entretanto, que existe um manifesto ponto de ruptura com os textos ingleses: na dinâmica romanesca de Júlio Dinis muito raramente se gera espaço para jogos e jogadas de interesses e recompensas, antes se clamando transparência e espontânea doação de abnegada entreajuda. E se algum enquadramento ardiloso é esboçado, – recordem-se as questões associadas à política e à religião –, resulta em material pedagógico que alerta para os valores e as capacidades humanas, demonstrando-se a possibilidade de romper com arcanas manipulações em prol da nova ordem.

Conforme tivemos ensejo de evidenciar, Júlio Dinis conhecia bem a literatura portuguesa, e admirou alguns escritores. Elogiou Almeida Garrett, Alexandre Herculano e Rodrigo Paganino. Admite-se que tenha resgatado algumas tendências estilísticas destes escritores – a chamada do leitor ao texto ou o recurso aos costumes nacionais para mote de trabalho, ainda que estas sejam questões que, por inerência, estão igualmente presentes nos textos ingleses e irlandeses que

chamamos a este debate comparatista. Acreditamos que Júlio Dinis tinha o máximo respeito por Camilo Castelo Branco, e este, uma enorme admiração e respeito por Júlio Dinis. Cremos que as provas documentais que apresentamos fazem inequívoca fé do máximo respeito deontológico de Júlio Dinis pelo escritor de Seide, e *vice-versa*. Ainda no âmbito da literatura portuguesa, procuramos desmistificar a atribuição crítica que tem vingado ao longo dos tempos relativamente à apreciação de Eça de Queirós a Júlio Dinis. É nossa profunda convicção que Eça respeitou a memória do escritor Júlio Dinis, pois elogiou-o e perpetuou-o com tão profundo e eminente sentido no texto que lhe dedicou que não aceitamos, como possível, outra leitura senão a do encómio. Eça de Queirós foi sarcástico, mas elegante, e não foi por certo o texto póstumo que dedicou a Júlio Dinis que manchou o lugar distinto que igualmente ocupa nas nossas letras.

Liberal, defensor do progresso, adepto da inovação, o pensamento de Júlio Dinis revela-se ainda tradicional. É interventivo, usa o heterónimo Diana de Aveleda para se escudar de possíveis ataques que apenas serviriam para o desgastar, sem proveito pessoal ou social, com o qual apontou algumas inquietações sociais e levou o público leitor a sobre elas poder reflectir. O sentimentalismo e a sensibilidade românticos miscigenam-se com a perspicácia e detalhe realistas numa inteligente dinâmica de amor e respeito pelo "eu" e pelo "outro". Mantendo-nos em plena sintonia com a voz crítica até ao momento, ainda não foi este estudo que retirou os trabalhos dinisianos de um espaço estético impreciso na literatura portuguesa. A posição satélite em que tem sido colocado na órbita dos nossos cânones literários advém do seu compromisso estético de tendência híbrida, ou seja, de raízes ainda românticas mas que já se fixam claramente no realismo literário, tal como o trabalho de Henry Fielding. Percebeu-se que as estratégias narrativas dos romances de Júlio Dinis realçam um romantismo humanitário, que defendem os valores superiores e afirmam a esperança numa humanidade feliz em declarado comprometimento com o realismo positivista, e assim lança o olhar aos valores desgastados e obsoletos num mundo que muitas vezes nega respeito ao Homem. Os romances dinisianos denotam um único propósito seminal: representar a matéria humana, descodificando-lhe a psicologia da entidade singular, desta na sua relação com o "outro", e de ambas com os núcleos sociais em que se integram, corrigindo os erros, aperfeiçoando os modos, e espevitando o desejo de progredir na construção de um mundo venturoso. De resto, esta é a apreciação que a crítica da tradição literária inglesa similarmente concede a Henry Fielding, Oliver Goldsmith, Jane Austen e Charles Dickens – todos estes escritores são perspicazes observadores sociais, críticos austeros, Charles Dickens, cáustico ainda e já arredado da herança romântica.

Reconhecido que Júlio Dinis não só esteve atento à cultura portuguesa, mas que sobretudo se deixou influenciar pelos matizes da cultura e literatura inglesas, e que a partir destas inovou nas letras portuguesas uma nova sensibilidade estética no pensamento literário nacional, reafirme-

se que em Portugal Júlio Dinis assume a indubitável representação das letras inglesas no século XIX. Era a alma nacional que Júlio Dinis acalentava nos seus textos, e este foi, reconhecidamente, o postulado que presidiu ao seu trabalho literário, com clara influência do ideário retirado das fontes literárias inglesas dos séculos XVIII e XIX.

Sabe-se que simplificar para sintetizar é sempre tarefa muito complicada. Correndo esse risco, limitamo-nos a realçar neste breve espaço final os aspectos maioritariamente inovadores que o nosso trabalho introduziu no estudo da obra dinisiana. Também nós aprendemos, e muito, com os textos de Júlio Dinis, que tanto consideramos monumentos como instrumentos – monumentos porque se erguem incorruptíveis à erosão dos séculos, instrumentos porque, entre outras lições, trouxeram-nos uma na qualidade de investigador: é que "a análise, destruindo tudo, à força de tudo querer decompor, se mostra pequena e incompleta."[1]. E daí que esta Tese está longe de ser exaustiva, muito menos consumada. Nessa certeza, eis que nos surgiu algum alívio quando constatamos que Mikhaïl Bakhtine entende que "Une oeuvre littéraire, (…) se révèle principalement à travers une différenciation opérée à l'intérieur de l'ensemble culturel de l'époque qui la voit naître, mais rien ne permet de l'enfermer dans cette époque: la plénitude de son sens ne se révèle que dans la *grande temporalité*"[2]. Peregrinos nesta "grande temporalidade", após a época dinisiana, após a época dos estudos literários que se lhe seguiram, após a época deste nosso estudo, outras épocas surgirão. E também por isso, neste momento nos parece prudente ficar por aqui, e esperar que o passar do tempo lance novos olhares sobre outros sentidos da obra de Júlio Dinis e que, numa qualquer direcção, acrescente, ou retire, mas sempre, ao que até aqui está dito.

[1] DINIS, Júlio, "Os Novelos da tia Filomela"*, in, Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870), p.114.
[2] BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Tzvetan Todorov (préf.), Alfreda Aucouturter (trd.), Paris, Gallimard, 1984, p. 346.

BIBLIOGRAFIA

I. JÚLIO DINIS

I.1 – Bibliografia Activa
- a) citada
- b) consultada

I.2 – Bibliografia Passiva
- a) citada
- b) consultada

II. AUTORES INGLESES, IRLANDESES, OUTROS

II.1 – Bibliografia Activa
- a) - romances ingleses e irlandeses
- b) - outras obras

II.2 – Bibliografia Passiva
- a) citada
- b) consultada

III. OBRAS CRITICAS FUNDAMENTAIS

III.1 – citadas
III.2 – consultadas

IV. OBRAS DE REFERÊNCIA

IV.1 – antologias
IV.2 – catálogos
IV.3 – dicionários
IV.4 – enciclopédias
IV.5 – recursos electrónicos
IV.6 – revistas
IV.7 – teses académicas

I – Júlio Dinis

I.1 – Júlio Dinis

I.1 – Bibliografia Activa

a) - citada:

DINIS, Júlio, *A Morgadinha dos Canaviais*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 3, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868).

DINIS, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 1, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1867).

DINIS, Júlio, *Inéditos e Esparsos*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 7, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1910).

DINIS, Júlio, *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 5, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1872).

DINIS, Júlio, *Serões da Província*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 4, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1870).

DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, Obras Completas de Júlio Dinis, vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1868).

DINIZ, Júlio, *Inéditos e Esparsos*, Lisboa, Tipografia «A Editora», 1910.

DINIS, Júlio, *Poesias*, Obras Completas de Júlio Dinis, 6º vol., Lisboa, Círculo de Leitores, 1992 (1874).

DINIS, Júlio, *Teatro I*, Obras Completas de Júlio Dinis, 8º vol., Lisboa, Círculo de Leitores, 1993 (1946-1947).

DINIS, Júlio, *Teatro II*, Obras Completas de Júlio Dinis, 9º vol., Lisboa, Círculo de Leitores, 1993 (1946-1947).

COELHO, Joaquim Guilherme Gomes, *Da Importância dos Estudos Meteorológicos para Medicina*, Porto, Typ. Sebastião José Pereira, 1861. Dissertação Inaugural apresentada à Escola Médico-Cirúrgica do Porto.

DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, Helena C. Buescu (apres. e notas), nº 43 da Colecção Textos Literários, Lisboa, Editorial Comunicação, 1985 (1868).

DINIZ, Júlio, *Uma Família Ingleza: Scenas da Vida do Porto*, segunda edição revista pelo author, Porto, Typographia do Jornal do Porto, 1870 (1868).

b) - consultada:

DINIS, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor*, Maria Ema Tarracha Ferreira (intr.), Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses Lisboa, Ed. Ulisseia, 1886 (1867).

DINIS, Júlio, *Justiça de Sua Majestade*, Braga, Fundação Baracara Auguasta, 2003 (1870).

DINIS, Júlio*, Mostenitoarea*, Carmen Vasilescu (trad.), Bucuresti, Editura Univers, 1983.

DINIS, Júlio, *Obras de Júlio Dinis*, vol. 1, Porto, Lello & Irmãos, 1975.

DINIS, Júlio, *Os Fidalgos da Casa Mourisca, Crónica da Aldeia*, Ernesto Rodrigues (intr.), Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses Lisboa, Ed. Ulisseia, 1884 (1872).

DINIS, Júlio, *Pensamentos*, Porto, Livraria Chardon, 1923.

DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa, Cenas da Vida do Porto*, 3ª de., Palmira Nabais (intr.), Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses Lisboa, Ed. Ulisseia, 1991 (1868).

DINIZ, *Inéditos e Esparsos*, Lisboa, J. Rodrigues & Cª., Editores, 1923 (1910).

DINIZ, Júlio, *A Morgadinha dos Canaviaes*, Chronica da Aldeia, 4ª ed., Porto, A. R. da Cruz Coutinho, 1884 (1868).

DINIZ, Júlio, *Álbum*., compilação de A. R. D., Porto, Magalhães & Moniz, Editores, 1891.

DINIZ, Júlio, *As Apprehensões de uma Mãi e Uma Flor d'Entre o Gelo*, Rio de Janeiro, Livraria Popular de A. A. Da Cruz Coutinho, 1870.

DINIZ, Júlio, *As Pupilas do Senhor Reitor*, António Sérgio (apres.), Colecção Clássicos do Estudante, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1940 (1867).

DINIZ, Júlio, *As Puppilas do Senhor Reitor*, Lisboa, A Editora, 1913 (1867).

DINIZ, Julio, *Las Pupilas del Señor Rector*, Ignacio de L. Ribera Y Rovira (trad.), Madrid, Sociedad General de Publicaciones, sín fecha.

DINIZ, Júlio, *Las Pupilas del Señor Rector*, Ignacio de L. Ribera y Rovira, (trad.), Madrid, Sociedad General de Publicaciones. [19..] (1867).

DINIZ, Júlio, *Le Recteur et ses Pupilles*, Christian de Caters (trad.), Paris, Fernand Solot, 1943 (1867).

DINIZ, Júlio, *Los Hidalgos de la Casa Morisca*, María Luz Morales (trad.) ,tomo I, Madrid, Sociedad General de Publicaciones, [19..] (1872).

DINIZ, Júlio, *Serões da Província*, 2ª ed., Porto, Livraria Moré, 1873 (1870).

DINIZ, Júlio, *Tia Philomela*, London, Harrap's Bilingual Series, [193.] (1870).

DINIZ, *Poesias*, 3ª edição acrescentada com uma poesia inédita, Lisboa, Companhia Nacional Editora, [19..].

I.2 – Bibliografia Passiva

a) - citada:

ABREU, Carmen Matos, "A Medicina e a Tradição Médica em Júlio Dinis: um estilete sentimental na «ciência do coração»", *in*, *MEDINFOR, Medicina na Era da Informação*, DUARTE, Z., FARIA, L. (org.), S. Salvador da Bahia, Editora da Universidade Federal da Bahia, 2009.

BUESCU, Helena C. "Apresentação Crítica", *in*, DINIS, Júlio, *Uma Família Inglesa*, Colecção Textos Literários, Maria Alzira Seixo (coord.), Lisboa, Editorial Comunicação, 1985.

BUESCU, Helena C. (apres., anal. e sug.), "Júlio Dinis: Uma obra", *in*, *Uma Família Inglesa*, colecção Textos Literários nº 43, Lisboa, Ed. Comunicação, 1985.

BUESCU, Helena C., "Ler Júlio Dinis", *in*, *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa, Cosmos, 1995.

BUESCU, Helena Carvalhão, "Dinis Júlio", *in*, *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Helena Carvalhão Buescu (coord.), Lisboa, Caminho, 1997.

BUESCU, Helena Carvalhão, "George de Sand e Júlio Dinis: questões de espaço no romance rústico francês e português", *in*, *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa, Edições Cosmos, 1995.

BUESCU, Helena Carvalhão, *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Caminho, 1990.

CANTO, P. (org.), *Vida Real, Antologia*, Lisboa, Tip. Silva, s/d. Antologia.

CARVALHO, Maria, "Júlio Dinis e as suas personagens", *in*, *O Comércio do Porto*, 24 de Outubro de 1945.

Catálogo da Exposição Bibliográfica de Júlio Deniz, Porto, Biblioteca Pública Municipal do Porto, 1939.

Catálogo da Exposição comemorativa do 150º aniversário de Júlio Dinis, 12 de Novembro a 3 de Dezembro, Ovar, Câmara Municipal de Ovar, s/d.

COELHO, Jacinto Prado, "O Monólogo interior em Júlio Dinis", *in*, *A Letra e o Leitor*, Colecção Problemas nº 27, Lisboa, Portugália Editora, 1969.

COSTA, Joaquim, "Júlio Diniz: valor moral da sua obra", *in*, *Ocidente*, vol. VIII, Lisboa, (Dezembro a Março), 1939-40.

CRUZ, Liberto, *Biografia de Júlio Dinis*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2006.

CRUZ, Liberto, *Júlio Dinis: Cent ans après*, *in* "Études Portugaises et Brésiliennes", nº 5, Rennes, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Rennes. *Separata.*

Dicionário do Romantismo Literário Português, Helena Carvalhão Buescu (coord.), Lisboa, Caminho, 1997.

EGAN, Linda, *Uma leitura de Júlio Dinis, pré-pós-modernista, ou a vingança de uma oitocentista desfasada*, *in*, "Colóquio/Letras", nº 134, Out.-Dez., Maria Filipe Ramos Rosa (trad.), Lisboa, Fundação Caloustre Gulbenkian, 1994.

FRANÇA, José-Augusto, *O Romantismo em Portugal*, 3ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1999 (1974).

KOL D'ALVARENGA "Prólogo", *in*, *Obras de Júlio Dinis*, vol. 1, Porto, Lello & Irmãos, 1975.

LEPECKI, M. Lúcia, *O Romantismo e o Realismo na Obra de Júlio Dinis*, Biblioteca Breve, vol. 39, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa/Secretaria de Estado da Cultura, 1979.

LIMA, Isabel Pires de, "Júlio Dinis e Antecipação do Romance Realista", *in*, *História da Literatura Portuguesa: o Realismo e o Naturalismo*, Carlos Reis (dir.), vol. 5, Lisboa, Alfa, 2001.

LIMA, Isabel Pires de, "Uma nova arte de contar: Júlio Dinis"*, in, História da Literatura Portuguesa: O Romantismo*, vol. 4, Lisboa, Alfa, 2003.

LIMA, Isabel Pires de, *Júlio Dinis: no Limiar do Romance Moderno*, Porto, «Biblioteca Portucalensis», 2ª Série nº 4, 1989. Separata.

LIMA, Isabel Pires, "Júlio Dinis: o «romance rosa» moderno", *in*, *Júlio Dinis: Catálogo da Exposição*, Porto, Biblioteca Pública Municipal do Porto, 1989.

LIMA, Isabel Pires de, (selecção e pref.), *Trajectos: O Porto na Memória Naturalista*, Lisboa, Guimarães eds., 1989. Antologia.

MACHADO, A. M., PAGEAUX, D.-H., *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 2001 (----).

MALPIQUE, Cruz, "Alguns aspectos do Perfil de Júlio Denis", *in*, *O Tripeiro*, Porto, VI série, ano XI, nº 10, Outubro 1971.

MARCHON, Maria Lívia D. A., *A Arte de Contar em Júlio Dinis: alguns aspectos da sua técnica narrativa*, Coimbra, Almedina, 1980.

MELLO, Fernando Ribeiro de (org.), *Antologia do Conto Fantástico Português* 2ª d., Lisboa, Afrodite, 1974 (19--).

MONIZ, Egas, *Júlio Denis e a sua Obra*, Ricardo Jorge (pref.), 1º Vol., Lisboa, Casa Ventura Abrantes, 1924.

MONIZ, Egas, *Júlio Denis e a sua Obra*, Ricardo Jorge (pref.), 2º vol., Lisboa, Casa Ventura Abrantes, 1924.

MOREIRA, Alberto, "Júlio Dinis, Vieira de Castro e Camilo: (Uma página esquecida do autor de «A Morgadinha dos Canaviais»", *in*, *O Tripeiro*, Porto, V série, ano XI, nº 8, Dezembro de 1955.

NAVARRO, Ana Rita Soveral Padeira., *Da Personagem Romanesca à Personagem Fílmica:* As Pupilas do Senhor Reitor, Lisboa, Universidade Aberta, 1999. Tese de Doutoramento.

NEMÉSIO, Vitorino, "«De Leve», Júlio Dinis", *in*, *Obras Completas de Vitorino Nemésio*, vol. XXI, Artur Anselmo (intr.), 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1999.

NEMÉSIO, Vitorino, "O Romance de Júlio Diniz", *in*, *Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, Tomo VII, nºs 1 e 2, Lisboa, FLUL, 1940-1941.

PAXECO, Elza, "Graça de Júlio Diniz", *in, Revista da Faculdade de Letras*, Tomo VII, nºs 1 e 2, Lisboa, FLUL, 1940-1941.

PIMENTEL, Alberto, "Esboço Biographico", *in*, DINIZ, Júlio, *As Puppilas do Senhor Reitor*, Lisboa, A Editora Limitada, 1913.

PIMENTEL, Alberto, *Júlio Diniz: Esboço Biographico*, Porto, Typografia do Jornal do Porto, 1872.

QUEIROZ, Eça de, ORTIGÃO, Ramalho, *As Farpas: Crónica mensal da política, das letras e dos costumes*, M. F. Mónica (coord. e intr.), 3ª ed., Cascais, Principia, Publicações Universitárias e Científicas, 2004 (2004).

RÉGIO, José, "Sobre o romance de Júlio Dinis e Júlio Dinis no Romance Português", *in*, *Estrada Larga*, Costa Barreto (org.), vol. I, Porto, Porto Editora, s/d.

RIBEIRO, Lídia Sousa, *A Representação das Vivências Interiores na Narrativa de Júlio Dinis*, 2007. Tese de Mestrado em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

RIBEIRO, Mariana de Almeida, *O Simbolismo da Casa em Júlio Dinis*, Lisboa, Difel, 1990.
SÁ, Maria das Graças Moreira, "A Paisagem como corpo: o olhar romântico em Garrett, Júlio Dinis e Eça", *in*, *Corpo e Paisagem Românticos*, Act 9, H. C. Buescu, J. F. Duarte, F. F. Silva (org.), Centro de Estudos Comparatistas, Lisboa, Ed. Colibri, 2004.

SANTILLI, Maria Aparecida de Campos B., *Júlio Dinis, romancista social*, Boletim nº 26 (Nova Série), Faculdade de Filosofia, São Paulo, Letras e Ciências Humanas, 1979.

SARAIVA, A. J., LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed., Porto, Porto Editora, 1996.

SARAIVA, António José, "Júlio Dinis", *in*, *Iniciação na Literatura Portuguesa*, 2ª ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, 1984 (----).

SARAIVA, António José, "Júlio Dinis e a sua Época", *in*, *Para a História da Cultura Portuguesa*, Parte I, vol. II, Lisboa, Gravida, 1996.

SARAIVA, António José, *Ser ou não Ser Arte*, Mem Martins, Europa-América, 1974.

SARAIVA, A. José, "Um escritor afortunado: Júlio Dinis", *in*, *O Comércio do Porto*, 1 de Junho de 1954.

SILVA, Hernâni Dias, "Ainda Júlio Dinis", *in*, *O Comércio do Porto*, 21 de Dezembro de 1971.

SIMÕES, J. Gaspar, "Júlio Dinis", *in*, *Perspectiva da Literatura Portuguesa do século XIX*, vol. I, Lisboa, Ática, 1947.

SIMÕES, João Gaspar, *Júlio Dinis*, colecção A Obra e o Homem nº 12, Lisboa, Arcádia, s/d.

SOROMENHO, A., "Carta ao Editor", *in*, *As Pupilas do Senhor Reitor*, 15ª ed., Lisboa, Typographia A Editora Limitada, 1913 (1867).

STERN, Irwin, *Camilo e Júlio Dinis: Relações Meta-Literárias*, *in*, *Camilo Castelo Branco: no centenário da sua morte*, João Camilo dos Santos (ed.), tradução [?], Santa Barbara, University of California, 1995 (1991).

STERN, Irwin, *Júlio Dinis e o Romance Português (1860-1870)*, N. Barros (trad.), Porto, Lello & Irmão, 1972. Tese de Doutoramento apresentada à City College of New York.

TITO-LÍVIO, Santos-Mota, *A Morgadinha dos Canaviais de Júlio Dinis, un roman initiatique*, Maria-Hélène Piwnik (directrice de recherche), Paris, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), U.F.R. d'Etudes Ibériques & Latino-Américaines, Session de Juin, 1999. Tese de Mestrado.

TORRES, Hernâni Cidade, "O Romance em Camilo e Júlio Dinis", *in*, *Cultura Portuguesa*, vol. 14, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1975.
VAZ, A. Luís, "A rapariga na obra dinisiana", *in*, *Ocidente*, vol. VIII, Dezembro a Março, 1939-40.

b) - consultada:

ALMEIDA, José António de, "Ainda As «*Pupilas do Senhor Reitor*»", *in*, *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, Número Comemorativo do Centenário de Júlio Dinis, Vol. II, Fasc. IV, 1939.

ARAUJO, Joaquim de, *Júlio Dinis: Lettera Al Sig. Vittorio Baronelli*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1896.

ARESTA, Eugénio, "Uma Lição de Psicologia a propósito da Obra de Júlio Denis", *in*, *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, Número Comemorativo do Centenário de Júlio Dinis, Vol. II, Fasc. IV, 1939.

BASTO, A. Magalhães, "Joaquim Guilherme Gomes Coelho", *in*, *Figuras Literárias do Porto*, Porto, Livraria Simões Lopes, 1947.

BENALCANFOR, Visconde de, "Júlio Dinis: poesias", *in*, *Phantasias e Escriptores Contemporâneos*, 1874.

BRANDÃO, Júlio, "Gomes Coelho e os Médicos", *in*, *Bustos e Medalhas*, [1925].

BRANDÃO, Júlio, "Júlio Dinis (dramaturgo)", *in*, *Recordações de um Velho Poeta*, Lisboa, Edições Gleba, Lda., s/d.

BRANDÃO, Júlio, "O Monumento a Júlio Dinis", *in*, *Recordações de um Velho Poeta*, Lisboa, Edições Gleba, Lda., s/d.

BRUNO, Sampaio, "O romance rural", *in*, *A Geração Nova*, 1886.

CARDOSO, Accurcio, *Coplas da Operêtta em 4 Actos às* Pupillas do Snr. Reitor, Porto, Typographia Peninsular, 1906.

CARDOSO, Acúrcio, *Uma Flor d'entre o Gelo*, *peça em um acto extrahida de um conto de Júlio Diniz com o mesmo título*, Lisboa, Imp. Libanio da Silva, 1925.

CHAVES, Luís, *Júlio Dinis no campo da etnografia*, Museu de Ovar, Edição comemorativa do 150º aniversário do nascimento de Júlio Dinis, 1989.

CHAVES, Maria Adelaide G. A., *Júlio Dinis: um diário em Ovar: 1863:1866*, Óscar Lopes (pref.), Porto, Campo das Letras, 1998.

CHRISTO, António, "Júlio Dinis e Augusto Soromenho", *in*, *Litoral*, separata dos nºs 318 e 319, Aveiro, 1960.

CORDEIRO, António Xavier Rodrigues, "Joaquim Guilherme Gomes Coelho (Júlio Diniz)", *in*, *Novo Almanach de Lembranças Luso-Brazileiro*, Lisboa, Lellement Frès, Typ., 1876.

COSTA, Joaquim,"Júlio Deniz: Valor Moral da sua Obra", *in*, *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, vol. II, fasc., IV, 1939. Conferência pronunciada na sala dos Estudos Portugueses, ao Palácio de Cristal.

CRUZ, Liberto, "Os romancezinhos de Júlio Dinis", *in*, *Sillages: Revista da Universidade de Poitiers*, nº 4, 1974. Separata.

CRUZ, Liberto, *Júlio Dinis*, s/l, Europa-América, 1974.

CRUZ, Liberto, "Júlio Dinis e o sentido social da sua obra", *in*, *Colóquio Letras*, nº 7, Hernâni Cidade e Jacinto P. Rodrigues (dir.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

DANTAS, Júlio, "Discurso do Presidente da Academia na sessão plenária e pública comemorativa do centenário de Júlio Denis", *in*, *Memórias*, Classe de Letras, Tomo III, 1940. Separata.

D'OLIVEIRA, António Corrêa, "Júlio Deniz", *in*, *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, vol. II, Fasc. IV, 1939. Separata.

DUARTE, Fernando, *Júlio Dinis*, Rio Maior, Tipografia São Pedro, 1978.

F. M., "Duas «prendas» de Júlio Denis", *in*, *Portugal Médico*, nº 4, s/l, 1938. Separata.

FERREIRA, José Maria de Andrade, "Joaquim Guilherme Gomes Coelho", *in*, *Literatura, Música e Bellas-Artes*, Vol. I, s/l, s/ed. 1871.

FERREIRA, P^e^. Manuel J. da Costa, "Do Romantismo ao Realismo: Júlio Dinis e a sua Obra", *in*, *Jornal «O Dever»*, Figueira da Foz, 1956. Separata.

FIGUEIREDO, Antero de, *Os últimos dias de Júlio Deniz*, *in*, Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, Número Comemorativo do Centenário de Júlio Dinis, vol. II, fasc. IV, 1939.

FIGUEIREDO, Maria de Lourdes da Silva, *Do autor e suas personagens nas obras de Júlio Dinis e Jane Austen*, Coimbra, s/d.[19--?]. Tese de licenciatura em Filologia Germânica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

GARRETT, Almeida, "Júlio Dinis: Médico e Professor", *in*, *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, Número Comemorativo do Centenário de Júlio Dinis, Vol. II, Fasc. IV, 1939.

LIMA, Fernando de Araújo, *Júlio Denis, frente a António Nobre*, Conferência proferida na Assembleia de Campanha, Porto, Tip. E Enc. Portugália, 1951.

LIMA, Fernando de Araújo, *O meu Júlio Dinis*, Conferência na Sociedade de Estudo de Moçambique pela comemoração do I Centenário da morte de Júlio Dinis, 1971.

LIMA, José A. Cunha, *Ovar e as Obras de Júlio Dinis*, Ovar, Museu de Ovar, 1989.

LYRIO, Manoel, "João Semana", *in*, *Almanaque d' Ovar*, 1931.

LOBO, Lucília Barbosa de Morais, *Júlio Diniz e o sentimento da natureza*, Coimbra, 1946. Dissertação para o exame de Licenciatura em Filologia Românica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

MAGANO, Fernando, "A lição do Senhor «João Semana»", *in*, *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, Número Comemorativo do Centenário de Júlio Dinis, Vol. II, Fasc. IV, 1939.

MENESES, Maria Olívia Rúber de, "No Centenário da morte de Júlio Dinis", *in*, *O Médico*, nº 1045, vol. LX, 1971. Separata.

MONIZ, Egas, *Ao lado da Medicina*, Lisboa, Bertrand, 1940.

MONTEIRO, Hernâni, "Júlio Denis e a Tradição Literária da Escola Médica do Porto", *in*, *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, bol. II, Fasc. IV, Porto, 1939. Separata.

MONTEIRO, M. J. Oliveira, *Júlio Dinis e o enigma da sua vida*, Porto, Tip. Marca, 1958.

NETO, Vilas-Boas, "Júlio Denis e a Deontologia Médica", *in*, *A Medicina Contemporânea*, nº 52, Lisboa, Centro Tipográfico Colonial, 1940. Separata.

OLIVEIRA, Pde Zacarias de, "Júlio Dinis: o Padre Sentimental", *in*, *O padre no Romance Português*, Lisboa, União Gráfica, 1960.

PIMENTEL, Alberto, "Júlio Dinis", *in*, *Homens e Datas*, Porto, Lello & Irmão, 1981.

POMAR, Luísa, *Júlio Diniz e a sua Obra*, Lisboa, Casa Portuguesa, 1940.

PINA, Luiz de, "A Medicina na Obra de Júlio Diniz", *in*, *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, vol. II, Fasc. IV, Porto, 1939.

PINA, Luiz de, *Júlio Diniz, Inspector de Almas*, Porto, Imprensa Moderna, Lda., 1940.

SÁFADY, Naief, *Júlio Dinis*, Rio de Janeiro, Agir Editora, 1961.

SAMPAIO, Albino (dir.), "Júlio Diniz: a sua vida e a sua obra", *in*, *Collecção Patrícia*, Lisboa, Empreza do Diário de Notícias, 1925.

SANTOS, Ary dos, *Júlio Diniz e a Vida Forense*, Lisboa, s/ ed., 1948.

SIMÕES, João Gaspar, "Júlio Dinis", *in*, *Quatro Estudos*, Cadernos de Cultura nº 130, Brasil, Ministério da Educação e Cultura, 1961.

SOARES, A. Cyrillo, "Júlio Denis Educador e Cientista", *in*, *Memórias*, Classe de Letras, Tomo III, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1940. Separata.

SOUSA, Arlindo de, *Júlio Diniz: o centenário do seu nascimento (1839-1939)*, Lisboa, Tip. Henrique Torres, s/d.

SOUSA, Arlindo de, "Júlio Dinis, um alvitre: (a sua vida e a sua obra)", Lisboa, Tip. Henrique Torres, 1939.

SOUSA, J. Fernando de, "A Elevação Moral da Obra de Júlio Denis", *in*, *Memórias*, Classe de Letras, Tomo III, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1940. Separata.

STERN, Irwin, *Jane Austen e Júlio Dinis*, Separata nº 30 da Revista Colóquio Letras, Lisboa, Fundação Caloustre Gulbemkian, 1976.

TAVARES, José, *Júlio Deniz e o Distrito de Aveiro*, Aveiro, Arquivo do Distrito de Aveiro, vol. V, 1939.

TAVARES, José, *O Povo da Região de Ovar na Obra de Júlio Dinis*, Aveiro, Arquivo do Distrito de Aveiro, vol. XXIII, 1957.

VALÉRIO, Nuno, *A imagem do brasileiro na obra literária de Júlio Dinis*, Lisboa, Gabinete de História Económica e Social, 1998.

VAZ, A. Luiz, *Juventude de 1940: mensagem de Júlio Deniz aos novos de 1940*, Braga, Oficinas Gráficas «Pax», 1940.

VERÍSSIMO, Nelson, *Júlio Dinis: um Romântico na Ilha da Madeira*, Funchal, Secretaria Regional do Turismo, Cultura e Emigração, 1990.

II – Autores ingleses, irlandeses, outros

II – Autores ingleses, irlandeses, outros

II.1 – Bibliografia Activa

a) – romances ingleses e irlandeses:

AUSTEN, Jane, *Pride and Prejudice*, Ian Littlewood (intr. and notes), London, Wordsworth, 1999 (1813).

DICKENS, Charles, *Dombey and Son*, Andrew Sanders (ed, intr. and notes), London, Penguin, 2002 (1848).

FIELDING, Henry, *The History of Tom Jones, a Foundling*, London, Vintage Books, 2007 (1746).

GOLDSMITH, Oliver, *The Vicar of Wakefield*, Mineola, NewYork, Dover Publications, 2004 (1766).

STERNE, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Ian Campbell Roos (ed., intr. and notes), Oxford, OUP, 2000 (1758-1769).

b) - **outras obras:**

AUSTEN, Jane, *Mansfield Park*, London, Penguin, 1986 (1814).

BLAKE, William, "Songs of Innocence and of Experience", *in*, *The Norton Antology of English Literature*, 6th ed., London, Norton & Company, 1996 (1962).

BRANCO, Camilo Castelo, *A Morgada de Romariz*, Obras Escolhidas, Alexandre Cabral (sel. e notas), XX vol., Lisboa, Círculo de Leitores, 1982 (1876).

BRANCO, Camilo Castelo, *A Queda Dum Anjo*, Obras Escolhidas, XII vol, Alexandre Cabral (sel. e notas), Lisboa, Círculo de Leitores, 1982, (1865).

BRANCO, Camilo Castelo, *Amor de Perdição*, Obras Escolhidas, Alexandre Cabral (sel. e notas), VIII vol., Lisboa, Círculo de Leitores, 1981 (1862).

CHASLES, Philarète, *La Psychologie sociale des nouveaux peuples*, Paris, Charpentier, 1875.

DICKENS, Charles, *A Tale of Two Cities*, Peter Merchant (intr. and notes), London, Wordsworth, 1999 (1859).

DIDEROT, *Jacques le Fataliste et son maître*, Paris, Flammarion, 1997 (1796).

DR.GOLDSMITH, *Roman History*, London, Cowie and Co., 1835.

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Laurousse, 1989 (1857).

GARRETT, Almeida, *O Arco de Sant'Ana*, Porto, Civilização, 1999 (1845).

GARRETT, Almeida, *Viagens na Minha Terra*, Porto, Porto Editora, s/d [197-] (1846).

HERCULANO, Alexandre, *De Jersey a Granville*, António C. Lucas (verificação de texto), Lisboa, Parque Expo 98, 1996 (1831).

HERCULANO, Alexandre, *O Pároco da Aldeia*, Porto, Lello & Irmão, 1981 (1825).

LADY JACKSON, Catharina Charlota, *A Formosa Lusitânia*, Camilo Castelo Branco (trad., pref. e notas), Porto, Livraria Portuense Editora, 1877.

LOBO, Francisco Rodrigues, *Corte na Aldeia*, Maria Ema Tarracha Ferreira (intr.), Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, nº 33, Lisboa, Ulisseia, s/d. (1619).

MAISTRE, Xavier de, *Oeuvres Complètes du Comte Xavier de Maistre*, M. Sainte-Beuve (notices), Paris, Garnier Frères, 1911.

MOLIÉRE, *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, Oeuvres Complètes de Molière, Pierre-Aimé Touchard (préface), Paris, Éditions Seuil, 2002 (1665).

PAGANINO, Rodrigo, *Os Contos do tio Joaquim*, Lisboa, Planeta Editora, 2003 (1868).

QUEIRÓS, Eça, *Notas Contemporâneas*, *Obras de Eça de Queirós*, nº 13, Lisboa, Livros do Brasil, 2000 (1909).

SAINT-PIERRE, Bernardin de, *Paulo e Virgínia*, Maria do Carmo Santos (trad.), Mem Martins, Europa-América, 1976 (1788).

SHAKESPEARE, W., *King Henry IV – Part II*, The Complete Illustrated Works of William Shakespeare, London, Chancellor Press, 1996 (1983).

SHAKESPEARE, William, *The Deity*, *in*, FIELDING, Henry, *The History of Tom Jones, a Foundling*, London, Vintage Books, 2007 (1746).

STERNE, Laurence, *A Sentimental Journey*, Melvyn New and W. G. Day (eds., intr. and notes), Cambridge, Hackett, 2006 (1768).

STERNE, Laurence, *Uma Viagem Sentimental*, Parte segunda, Manuel Portela (trad., pref. e notas), Lisboa, Antígona, 1999 (1768, *A Sentimental Journey*).

VIGNY, Alfred de, *Cinq-Marsou une conjuration sous Louis XIII, tome premier, Paris, Ernest Flammarion*, s/d [1827?, date de la Préface].

II.2 – Bibliografia Passiva

a) - citada:

ALLAN, Heather, *The Pastoral Idea in the Novels of Jane Austen*, London, University College of London, 1971. Thesis presented for the degree of Doctor of Philosophy.

ANDREWS, Malcolm, *Dickens and the Grow-up Child*, London, Macmillan, 1994.

ARMSTRONG, Nancy, "Gender and the Victorian Novel", *in*, *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*, Deirdre David (introd.), Cambridge, CUP, 2001.

BÄCKMAN, Sven, *This Singular Tale: a study of* The Vicar of Wakefield *and its literary background*, Lund, Berlingska Bocktryckeriet, 1971.

BERTELSEN, Lance, *Henry Fielding at Work: Magistrate, Businessman, Writer*, Hampshire, Palgrave, 2000.

CHESTERTON, G. K., *Criticisms and Appreciations of the Works of Charles Dickens*, London, House of Stratus, 2001.

COOTE, Stephen, "Introduction", *in*, GOLDSMITH, Oliver, *The Vicar of Wakefield*, Stephen Coote (ed. and introd.), London, Penguin, 1982.

COPELAND, Edward, MCMASTER, Juliet (eds.), *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Cambridge, CUP, 2008 (1997).

CUNHA, Gualter, "Robinson Crusoe e a Representação do Individualismo: história breve de uma perspectiva crítica", *in*, *Revista Portuguesa de Estudos Anglo Americanos*, nº 1, Porto, Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos, 1990.

DONALDSON, Ian, *The World Upside-Down: Comedy from Jonson to Fielding*, Oxford, Clarendon Press, 1974.

DRABBLE, Margaret, *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford, OUP, 2000 (1932).

EVANS, Ifor, *História da Literatura Inglesa*, A. Nogueira Santos (trad. e notas), Lisboa, Edições 70, 1976 (1940).

FARIA, Luísa Leal de, "Charles Dickens. Hard Times: For these times", *in*, *Literatura Inglesa II*, Gualter Cunha (coord.), Lisboa, Universidade Aberta, 2001.

FLUCHÈRE, Henri, *Laurence Sterne: from Tristram to Yorick: an interpretation of Tristram Shandy*, Barbara Bray(trad.), London, Oxford University Press, 1965 (1961).

FOWLER, Alastair, *A History of English Literature*, Massachusetts, Harvard University Press, 1991 (1987).

FOWLER, Alastair, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory and Genres and Modes*, Oxford, Clarendon Press, 1985 (1982).

FRIEDMAN, Arthur, "Introduction", *in*, GOLDSMITH, Oliver, *The Vicar of Wakefield*, Arthur Friedman (ed. and introd.), London, OUP, 1974.GRUNDY, Isobel, *Jane Austen nd literary traditions*, in, *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Edward Copeland and Juliet Mcmaster (eds.), Cambridge, CUP, 2008 (1997).

GILDERS, Joseph W., "Industrial Culture and the Victorian novel", *in*, *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*, Deirdre David (intr.), Cambridge, CUP, 2001.

HARVIE, Christopher, *Revolution and the Rule of Law (1789-1851)*, in, *The Oxford History of Britain*, Kenneth O. Morgan (ed.), Oxford, OUP, 2001 (1988).

HAWKRIDGE, Audrey, *Jane and Her Gentlemen*, London, Peter Owen Publishers, 2002.

HERST, Beth, F., *The Dickens Hero: Selfhood and Alienation in the Dickens World*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1990.

HUDSON, Nicholas, "Tom Jones", *in*, *The Cambridge Companion to Henry Fielding*, Claude Rawson (ed.), Cambridge, CUP, 2007.

JACOBSON, Wendy S., *Dickens and the Children of Empire*, New York, Palgrave, 2000.

JONES, Darryl, *Critical Issues: Jane Austen*, New York, Palgrave Macmillan, 2004.

KELLY, Gray, *Romantic Fiction*, *in*, *The Cambridge Companion to British Romanticism*, Stuart Curran (ed.), Cambridge, CUP, 1993.

KIRKHAM, Margaret, *Jane Austen, Feminism and Fiction*, London, The Athlone Press, 1997.

KITSON, J. Peter, "Romantic period, 1780-1832: readings", *in*, *English Literature in Context*, Paul *Poplawski* (ed.), Cambridge, CUP, 2008.

KOSOK, Heinz, "Irish Literature: The Oldest of the «New Literatures in English»?", *in*, *Explorations in Irish Literature*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 2008.

LANGFORD, Paul, "The Eighteenth Century (1688-1789)", *in*, *The Oxford History of Britain*, Kenneth O. Morgan (ed.), Oxford, OUP, 2001 (1988).

LORD MACAULAY, ["Introduction"?], *in*, GOLDSMITH, Oliver, *Le Vicaire de Wakefield*, G. Guizot (trad.), Paris, Michel Lévy Frères, 1866 (1766).

MACCARTHEY, Anne, *Identities in Irish Literature*, Corunha, Netbiblo, 2004.

MIKHAIL, E. H., *Goldsmith: Interviews and Recollections*, London, Macmillan, 1993.

MILLER, D. A., *Jane Austen, or The Secret of Style*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

MILLER, J. Hillis, *Victorian Subjects*, London, Harvest Wheatsheaf, 1990.

NOVAK, Maximillian E., *Eighteenth Century English Literature*, London, Macmillan, 1986 (1983).

O'DWYER, Riana, "Translation and Transition: Writing in English 1700-1900", *in*, *Irish Studies: a General Introduction*, Thomas Bartlet *et alli* (eds.), Dublin, Macmillan, 1988.

OUSBY, Ian, *The Cambridge Guide to Literature in English*, Cambridge, CUP, 1999 (1993).

PLAGIARO, Harold, *Henry Fielding: A Literary Life, London*, Macmillan, 1998.

POPLAWSKI, Paul (ed.), *English Literature in Context*, Cambridge, CUP, 2008.

PORTELA, Manuel (trad. pref. e notas), "Prefácio", *in*, STERNE, Laurence, *A Vida e Opiniões de Tristam Shandy*, 1ª Parte, 2ª ed., Lisboa, Antígona, 1998.

PORTELA, Manuel (trad., pref. e notas, "Yorick, ou o turista sentimental", *in*, STERNE, Laurence, *Uma Viagem Sentimental*, Parte primeira, Lisboa, Antígona, 1999.

PORTELA, Manuel, "Sterne's Arrival in Portugal", *in*, *The Reception of Laurence Sterne in Europe*, Peter de Voogd e John Neubauer (eds.), London, Thoemmes Continuum, 2004.

PORTER, Roy, *English Society in the Eighteenth Century*, London, Penguin, 1982.

POTTER, Tiffany, *Honest Sins: Georgian Libertinism and the Plays and Novels of Henry Fielding*, Queen's University Press, London, Montreal & Kingston, 1999.

PYKETT, Lyn, *Charles Dickens: Critical Issues*, New York, Palgrave, 2002.

REILLY, Patrick, *Tom Jones: Adventure and Providence*, Boston, Twayne Publishers, 1991.

ROGERS, Pat, *The Augustan Vision*, London, Methuen & Co., 1974.

ROSENGARTEN, Richard A., *Henry Fielding and the Narration of Providence: Divine Design and the Incursions of Evil*, Hampshire, Palgrave, 2000.

ROSSA, Ian Campbell, *Laurence Sterne: a Life*, Oxford, OUP, 2001.

SABOR, Peter, "The Strategic Withdrawal from Ekphrasis in Jane Austen's Novels", *in*, *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Peter Wagner (ed.), Berlin, Walter de Gruyter, 1996.

SANDERS, Andrew (ed, intr. and notes), "Introduction", *in*, DICKENS, Charles, *Dombey and Son*, London, Penguin, 2002 (1848).

SANDERS, Andrew, *Charles Dickens*, Oxford, OUP, 2003.

SANDERS, Andrew, *The Short Oxford History of English Literature*, 2nd edition, Oxford, OUP, 2000 (1994).

SENA, Jorge de, *A Literatura Inglesa: Ensaio de Interpretação e de História*, Lisboa, Cotovia, 1989 (1963).

SIMPSON, K. G., *Henry Fielding: Justice Observed*, London, Vision and Barnes & Noble, 1985.

SMALLWOOD, Angela J., *Fielding and the Woman Question: The Novels of Henry Fielding and Feminist Debate 1700-1750*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1989.

SMILEY, Jane, *Charles Dickens*, London, Weidenfeld & Nicolson, 2002.

SMITH, Malvern van Wyk, "«What the waves were always saying»: *Dombey and Son* and Textual Ripples on an African Shore", *in*, *Dickens and the Children of Empire*, Wendy S. Jacobson (ed.), New York, Palgrave, 2000.

SOUTHAN, B. C., *Jane Austen: the Critical Heritage*, London, Routledge, 1969 (1968).

STEVENSON, Allen J., *The Real History of* Tom Jones, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2005.

STOVEL, B., GREGG, L.W. (eds.), *The Talk in Jane Austen*, Alberta, University of Alberta Press, 2002.

STROUD, Edward Elvin, *Jane Austen's Idiolects: their strengths and limitations as a means of characterisation*, London, UCL, 1992, p. 2, M. Phil.

TANDON, Bharat, *Jane Austen and the Morality of Conversation*, London, Anthem Press, 2003.

TAUCHERT, Ashley, *Romancing Jane Austen. Narrative, Realism, and the Possibility of a Happy Ending*, New York, Palgrave, 2005.

TUITE, Clara, *Romantic Austen: Sexual Politics and the Literary Canon*, Cambridge, CUP, 2002.

WATERS, Catherine, *Dickens and the Politics of the Family*, Cambridge, CUP, 1997.

WAUGH, Patricia (org.), *Literary Theory and Criticism*, Oxford, OUP, 2006.

WEISSBERG, Liliane, "Introduction", *in*, *The Emergence of the Individual, Cultural Memory and the Construction of Identity*, Dan Ben-Amos, Liliane Weissber (ed.), Detroit, Wayne State University Press, 1999.

WELCH, Robert (ed.), *The Oxford Companion to Irish Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

WENNER, Barbara B., *Prospect and Refuge in the Landscaspe of Jane Austen*, USA, Ashgate, 2006.

b) - consultada:

ACKROYD, Peter, *Dickens*, London, Sinclais-Stevenson, 1990.

ALSOP, Derek Keith, A Stylistic *Analysis of* Tristam Shandy*, with consideration of some influences upon Sterne's writing*, Westfield College, 1986.

FERGUS, *Jane Austen and the Didactic Novel*, London, Macmillan, 1983.

GRAY, Martin and Laura, *Pride & Prejudice: Jane Austen*, York Notes Advanced, 4ª ed, London, York Press, 2004 (1998).

HOUSE, Humphry, *The Dickens World*, 2nd edition, London, OUP, 1960 (1941).

NAPIER, Katherine M., *The Growth of Familiarity:* Tristam Shandy *and the Reader*, University of London, 1988.

WRIGHT, Terence, *Techniques in the Presentation of Psychology in the Novels of Defoe, Richardson and Sterne*, University of London, 1966.

III – Obras críticas fundamentais

III. Obras críticas fundamentais

III.1 – citadas:

ABBAGNANO, Nicola, *História da Filosofia*, vol. 6, Lisboa, Ed, Presença, 2000.

ADAM, Antoine *et alli*, *Littérature française: XIX ème et XX ème siècles*, second tome, Paris, Larousse, 1972.

ALPERS, Paul, *What Is Pastoral?*, Chicago, UCP, 1997 (1996).

ANDERSON, Benedict, *Comunidades Imaginadas: Reflexões Sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*, Catarina Mira (trad.), Lisboa, Edições Setenta, 2005 (*Imagined Communities*, 1983, 1991).

APPIAH, K., GATES, H., *Identities*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1995.

ARISTÓTELES, *Poética*, Eudoro de Sousa (trad., pref., introd. e notas, 6ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2000.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Alfreda Aucouturter (trad.), Bibliothèque des Idées, Paris, Gallimard, 1984.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, Paris, Gallimard, 1982 (1970).

BAL, Mieke, *Narratologie: les instances du récit*, Paris, Editions Klincksieck, 1977.

BARREIRA, João, "A Evolução da Narrativa Finissecular", *in*, *História da Literatura Portuguesa*, vol. 6, Mem Martins, Alfa, 2003.

BARTHES, Roland, "A Morte do Autor", *in*, *O Rumor da Língua*, António Gonçalves (trad.), Lisboa, Edições Setenta, 1987.

BARTHES, Roland, "L'effet du réel", *in*, *Oeuvres Complètes de Roland Barthes*, t. III: 1968-1971, Paris, Seuil, 2002 (1994).

BERGÉ, Yves-Marie, "La Fascination du Monde Renversé dans les troubles du XVI^{e} siècle", *in*, *L'Image du Monde Renversé et ses Représentations Littéraires et Para-Littéraires de la fin du XVI^{e} siècle au milieu du XVII^{e}*, Jean Lafond et Augustin Redondo (coord.), Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1979. Actes du Colloque International Tours, 17-19 Novembre 1977.

BERGSON, Henri, *O Riso*, Miguel Serras Pereira (trad.), Lisboa, Relógio d'Água, 1991.

BERNARDINO, T., *Sociedade e Atitudes Mentais em Portugal: (1777-1810*), Lisboa, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985 [?].

BLOOM, Harold, *Poetics of Influence*, John Hollander (ed. and introd.), Doberman, New Haven, 1988.

BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, 2ª ed., Chicago, University of Chicago, 1983 (1961).

BRAGA, Teófilo, "O Romantismo", *in*, *História da Literatura Portuguesa*, vol. V, Mem Martins, Europa-América, s/d.

BREEN, Jennifer, NOBLE, Mary, *Romantic Literature*, London, Arnold, 2002, p. 10.

BRUSCHINI, Enrico, *I Capolavori del Vaticano*, Vaticano, Scala, Edizioni Musei Vaticano, 2004.

BUESCU, Helena Carvalhão, *Chiaroscuro: Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras, 2001.

BUESCU, Helena Carvalhão, "Construções Literárias da Identidade Nacional no Romantismo", *in*, *Literatura, Artes e Identidade Nacional*, Actas dos 3ºs Cursos Internacionais de Verão de Cascais, vol. 4, Cascais, Câmara Municipal de Cascais, 1997.

BUESCU, Helena C., "Duas versões do olhar inocente nos estudos literários", *in*, *Actas do Primeiro Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, vol. 1, Lisboa, A.P.L.C., 1990.

BUESCU, Helena Carvalhão, *Grande Angular: Comparatismo e Práticas de Comparação*, s/l [Lisboa], Fundação Caloustre Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2001.

BUESCU, Helena Carvalhão, *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Caminho, 1990.

BUESCU, Helena Carvalhão, *História da Literatura*, colecção Sínteses da Cultura Portuguesa, 2ª ed., Europália, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994 (s/d 1ª ed.).

BUESCU, Helena C., "Socio-Institutional Literary Practices in Portuguese Romanticism", *in*, *A Revisionary History of Portuguese Literature*, Miguel Tamen and Helena C. Buescu (eds.), New York and London, Garland Publishing, Inc., 1999.

BUESCU, Helena Carvalhão, "Um caso particular do investimento de sentido na natureza: sujeito e elementos naturais", *in*, *Romantismo: Imagens de Portugal na Europa Romântica*, Sintra, Instituto de Sintra, 1998.

BUESCU, Maria Leonor C., *História da Literatura*, colecção Sínteses da Cultura Portuguesa, 2ª ed., Europália, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994 (s/d 1ª ed.).

CABRAL, Alexandre (recolha, pref., coment.), *Correspondência de Camilo Castelo Branco com António Feliciano Castilho*, vol. III, Lisboa, Horizonte, 1985.

CALAFATE, Pedro, *A Ideia de Natureza no Século XVIII em Portugal: (1740-1800)*, Estudos Gerais, Série Universitária, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran teatro del mundo*, Eugenio Frutos Cortés (ed.), Madrid, Ediciones Cátedra, 2007 (1635-1645).

CANNY, Nicholas, "Early Modern Ireland: c. 1500-1700", *in*, *The Oxford Illustrated History of Ireland*, R. F. Foster (ed.), Oxford, OUP, 2000 (1989).

CARDOSO, Margarida, "Alexandre Herculano", *in*, *História da Literatura Portuguesa: O Romantismo*, vol. 4, Mem Martins, Alfa, 2003.

CAREY, John, *What Good are the Arts?*, London, Farber and Farber, 2005.

CARVALHO, João Soares, "António Feliciano de Castilho", *in*, *História da Literatura Portuguesa: O Romantismo*, vol. 4, Lisboa, Alfa, 2003.

CARVALHO, João Soares, "Carlos Fradique Mendes", *in*, *História da Literatura Portuguesa: O Romantismo*, vol. 4, Lisboa, Alfa, 2003.

CARVALHO, João Soares, "O Segundo Romantismo: Considerações contextuais", *in*, *História da Literatura Portuguesa: O Romantismo*, vol. 4, Lisboa, Alfa.

CATROGA, Fernando, "Romantismo, literatura e história", *in*, *História de Portugal: o Liberalismo (1807-1890)*, José Mattoso (dir.), vol. 5, Lisboa, Estampa, 1993.

CHAGAS, M. Pinheiro, *Novos Ensaios Críticos*, Porto, Casa da Viúva Moré, 1868.

CIDADE, Hernâni, TORRES, Ruy d'Abreu, *Cultura Portuguesa*, vol. 14, s/l, Empresa Nacional de Publicidade, 1975.

CLARK, Timothy, *Interpretation: hermeneutics, in*, *Literary Theory and Criticism*, Patricia Waugh (org..), Oxford, OUP, 2006.

COELHO, Jacinto do Prado (sel., intr. e notas), *Poetas do Romantismo*, Clássicos Portugueses, 1º vol., Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1965.

COELHO, Jacinto Prado, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 2ª ed., 1ºvol., Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982 [1946 – Prefácio 1ª ed.].

COMERLATI, Doriana (redazione), *I Capolavori del Vaticano*, Vaticano, Scala, Edizioni Musei Vaticano, 2004.

COSTA, Joaquim, *A expressão literária e a aprendizagem do estilo*, Porto, Liv. Chardon, 1928.

CUNHA, Gualter, "Introdução", *in*, *Estudos Ingleses. Ensaios sobre Língua, Literatura e Cultura*, Gualter Cunha (coord.), Coimbra, Minerva, 1998.

D'OLIVEIRA, Alberto, Eça de Queiroz: páginas de memórias, Lisboa, Portugal-Brasil, Limitada, s/d.

DAVID, Deirdre, "Introduction", *in*, *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*, Cambridge, CUP, 2001.

DENNIS, Barbara, *The Victorian Novel*, Adrian Barlow (ed.), Cambridge, C.U.P., 2000.

DOODY, Margaret A., "The True Story of the Novel", (New Brunswick, 1996), *in*, BREEN, Jennifer, NOBLE, Mary, *Romantic Literature*, London, Arnold, 2002.

DUBOST, Jean-Pierre, "Iconolâtrie et iconoclastie de l'écriture libertine", *in*, *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Peter Wagner (ed.), Berlin, Walter de Gruyter, 1996.

DUBY, Georges, PERROT, Michelle (org.), "Introdução: Ordens e Liberdades", *in*, *História das Mulheres: O Século XIX*, vol. IV, Maria Helena C. Coelho, Irene M. Vaquinhas, Leontina Ventura e Guilhermina Mota (trad.), Porto, Edições Afrontamento, 1994 (*Storie della Donne*, 1991).

EASTHOPE, Antony, *Englishness and National Culture*, London and New York, Routledge, 1999.

ECO, Umberto, *Sobre Literatura*, José Colaço Barreiros (trad.), Algés, Difel, 2003 (2002).

EVANS, Eric (ed.), *New Illustrated British History*, London, Selected Editions, 2001.

FERNANDES, Eunice D., "Gender and Identity. A reading of The Subjection of Women", *in*, *Studies in Identity*, Luísa M. Flora (ed.), Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa, Lisboa, Ed. Colibri, 2009.

FLOR, João Almeida, "Introdução ao Século Romântico", *in*, *Literatura Inglesa II*, Gualter Cunha (coord.), Lisboa, Universidade Aberta, 2001.

FORD, Boris, *The Romantic Age in Britain*, The Cambridge Cultural History of Britain, vol. 6, Cambridge, CUP, 1992 (1989).

FORSTER, E. M., *Aspects of the Novel*, Frank Kermode (intr.), London, Penguin, 2005 (1927).

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

FOUCAULT, Michel, *O que é um autor?*, António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro (trads.), 4ª ed., s/l., Veja, 2000.

FOWLER, Alastair, *A History of English Literature*, Massachusetts, Harvard University Press, 1991 (1987).

FRANÇA, José-Augusto, *História da Arte em Portugal: o Pombalismo e o Romantismo*, Queluz, Ed. Presença, 2004.

FRANÇA, José-Augusto, *O Romantismo em Portugal*, 3ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1999 (1974).

FRAWLEY, Maria, *Victorian Age, 1832-1901: literary overview*, *in*, *English Literature in Context*, Paul Poplawsky (ed.), Cambridge, CUP, 2008.

GEBAUER, G., WULF, C., *Mimesis: Culture, Art, Society*, California, Don Reneau (transl.),University of California Press, Don Reneau (transl.), 1995 (1992).

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

GENETTE, Gérard, *Figures III, Paris*, Seuil, 1972.

GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, colléction Poétique, Paris, Seuil, 1979.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, collection Poétique, Paris, Seuil, 1982.

GIDDENS, Anthony, *As Consequências da Modernidade*, Fernando L. Machado, Maria M. Rocha (trad.), 2ª ed., Oeiras, Celta Editora, 1995 (1992).

GIDDENS, Anthony, *Modernidade e Identidade Pessoal*, Miguel Vale de Almeida (trad.), 2ª ed., Oeiras, Celta Editora, 1997 (1994).
GIFFORD, Terry, *Pastoral*, London, Routledge, 1999.

GLIKSOHN, J.-M., "Literaturas e Artes", *in*, *Compêndio de Literatura Comparada*, Pierre Brunel e Yves Chevrel (org.), Maria do Rosário Monteiro (trad.), Helena Barbas (revisão cient.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

GORER, Geoffrey, *Exploring English Character*, London, The Cresset Press, 1955.

GUERLAC, Suzanne, *The Impersonal Sublime: Hugo, Baudelaire, Lautréamont*, California, Stanford University Press, 1990.

GUIMARÃES, Fernando, Artes *Plásticas e Literatura: do Romantismo ao Surrealismo*, Porto, Campo das Letras.

HALBSWACHS, Maurice, *On Collective Memory*, Lewis A. Coser (ed., transl. and intr.), Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

HAMON, Philippe, *La Description Littéraire*, Paris, Macula, 1991.

HARRIS, R. W., *Reason and Nature in the Eighteenth Century*, London, Blandford Press, 1968.

HARRIS, Wilson, *The Radical Imagination*, Alan Riach and Mark Williams (eds.), Liège, 1992.

HAUSER, Arnold, *História Social da Arte e da Cultura: Rocócó, Classicismo e Romantismo*, B. Mendes, A. Sousa, A. Candeias (trads.), vol. 4, Aveiro, Estante Editora, 1989.

HAWKSLEY, Lucinda, *Pre-Raphaelites*, Bath, Paragon Book, 2003.

HEILBRUN, G. Carolyn, *Towards Androgyny: Aspects of Male and Female in Literature*, London, Victor Gollancz Ltd, 1973.

HEINICH, Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, Éd. La Découverte, 2001.

HELENO, José Manuel, *A Experiência do Sensível: Ensaio sobre a Linguagem e o Sublime*, Miguel Serras Pereira (pref.), Coimbra, Fim de Século, 2001.

HOEVELET, Diane Long, *Romantic Androgyny: The Women Within*, USA, The Pennsylvania State University, 1990.

HOLMES, Jonathan, STREET, Adrian (eds.), *Refiguring Mimesis: representation in early modern literature*, Hertfordshire, University of Hertfordshire Press, 2005.

HOMEM, Amadeu Carvalho, *Do Romantismo ao Realismo: temas da cultura portuguesa (século XIX)*, Porto, Fundação António José de Almeida, 2005.

HOMEM, Rui Carvalho, "A Voyage to the Country of the Houyhnhnms: Ironia e Arte Satírica", *in*, *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, II Série, vol. 1, Porto, FLUP, 1985. Separata.

HOMEM, Rui Carvalho, "Espaço, Lingua(gem) e Identidade: a propósito de Translations, de Brian Friel", *in*, *1as Jornadas de Estudos Ingleses*, Actas, s/l, 1999, p. 190. Separata.

HOMEM, Rui Carvalho, "Oppresive Tradition? Poetas, críticos e a «Questão de Yeats» na Irlanda″, *in*, *In After Time, Actas do Colóquio Comemorativo do 50º Aniversário da Morte de W. B. Yeats*, Coimbra, FLUC, 1989. Separata.

HOMEM, Rui Carvalho, "«The Great Hunger»: Anti-Pastoralismo e Representações da Morte", *in*, *Revista da Faculdade de Letras do Porto: Línguas e Literaturas Modernas*, II Série, vol. V, Tomo 1, Porto, FLUP, 1988. Separata.

HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London, Routeledge, 1988.

JEFFARES, A. Norman, "Place, Space and Personality and the Irish Writer", *in*, *Place, Space and Personality and the Irish Writer*, Andrew Carpenter (ed.), Buckinghamshire, Gerrards Cross, 1977.

JIMENEZ, Jesús García, *La Imagen Narrativa*, Madrid, Paraninfo, 1995.

JUNG, C. G., *The Archetypes and the Collective Unconscious*, 2nd edition, London, Routledge, 1980 (1959).

KANT, Emmanuel, *Critique de la Faculté de Juger*, Paris, J. Vrin, 1968 (1790).

KERRIDGE, Richard, *Environmentalism and ecocriticism*, *in*, *Literary Theory and Criticism*, Patricia Waugh (org..), Oxford, OUP, 2006.

KIMBROUGH, Robert, *Shakespeare and the Art of Humankindness: the essay toward androgyny*, London, Humanities Press International, 1990.

KITSON, J. Peter, *Romantic period, 1780-1832: readings*, *in*, *English Literature in Context*, Paul *Poplawski* (ed.), Cambridge, CUP, 2008.

KOVACH, Barbara E., *Sex Roles and Personal Awareness*, Lanham (USA), University Press of America, 1990 (1978).

KRISTEVA, Julia, *Le Texte du Roman*, 2ème éd., Paris, Mouton, 1976 (1970).

LANGFORD, Paul, "The Eighteenth Century (1688-1789)", *in*, *The Oxford History of Britain*, Kenneth O. Morgan (ed.), Oxford, OUP, 2001 (1988).

LANGFORD, Paul, *Public Life and the Propertied Englishman: 1689-1798*, Oxford, Clarendon Press, 2001 (1991).

LEMOS, Maximiano, *Camilo e os Médicos*, Porto, Companhia Portuguesa Editora, 1920.

LOPES, Óscar, "Ficção", *in*, *História da Literatura Portuguesa*, Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho (dir.), vol. 7, Mem Martins, Alfa, 2002.

LOPES, Óscar, *Álbum de Família: Ensaios sobre Autores Portugueses do Século XIX*, Colecção Universitária nº 8, Lisboa, Caminho, 1984.

LOPES, Silvina Rodrigues, *A Legitimação em Literatura*, Lisboa, Cosmos, 1994.

LOPES, Silvina Rodrigues, *Literatura, Defesa do Atrito*, s/l, Edições Vendaval, 2003.

LOURENÇO, Eduardo, "Da Literatura como interpretação de Portugal (de Garrett a Fernando Pessoa)", *in*, *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, 3ªed., Lisboa, Dom Quixote, 1988 (1978).

LOURENÇO, Eduardo, "Do Romantismo como mito e os mitos do Romantismo", *in*, *Colóquio Letras*, nº 30, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.

LOURENÇO, Eduardo, *Nós e a Europa ou as duas razões*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1988.

LOURENÇO, Eduardo, *This Little Lusitanian House: Essays on Portuguese Culture*, Ronald W. Sousa (selec., introd. e trad), Gávea-Brown Publications, Department of Portuguese and Brazilian Studies, Providence, 2003.

LUZ, José L., B., "A Propagação do Positivismo em Portugal", *in*, *História do Pensamento Filosófico Português*, Pedro Calafate (dir.), Manuel Cândido Pimentel (coord.), vol. IV, O Século XIX, tomo 1, Lisboa, Ed. Caminho, 2004.

LYOTARD, Jean-François, *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991.

MACHADO, Álvaro Manuel, "Orientações da produção poética: Do sentimentalismo «ultra-romântico» à exaltação humanitária", *in*, *História da Literatura Portuguesa: O Romantismo*, vol. 4, Lisboa, Alfa, 2003.

MACHADO, Álvaro Manuel, *Do Romantismo aos Romantismos em Portugal*, Lisboa, Ed. Presença, 1996.

MARINHO, M. de Fátima, "A Concepção da Natureza na Obra Poética da Marquesa de Alorna", *in*, *Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas»*, Porto, XI, 1999.

MARINHO, M. de Fátima, "Reescrever a História", *in*, Revista da Faculdade de Letras «*Línguas e Literaturas*»: *in Honorem* Prof. Óscar Lopes, Porto, FLUP, XII, 1995.

MARINHO, M. Fátima, "Sentiu Garrett o fascínio do dândi?", *in*, *Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas»*, Porto, FLUP.

MARINHO, M. Fátima, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999.

MARINHO, Maria de Fátima, "Padres e Frades: de malditos a corruptos", *in*, *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XXII, Porto, 2005.

MARINHO, Maria de Fátima, *Um Poço sem Fundo: Novas reflexões sobre Literatura e História*, Porto, Campo das Letras, 2005.

MARTIN, Wallace, *Recent Theories of Narrative*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1987 (1986).

MATOS, Sérgio Campos, "História e Identidade Nacional: A formação de Portugal na historiografia contemporânea", *in*, *Portugal, une identité dans la longue durée: Hommage à François Guichard*, Paris, Éditions Karthala, 2002.

MATHEW, H. C. G., "The Liberal Age (1851-1914)", *in*, *The Oxford History of Britain*, Kenneth O. Morgan (ed.), Oxford, OUP, 2001 (1988).

MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal: o Liberalismo*, vol. 5, Lisboa, Editorial Estampa, 1993.

MERCIER-LECA, Florence, *L'ironie*, Paris, Hachette, 2003.

MONNEYRON, Frédéric, *L'androgyne romantique: du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Ellug, 1994.

MONTEIRO, Ofélia Paiva, "Aspectos da Recepção de Victor Hugo no Romantismo Português: o caso de Garrett", *in*, *Victor Hugo e Portugal*: *Actas do Colóquio (no Centenário da sua Morte), 7-10 Maio de 1985*, Ferreira de Brito (org.), Porto, Humbertipo, 1987.

MONTEIRO, Ofélia Paiva, "O Período literário romântico: unidade e diversidade", *in*, *História da Literatura Portuguesa: O Romantismo*, vol. 4, Lisboa, Alfa, 2003.

MORRILL, John, "The Stuarts (1603-1688)", *in*, *The Oxford History of Britain*, Kenneth O. Morgan (ed.), Oxford, OUP, 2001 (1988).

MORRISSEY, Lee, "The Restoration and eighteenth century, 1660-1780", i*n*, *English Literature in Context*, Paul Poplawsky (ed.), Cambridge, CUP, 2008.

MOURÃO, José Augusto, "Da Intratextualidade (Citação e o comentário nas Viagens de A. Garrett)", *in Revista de Comunicação e Linguagens*, Porto, Afrontamento, 1986.

MORIN, Edgar, *O Paradigma perdido: a Natureza Humana*, Hermano Neves (trad.), Mem Martins, Europa-América, 2000.

NETO, Vítor, *O Estado, a Igreja e a Sociedade em Portugal: (1832-1911)*, Lisboa, Imprensa Nacional -Casa da Moeda, 1998.

NEW, Melvyn, DAY, W. G. (eds., intr. and notes), "Introduction", *in*, STERNE, Laurence, *A Sentimental Journey*, Cambridge, Hackett, 2006.

NORDHJEM, Bent, *What Fiction means*, Publications of the Department of English, vol. 15, Copenhagen, University of Copenhagen, 1987.

NOVAK, Maximillian E., *Eighteenth Century English Literature*, London, Macmillan, 1986 (1983).

NUNES, João Manuel de Sousa, "Para uma contextualização do Romance Britânico do século: XVIII: sensibilidade, benevolência e algumas implicações reformistas", *in*, *Estudos Ingleses. Ensaios sobre Língua, Literatura e Cultura*, Gaulter Cunha (coord.), Coimbra, Minerva, 1998.

OLIVEIRA, Custódio José de, *Tratado do Sublime de Dionísio Longino*, Maria Leonor Carvalhão Buescu (introd. e actualização do texto), Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984.

OUSBY, Ian, *The Cambridge Guide to Literature in English*, Cambridge, CUP, 1999 (1993).

OVÍDIO, *Metamorfoses*, Paulo Farmhouse Alberto (trad.), Lisboa, Cotovia, 2007.

PEARCE, Lynne, "Bahktin and the dialogic principle", *in*, *Literary Theory and Criticism*, Patricia Waugh (org..), Oxford, OUP, 2006.

PEYRE, Henri, *Introdução ao Romantismo*, José Sampaio Marinho (trad.), 3ªed., Mem Martins, Europa-América, 1995, (*Qu' est-ce que le Romantisme?*, 1971).

PIRES, Maria João, "Intertextualidade e Poder na Poesia de Christina Rossetti", *in*, *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, vol. XIII, 1996.

RAITT, Lia N. C., *Garret and the English Muse*, London, Tamesis Books Limited, 1983.

REIS, Carlos, *Estudos Queirosianos: Ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*, Lisboa, Presença., 1999.

REIS, Carlos, *Narrativa e metanarrativa: Camilo e a poética do romance*, in, *História Crítica da Literatura Portuguesa: O Romantismo*, Carlos Reis, Maria Natividade Pires (org.), vol. V, Lisboa, Verbo, 1999 (1993).

REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura*, 2ª ed., Coimbra, Almedina, 2001 (1997).

REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, Coimbra, Almedina, 1981.

REYNAUD, Maria João, *Metamorfoses da Escrita*, Porto, Campo das Letras, 2000.

RICOEUR, Paul, *Ideologia e Utopia*, Teresa Louro Perez (trad.), Lisboa, Edições Setenta, 1991.

RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

ROBINS, Stephen, *How to be a Complete Dandy*, London, Prion Books, 2001.

RODRIGUES, Urbano T., "Cidade (na Literatura Romântica,)", *in*, *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Helena Carvalhão Buescu (coord.), Lisboa, Caminho, 1997.

SANDERS, Andrew, *The Short Oxford History of English Literature*, 2nd edition, Oxford, OUP, 2000 (1994).

SANTOS, Alfredo Ribeiro, *História Literária do Porto através das suas publicações periódicas*, Fernando Guimarães (pref.), Porto, Edições Afrontamento, 2009.

SARAIVA, A. J., LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed., Porto, Porto Editora, 1996.

SARAIVA, António José, *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. II, parte I, Lisboa, Gradiva, 1996.

SARAIVA, Arnaldo, "A primeira teoria (impessoana) da heteronímia pessoana", *in*, *Revista Colóquio/Letras*, nº 88, Nov. 1985.

SCHOLES, Robert, *Protocolos de Leitura*, Lígia Gutterres (trad.), Lisboa, Edições 70, 1991.

SEABRA, José Augusto, "A Evolução da Narrativa Finissecular", *in*, *História da Literatura Portuguesa*, vol. 6, Mem Martins, Alfa, 2003

SENA, Jorge de, "Para uma definição periodológica do Romantismo Português", *in*, *Estética do Romantismo em Portugal*, 1º Colóquio, Lisboa, Grémio Literário, 1970.

SENNETT, Richard, *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*, Lygia A. Watanabe (trad.), S. Paulo, Companhia das Letras, 1993 (1974).

SERRÃO, Joel, *Temas Oitocentistas, – Ir para a História de Portugal no século passado*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980.

SHAW, Jeremy, *The Critique of Reason in English Literature*, London, European Institute Press, 1995.

SHAW, Philip, *The Sublime*, London, Routledge, 2006.

SIMÕES, João Gaspar, *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa: das origens ao século XX*, Lisboa, Dom Quixote, 1987.

SIMPSON, David, "Romanticism, criticism and theory", *in*, *The Cambridge Companion to British Romanticism*, Stuart Curran (ed.), Cambridge, CUP, 1993.

SMITH, Mack, *Literary Realism and the Ekphrastic Tradition*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1995.

SOUILLER, Didier, TROUBETZEOY, Wladimir, *Littérature comparée*, Paris, PUF, 1997.

SUTHERLAND, John, *How to Read a Novel*, London, Profile Books, 2006.

THOMSON, Alex, "Desconstruction", *in*, *Literary Theory and Criticism*, Patricia Waugh (org..), Oxford, OUP, 2006.

TIEGHEM, Paul Van, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1969 (1948).

TIEGHEM, Paul Van, *Le Sentiment de la Nature dans le Préromantisme Européen*, Paris, A.G.Nizet, 1960.

TODD, Pamela, *Pre-Raphaelites at Home*, London, Pavilion Books Limited, 2001.

TODOROV, Tzvetan, *Poética*, António José Massano (trad.), Lisboa, Teorema, 1993.

TORRES, Alexandre Pinheiro, *O Neo-Realismo Literário Português*, Lisboa, Moraes Editores, 1977.

VARGUES, Isabel N., RIBEIRO, Maria Manuela T., "Ideologia e Práticas Políticas: Os Liberalismos", *in*, *História de Portugal: o Liberalismo*, MATTOSO, José (dir.) vol. 5, Lisboa, Editorial Estampa, 1993.

VIEIRA, Fátima, "Os Dois «Palácios de Cristal» ou a Recepção da Exposição Mundial de Londres (1851) em Portugal", *in*, *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto de Línguas e Literaturas Modernas*, II Série, Volume XVIII, Porto, FLUP, 2001.

WAGNER, Peter, "Introduction", *in*, *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Peter Wagner (ed.), Berlin, Walter de Gruyter, 1996.

WARREN, Stevenson, *Romanticism and the Androgynous Sublime*, London, Associated University Presses, 1996.

WAT, Pierre, *Naissance de l'Art Romantique: peinture et théorie de l'imitation*, Paris, Flammarion, 1998.

WELLEK, R., WARREN, A., *Teoria da Literatura*, José Palla e Carmo (trad.), 5ª edição, Mem Martins, Europa-América, 198- [?], 1942.

WELLEK, René, *Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1963.

WILSON, Elizabeth, *Enfeitada de Sonhos* (*Adorned in Dreams – Fashion and Modernity*), Maria João Freire (trad.), Lisboa, Edições 70, 1989 (1985).

WOOD, Theodore E. B., *The Word "Sublime" and its Context: 1650-1760*, Paris, Mouton, 1972.

ZACH, Wolfgang, "Blessing and Burden: The Irish Writer and his Language", *in*, *Anglo-Irish and Irish Literature Aspects of Language and Culture - Acta Universitatis Upsaloensis*, vol. I, Stockhol, Uppsala, 1988.

III.2 – consultadas:

ACQUAVIVA, Sabino, *Projectar a Felicidade*, Artur Morão (trad), Lisboa, Edições 70, 1996.

AZEVEDO, Orlanda de, *As Metamorfoses do Corpo e a Problematização da Identidade*, Helena Carvalhão Buesco (pref.), Lisboa, Colibri, 2003.

BASNETT, Susan, *Comparative Literature*, Oxford, Blsckwell, 1993.

BARTLETT, Thomas, *et alli* (ed.), *Irish Studies: A General Introduction*, Dublin, Macmillan, 1988.

BEERS, A. Henry, *A History of English Romanticism in the Eighteenth Century*, New York, Dover Publications, 1968 (1899).

BENNETT, Andrew, *The Author*, London, Routledge, 2005.

BESSERMAN, Lawrence, The *Challenge of Periodization: old paradigms and new perspectives*, New York and London, Garland Publishing, Inc., 1996.

BOSWELL, D., EVANS, J., *Representing the Nation: A Reader*, London, Routledge, 2005 (1999).

BRAGA, Teófilo, *História da Literatura Portuguesa*: *o Ultra-Romantismo*, vol. VI, Mem Martins, Europa-América, s/d., lb 460.

BRISTOL, Michael D., *Carnival and Theater*, London, Methuen, 1985.

BROWN, Terence, *Ireland's Literature: Selected Essays*, Mullingar, The Lilliput Press, and, Totowa, New Jersey, Barnes & Noble Books, 1988.

BUESCO, Maria Leonor Carvalhão, *História da Literatura*, 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994.

BUESCU, Helena Carvalhão, "Autores empíricos e autores textuais: porque é que um autor é um problema?", *in*, *Românica*, nº 6, Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, Ed. Cosmos, 1997.

CARVALHAL, Tania Franco (ed.), *Comparative Literature; Worldwide: issues and Methods*, Porto Alegre, L&PM Editores, 1997.

CASSIER, Ernst, *The Platonic Renaissance in England*, James P. Pettegrove (transl.), Toronto, Nelson, 1953.

CASTRO, Aníbal Pinto de, *Narrador, Tempo e Leitor na Novela Camiliana*, 2ª ed., Fanalicão, Centro de Estudos Camilianos, 1995 (1976).

CASTRO, Lyon Francisco de, (ed.), *História da Literatura Portuguesa: o Romantismo*, vol. 4, Mem Martins, Alfa, 3003.

CHARLOT, M., MARX, R. (eds.), *Londres, 1851-1901: A era vitoriana ou o triunfo das desigualdades*, Colecção Memórias nº 3, Ana Mónica Faria Carvalho (trad.), Lisboa, Terramar, 1995.

CHASTENET, Jacques, *A Vida Quotidiana em Inglaterra no começo da Era Vitoriana (1837-1851)*, Elisa Lopes Ribeiro (trad.), Lisboa, Livros do Brasil, s/d.

CHAVES, Castelo Branco, *O Romance histórico no Romantismo Português*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, Biblioteca Breve, vol.45, 1980.

CHAVKIN, Allan (ed.), E*nglish Romanticism and Modern Fiction: a Collection of Critical Essays*, New York, AMS Press, 1993.

CHRISTIANSEN, Rupert, *The Voice of Victorian Sex: Arthur H. Clough, 1819-1861*, Surrey, Bookmarque, Ltd., 2001.

CLARK, D.L., GOELLNICHT, D.C. (ed.), *New Romanticisms: Theory and Critical Practice*, Toronto, University of Toronto Press, 1994.

COHEN, M., PRENDERGAST, C. (ed.), *Spectacles of Realism: Body, Gender, Genre*, 2ª ed., Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996 (1995).

COLLS, Robert, *Identity of England*, Oxford, OUP, 2002.

COPLEY, Stephen, WHALE, John, *Beyond Romanticism: new approaches to texts and contexts 1780-1832*, London, Routledge, 1992.

CURRAN, S. (ed.), *The Cambridge Companion to British Romanticism*, Cambridge, CUP, 2005 (1993).

DETHURENS, P., BONNEROT, O.-H. (org.), *Rayonnement de la littérature comparée*, Actes du Colloque 25-27 novembre 1999, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.

DONOGHUE, Denis, *We Irish*, vol. 1, Sussex, Harvester Press, 1986.

DUFOUR, Philippe, *Le réalisme*, Paris, PUF, 1998.

EASTHOPE, Antony, *Englishness and National Culture*, London, Routledge, 1999.

ELLISON, Julie, *Delicate Subjects: Romanticism, Gender, and the Ethics of Understanding*, Ithaca and London, Cornell U.P., 1990.

FERRANTE, Joan M., *Dante's Beatrice: priest of an Androgynous God*, Bringhamton, Ne York, Occasional Papers, nº 2, Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1992.

FOSTER, R. F. (ed.), *The Oxford History of Ireland*, Oxford, OUP, 1989.

FRANKLIN, J. Jeffrey, *Serious Play: The Cultural Form of the Nineteenth-Century Realist Novel*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999.

FUCHS, Barbara, *Romance: the new critical idiom*, London, Routledge, 2004.

GALINSKY, Karl, *Augustan Culture*, New Jersey, Princeton University Press, 1998.

GENGEMBRE, Gérard, *Réalisme et naturalisme*, Paris, Seuil, 1997.

GUILLEN, Claudio, *Entre lo uno e lo Diverso: Introductión a la Literatura Comparada*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985.

HALDANE, J., WRIGHT, C., *Reality, Representation, and Projection*, Oxford, OUP, 1993.

HALLIDAY, F. E., *An Illustrated Cultural History of England*, London, Thames and Hudson, 1981 (1967).

HOBSBAWM, E., RANGER, T., *The Invention of Tradition*, Cambridge, CUP, 1993 (1983).

IÁÑEZ, E., *História da Literatura*, vol. 6: o Século XIX, Literatura Romântica, Lisboa, Planeta Editora, 1991.

IÁÑEZ, E., *História da Literatura*, vol. 7:O Século XIX: realismo e pós-romantismo, Lisboa, Planeta Editora, 1992.

JAMES, D. G., *The Romantic Comedy: an essay on English Romanticism*, London, OUP, 1963.

JOHNSTON, K.R., *et alli* (edit.), *Romantic Revolutions: Criticism and Theory*, USA, Indiana University Press, 1990.

KEARNS, Katherine, *Nineteenth-Century Literary Realism*, Cambridge, CUP, 1996.

KIBERD, Declan*, Inventing Ireland: the Literature of the Modern Nation*, London, Vintage Books, 1996 (1995).

KOELB, C., NOAKES, Susan (eds.), *The Comparative Perspective on Literature: Approaches to the Theory and Practice*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1988.

KRIEGER, Murray, *Ekphrasis: the Illusion of the Natural Sign*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1992.

LAFOND, Jean, REDONDO, Augustin, *L'Image du Monde Renversé et ses Représantations Littéraires et Para-Littéraires: de la fin du XVI^e^ siècle au milieu du XVII^e^*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1979. Actes du Colloque Internacional à Tours, 17-19 Novembre 1977.

LEAVIS, F. R., *The Great Tradition*, London, Penguin, 1966 (1962).

LEE, Alison, *Realism and Power: Postmodern British Fiction*, London, Routledge, 1990.

LEPLIN, Jarrett (ed. E intr.), *Scientific Realism*, Califórnia, UCP, 1984.

LEVINE, George (ed.), *Realism and Representation: Essays on the Problem of Realism in Relation to Science, Literature, and Culture*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1993.

MACHADO, Álvaro Manuel, PAGEAUX, Daniel-Henry, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1988.

MCGANN, Jerome, *The Poetics of Sensibility: a revolution in Literary Style*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

MAN, Paul de, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984.

MANNING, Peter J., *Reading Romantics: Texts and Contexts*, Oxford, OUP, 1990.

MARTINS, Oliveira, *Portugal Contemporâneo*, vol I, Lisboa, Guimarães Editores, 1986 (1881).

MOLINA, Tirso de, *Una poética crítica de la felicidad*, Barcelona, Proyecto A Ediciones, 1997.

MORRISON, Jeff, KROBB, Florian, *Text Into Image: Image Into Text*, Proceedings of the Interdisciplinary Bicentenary Conference held at St. Patrick's College Maynooth (The National University of Ireland) in September 1995, Amsterdam-Atlanta, GA, 1997.

NUNES, J. M. Sousa, "Cultura Inglesa: O Contexto Político-Ideológico no século XVIII", in, *Cadernos de Anglística*, nº 13, Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa, Lisboa, Edições Colibri, 2007.

ORTEGA Y GASSET, José, *The Dehumanization of Art and Notes in the Novel*, Helene Weill (trad.), Princeton, Princeton University Press, 1948.

PAGEAUX, Daniel-Henri, *La Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.

PEREIRA, José Carlos Seabra, *História Crítica da Literatura Portuguesa: do Fim-de-século ao Modernismo*, vol. VII, Lisboa, Editorial Verbo, 2004.

PINA, A, DUARTE, J.F., SERÔDIO, M.H., *Do Esplendor na Relva: elites e cultura comum de expressão inglesa*, Lisboa, Ed. Cosmos e Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos, 2000.

PORTELA, Manuel, *O Comércio da Literatura*, Lisboa, Antígona, 2003.

POTOLSKY, Mathew, *Mimesis*, London, Routledge, 2006.

PYLE, Forest, *The Ideology of Imagination*, California, Stanford University Press, 2005 (1995).

QUARESMA, Vítor Sérgio, *A "Regeneração": Economia e Sociedade*, Lisboa, Dom Quixote, 1988.

REIS, Carlos (dir.), *História da Literatura Portuguesa: o Realismo e o Naturalismo*, vol. 5, Mem Martins, Alfa, 2001.

REIS, Carlos., PIRES, M. Aparecida, *História Crítica da Literatura Portuguesa: O Romantismo*, vol. V, 2ª ed., Lisboa, Editorial Verbo, 1999 (1993).

RESCHER, Nicholas, *A System of Pragmatic Idealism: Human Knowledge in Idealistic Perspective*, vol. I, Princeton, Princeton UP, 1992.

RIBEIRO, M. Aparecida, *História Crítica da Literatura Portuguesa*: *Realismo e Naturalismo*, vol. VI, 2ª ed., Lisboa, Editorial Verbo, 2000 (s/d).

RICHARDSON, Alan, *Literature, Education, and Romanticism: Reading as Social Practice 1780-1832*, Cambridge, CUP, 1994.

RICHETTI, John, *The Cambridge Companion to The Eighteenth Century Novel*, Cambridge, CUP, 2003 (1996).

RUCKENSTEIN, L., O'MALLEYU, J. A. (eds.), *Everything Irish*, Dublin, Mercier Press, 2004.

RUOFF, Gene W., *The Romantics and Us*, New Brunswick and London, Rutgers U.P., 1990.

SAUNDERS, Corine (ed.), *A Companion to Romance from Classical to Contemporary*, Oxford, Blackwell, 2004.

THORBURN, D., HARTMAN, G. (ed.), *Romanticism: Vistas, Instances, Continuities*, Ithaca and London, Cornell UP, 1973.

THOREL-CAILETEAU, Sylvie, *Réalisme et Naturalisme*, Paris, Hachette, 1998.

TODD, Janet, *Rebel Daughters: Ireland in Conflict 1798*, London, Viking, 2003.

TONG, Qing Sheng, *Romantic Organicism as a Litterary Theory*, King's College, University of London, February 1991.

TRUMPENER, Katie, *Bardic Nationalism: The Romantic Novel and the British Empire*, New Jersey, Princeton University Press, 1997.

UNWIN, Timothy, *The Cambridge Companion to The French Novel: from 1800 to the present*, Cambridge, CUP, 2003 (1997).

WALDER, Dennis, *Literature in the Modern World*, Oxford, OUP, 1991 (1990).

IV – Obras de referência

IV. Obras de referência

IV.1 – antologias

FURTADO, F., MALAFAIA, M. T. (org., trad. e notas), *O Pensamento Vitoriano*, Lisboa, Edições 70, 1992.

ZOLA, *Le Roman naturaliste*, Henri Mitterand (notes et présent.), Paris, Le Livre de Poche, 1999. Anthologie.

IV.2 – catálogos

Catálogo da Exposição Itinerante do Museu de Ovar, Ovar, 1990.

Catálogo da preciosa livraria do eminente escritor Camilo Castelo Branco, Lisboa: Casa Ed. Moreira e Cardoso, 1883.

IV.3 – dicionários

A Dictionary of Narratology, Gerald Prince (coord.), Aldershot (GB), Scolar Press, 1988 (1989).

Dicionário Cronológico de Autores Portugueses, vol. II, Instituto Português do Livro e da Leitura (org.), Mem-Martins, Europa-América, 1990.

Dicionário de Literatura, Jacinto do Prado Coelho (dir.), 1º Vol., A/E, Porto, Figueirinhas, 1997.

Dicionário de Narratologia, Carlos Reis, Ana C. M. Lopes (coord.), 7ª ed., Coimbra, Almedina, 2000.

The Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary Theory, J. A. Cuddon (coord.), London, Penguin, 1999 (1977).

IV.4 – enciclopédias

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana, tomo XXVI, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1993.

Encyclopaedia Britannica, vol. 23, Chicago, 1973 (1768).

Encyclopédie Française, vol. 7, Paris, Larousse, 1989 (1973).

Lexicoteca, Moderna Enciclopédia Universal, vol. 18 – Tra-Zyr – Lisboa, Círculo de Leitores, 1988.

The New Universal Library Encyclopaedia, vol. thirteen, SPE-TRE, London, The Caxton Publising Company Limited, 1967.

The New Universal Library, vol. Seven, HAS-JES, London, The Caxton Publishing Company Limited, 1967.

IV.5 – recursos electrónicos

http://fr.wikipedia.org/wiki/Image_d'%C3%89pinal, em 10.10.2007, às 10h58.

http://purl.pt/256/3/pp-7311-p_1871/pp-7311-p_1871_item3/pp-7311-p_1871_PDF/pp-7311-p_1871_PDF_24-C-R0096/pp-7311-p_0000_capa-98_t24-C-R0096.pdf, em 26.06.2008, às 11h35.

http://www.britannica.com/EBchecked/topic/144455/Crown-Court, em 30.10.2009 às 20h53.

http://www.divinity.duke.edu/wesleyan/docs/jwmoderncollections/04_Hymns_and_Sacred_Poems _(1739)_mod.pdf, em 17.12.2009 às 17h36.

http://www.google.com/imgres?imgurl=http://atuleirus.weblog.com.pt/arquivo/Rafael_Escola_de_Atenas.jpg&imgrefurl=http://atuleirus.weblog.com.pt/arquivo/2005/03/rafael_1483_152&h=501&w=750&sz=111&tbnid=GA9rXfohenXyBM:&tbnh=94&tbnw=141&prev=/images%3Fq%3Dpintor%2BRafael&usg=__w2DuyiKWRjlbQ8yXyqSkFiYf7dQ=&sa=X&ei=ZWMKTMGZEKSg4QawguilAQ&ved=0CC0Q9QEwBQ, em 2010, 06.05, às 15h54.

*http://images.artnet.com/images_US/magazine/features/cone/cone1-5-07-11.jpg,*em 05.06.2010, às 12h07.

IV.6 – revistas

Seara Nova, nº 739, Lisboa, Outubro 1941.

Brotéria, nº 6, vol. 96, Lisboa, Junho de 1973.

IV.7 – teses académicas

CUNHA, Zenobia C.M., *O Pré-Romantismo Português: subsídios para a sua compreensão*, Lisboa, 1992. Tese de Doutoramento.

KREFT, Nora Isolde, *The Ethical Sifnificance of Romantic Love: a Platonic Account*, London, King's College, 2006. MPhil Thesis in Philosophy.

OUTEIRINHO, Maria de Fátima da Costa, *O Folhetim em Portugal no Século XIX: uma nova janela no mundo das letras*, Porto, FLUP, 2003. Tese de Doutoramento.

PEREIRA, José Carlos Seabra, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, Coimbra, 1999. Tese de Doutoramento.

QUINTEIRO, Sílvia Moreno de Jesus, *O Herói Sublime: Figuras e Figurações*, Helena Carvalhão Buescu (orientadora), Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006. Tese de Doutoramento.

REIS, Carlos, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Coimbra, 1982. Dissertação de Doutoramento em Filologia Românica, apresentada à Faculdade de Letras de Coimbra.

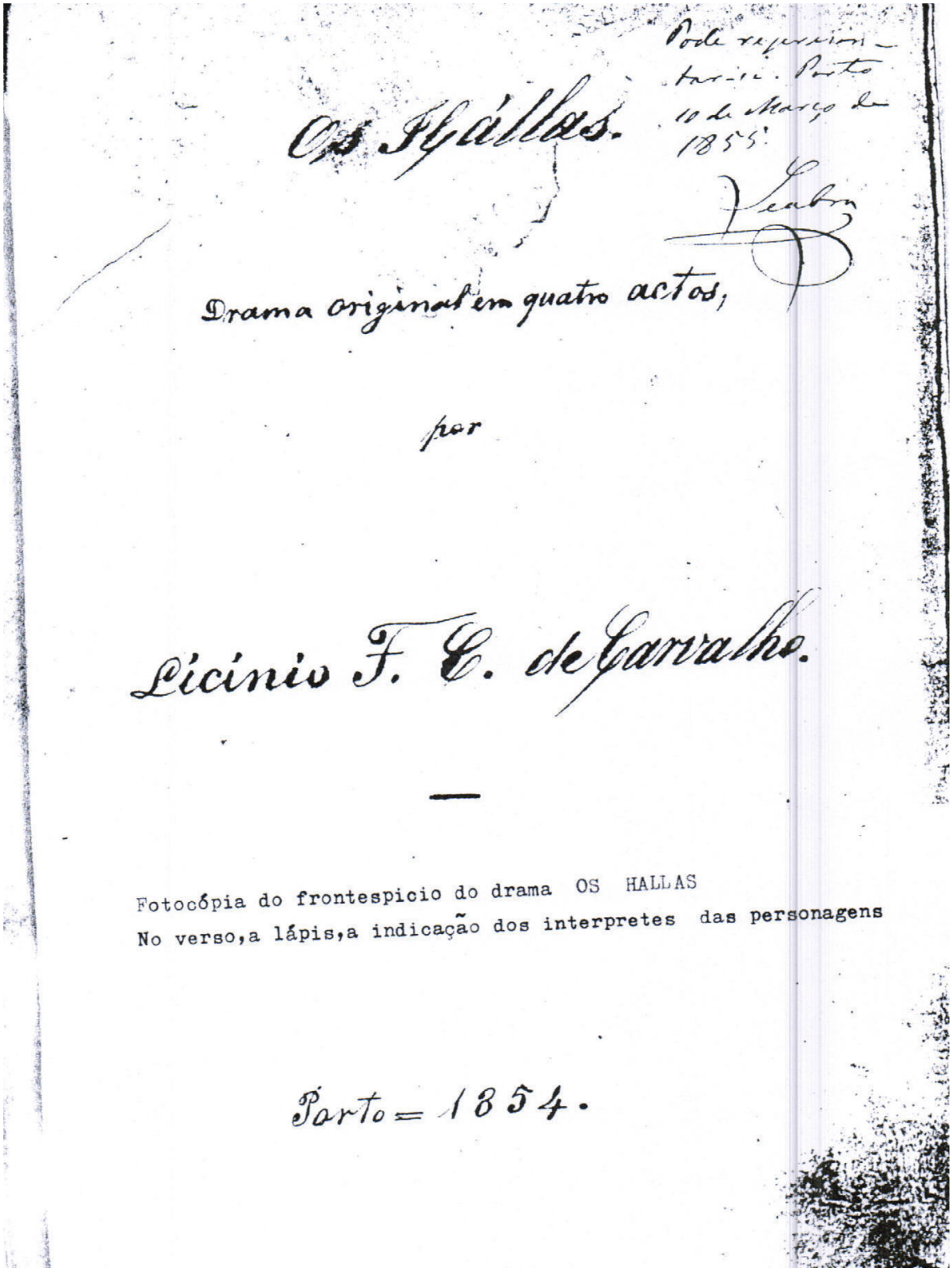
RIBEIRO, Nuno M. D. P., *Paradise Lost: O Barroco e a Utopia Puritana*, Porto, Faculdade de Letras, 1990, p. 21. Tese de Doutoramento.

SILVA, João P.A.P., *Temas, Mitos e Imagens de Portugal numa Revista Inglesa do Porto:* The Lusitanian *(1844-1845)*, Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. Tese de Doutoramento.

SILVA, Jorge M. B., *A Mundividência Heróica e a Instituição da Literatura*, Porto, 2007. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

WORTH, Christopher G., *Techniques and Uses of Landscape Description in the British Novel (1700-1830), with Special Reference to Scott*, London, University of London, 1981. Ph.D, Birkbeck College.

Anexos



Pode representar-se. Porto 10 de Março de 1855.

Os Hyálas.

Drama original em quatro actos,

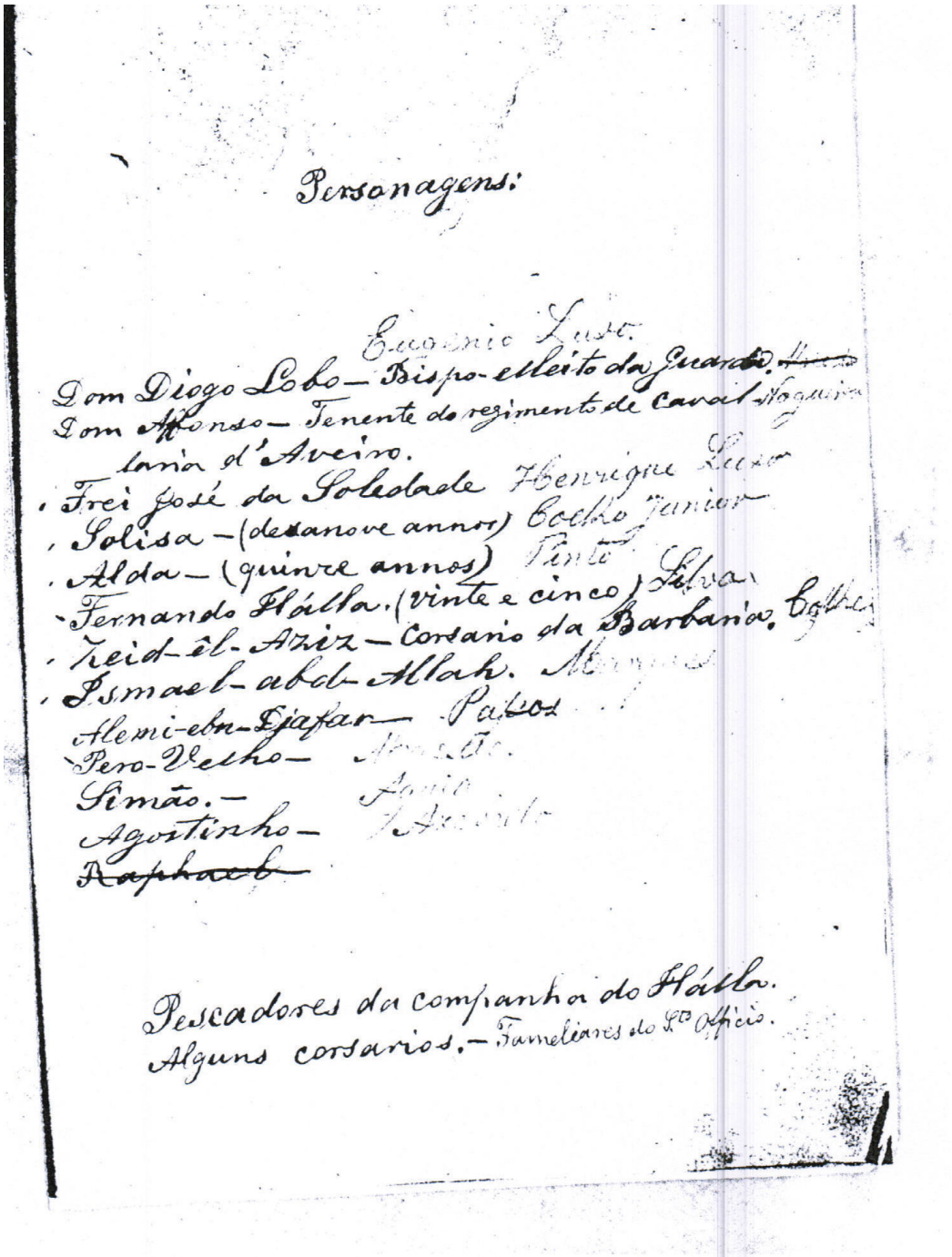
por

Licinio F. C. de Carvalho.

—

Fotocópia do frontespicio do drama OS HALLAS
No verso,a lápis,a indicação dos interpretes das personagens

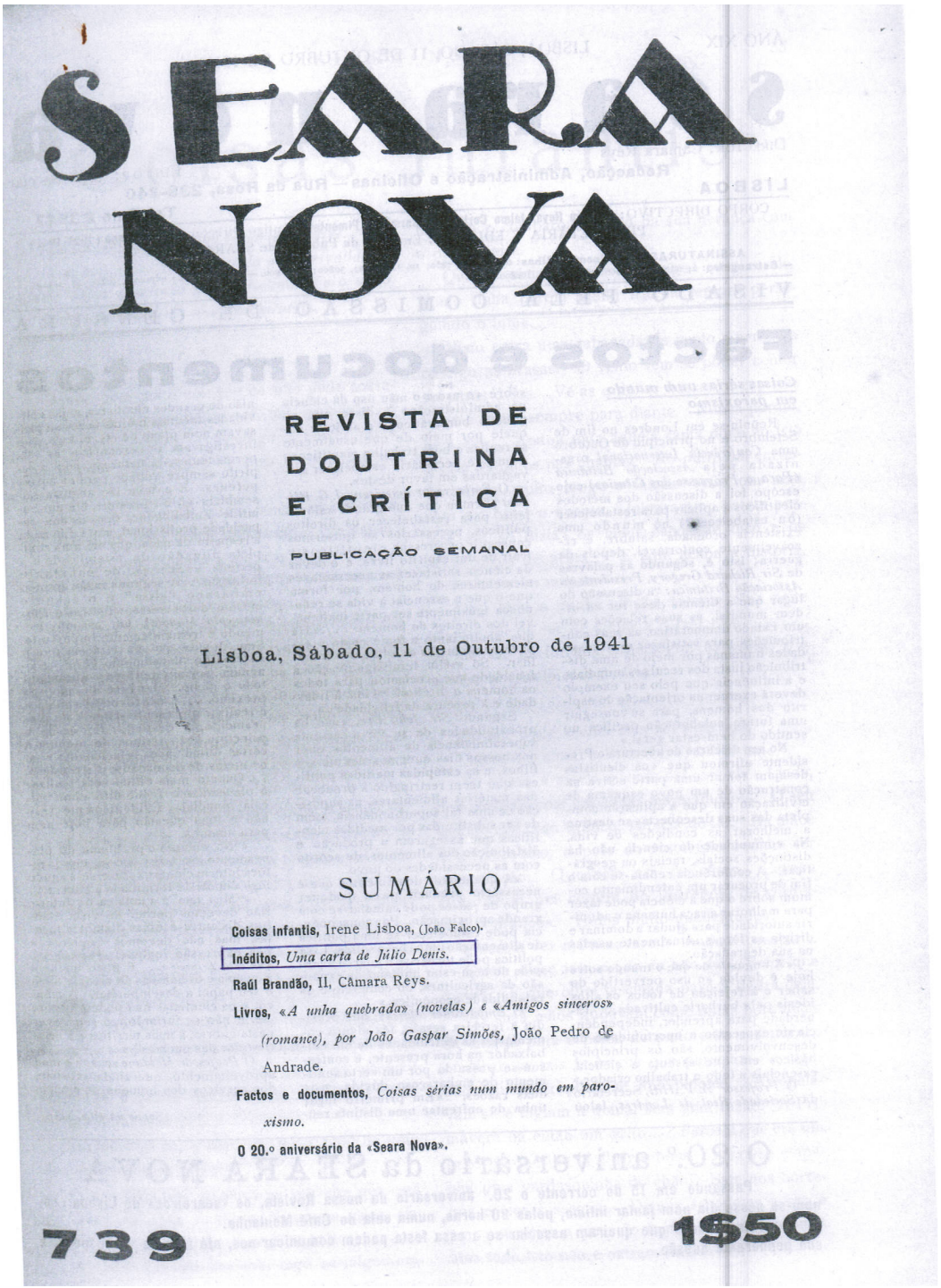
Porto = 1854.



Personagens:

Eugenio Luiz.
Dom Diogo Lobo — Bispo-eleito da Guarda. ~~Hum~~
Dom Affonso — Tenente do regimento de cavallaria Nogueira
de Aveiro.
, Frei José da Soledade Henrique Luiz
, Solisa — (desanove annos) Coelho Junior
, Alda — (quinze annos) Pinto Silva
, Fernando Hálla. (vinte e cinco) Silva
, Reid-êl-Aziz — Corsario da Barbaria. Coelho
, Ismael-abd-Allah. Moreira
Alemi-ebn-Djafar — Paiva
Pero-Velho — Soares
Simão. — Faria
Agostinho — Azevedo
~~Raphael~~

Pescadores da companha do Hálla.
Alguns corsarios. — Familiares do Stº Officio.



SEARA NOVA

REVISTA DE DOUTRINA E CRÍTICA

PUBLICAÇÃO SEMANAL

Lisboa, Sábado, 11 de Outubro de 1941

SUMÁRIO

Coisas infantis, Irene Lisboa, (João Falco).

Inéditos, *Uma carta de Júlio Denis.*

Raúl Brandão, II, Câmara Reys.

Livros, «*A unha quebrada*» *(novelas) e* «*Amigos sinceros*» *(romance), por João Gaspar Simões,* João Pedro de Andrade.

Factos e documentos, *Coisas sérias num mundo em paroxismo.*

O 20.º aniversário da «Seara Nova».

739 1$50

INÉDITOS

Uma carta de Júlio Denis [1]

Meu Passos:

Sei que vais bem. Que passeias como o Judeu errante e que te preparas para comer como Brillat-Savarin.

Parabéns, do coração tos dou, acredita. Na qualidade de amigo e de convalescente, sou eu quem com mais convicção pode vir dar-te parabéns. Dizem-me que vens brevemente. Em parte, estimo, porque estou ansioso por te ver, o que não faço desde aquêle memorável passeio que demos juntos; em parte, porém, desejaria que ficasses mais tempo aí. Receio que tornes aos teus hábitos sedentários, voltando ao Pôrto. O ideal dos projectos era se, voltando ao Norte, tu te resolvesses a partir para o Sul, para onde, mais dia menos dia, tenciono abalar.

Os colegas prometem-me o desaparecimento dos poucos sintomas que ainda me restam, se fôr passar os meses de inverno nas proximidades de Lisboa. Ando em correspondência activa com os meus amigos da capital para que me descubram no Lumiar, ou em Bemfica um canto onde eu me meta.

Ficou-me desta doença um ódio ao Pôrto, que te não explico. Odeio-o debaixo do ponto de vista meteorológico, topográfico, político, artístico, literário e patriótico, sob todos os quais estou persuadido que não presta para nada a nossa cidade natal. E se tiver ocasião de a abandonar, sem grande prejuízo de interêsses, com tôda a vontade o faria. Veremos. Por isso, sorri-me a idéia de viver algum tempo fora dêste berço de muralhas, e logo que possa, parto. A não ter a felicidade de te ter por companheiro de viagem, espero que, ao menos, desta vez, não me suceda não te ver antes da partida. Adeus, até à vista. Agradeço as recomendações que me mandas para as pessoas a quem tens escrito.

Teu do coração,
Coelho

Pôrto, 5 de Janeiro de 1869.

(1) Enviada a Custódio José de Passos, irmão de Soares de Passos. Foi-nos obsequiosamente comunicada pelo Sr. Dr. Afonso de Castro, a quem apresentamos os nossos agradecimentos.

DR. GOLDSMITH'S

ROMAN HISTORY,

ABRIDGED BY HIMSELF,

FOR

THE USE OF SCHOOLS.



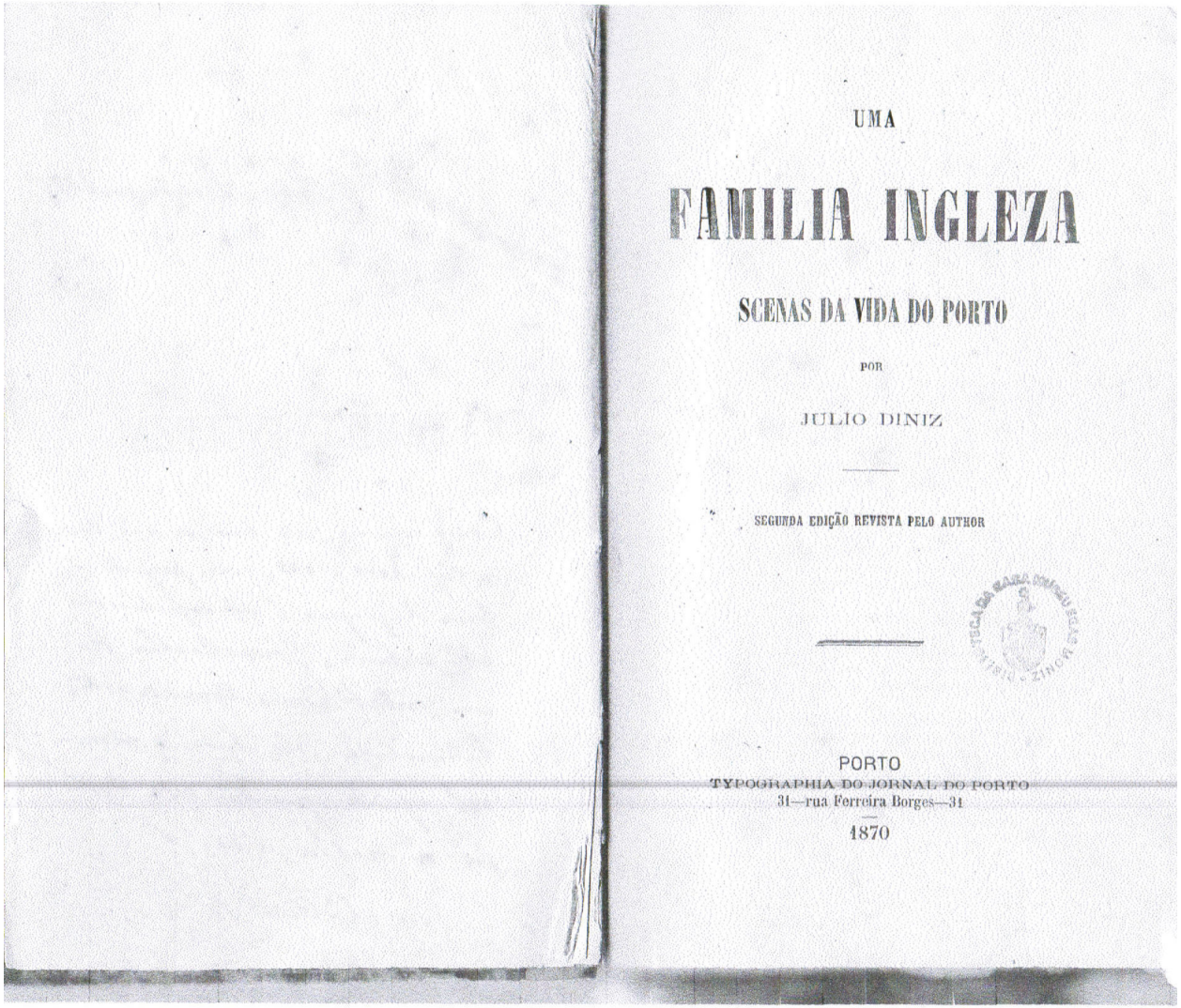
A new and correct edition.

LONDON,

PRINTED FOR COWIE AND CO. IN THE POULTRY;

AND DARTON, HARVEY, AND DARTON,
GRACECHURCH STREET.

1835.



UMA

FAMILIA INGLEZA

SCENAS DA VIDA DO PORTO

POR

JULIO DINIZ

SEGUNDA EDIÇÃO REVISTA PELO AUTHOR

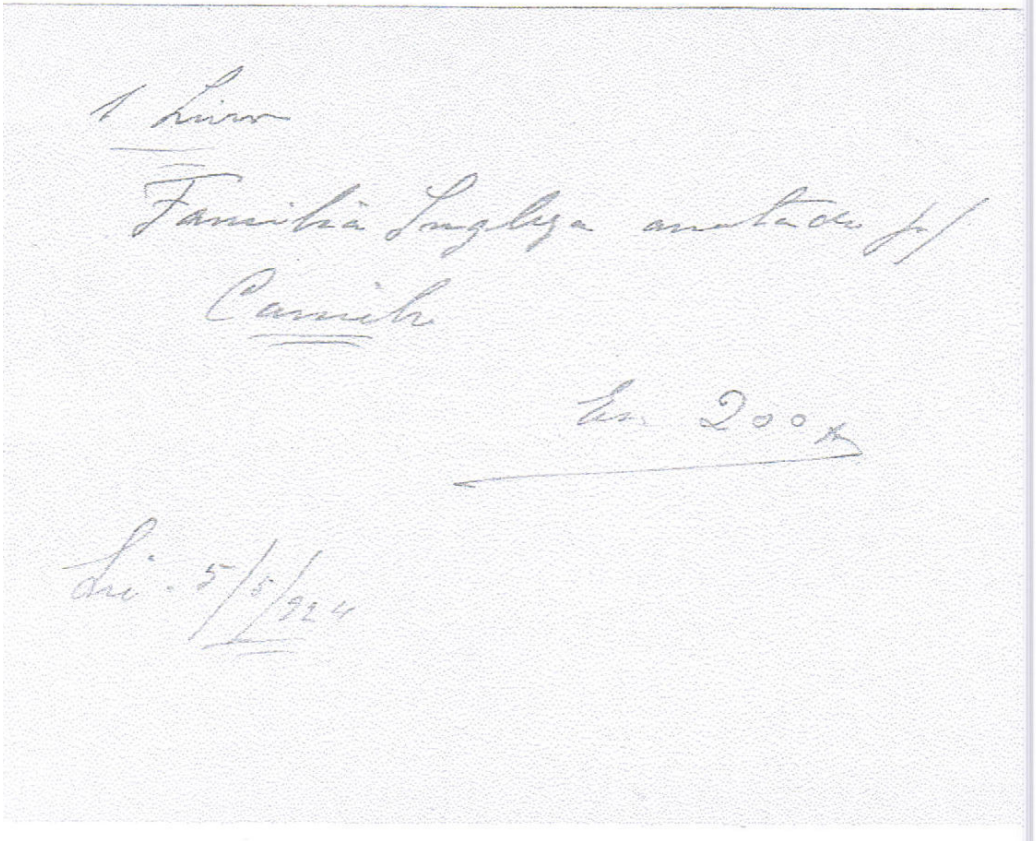
BIBLIOTECA DA CASA DE CAMILO EM S. MIGUEL DE SEIDE VILA NOVA DE FAMALICÃO

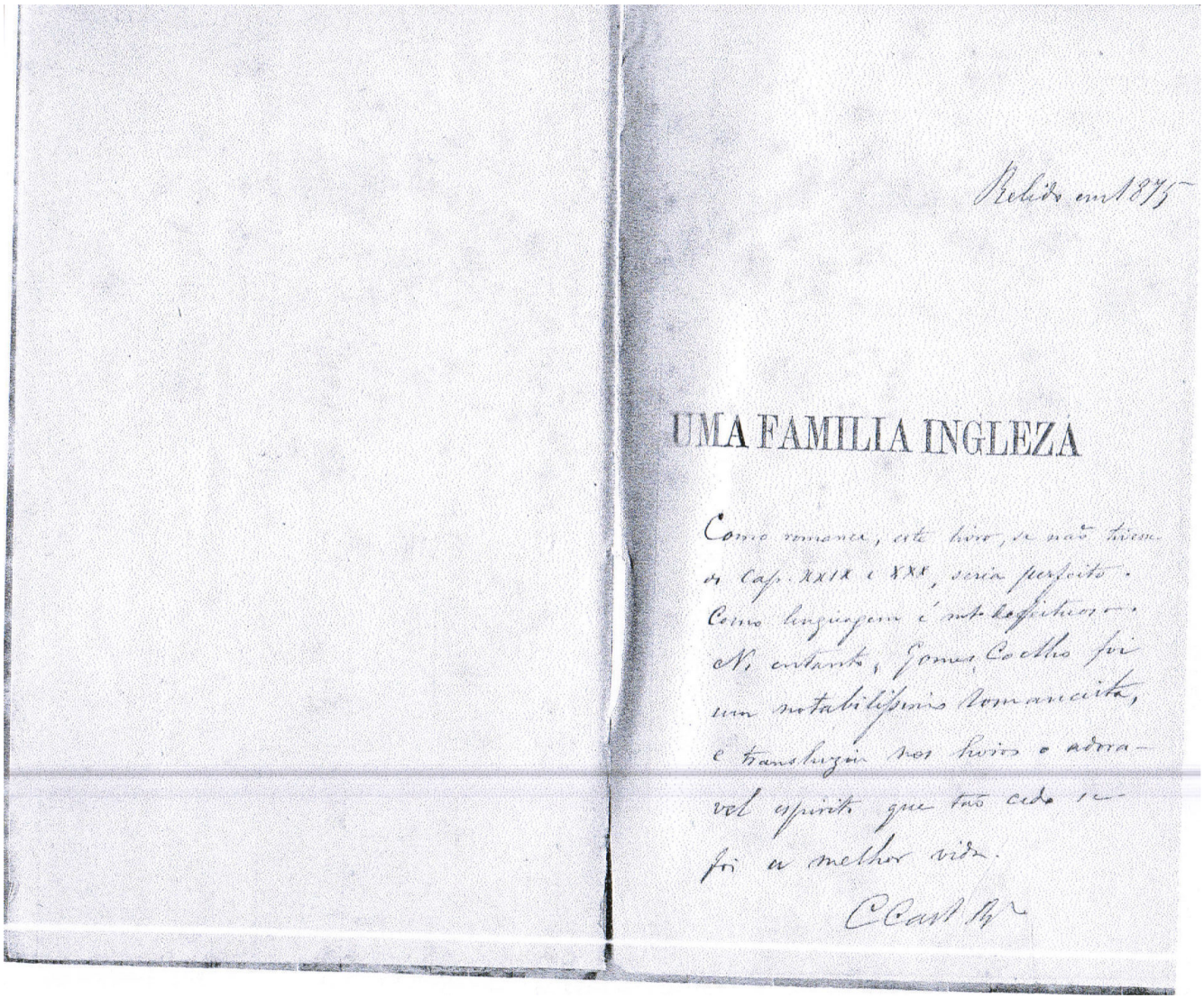
PORTO
TYPOGRAPHIA DO JORNAL DO PORTO
31—rua Ferreira Borges—31
1870



O Livro "Familia Inglesa" foi vendido em Leilão feito na Livraria Mattos Moreira — Rocio (esquina) para pagamento d'um debito que Camilo Castello Branco lhe tinha.


ROMÃO & COMP.A
ANTIQUARIOS
47-R. D. Pedro V-51
LISBOA
TEL. CENT. 3352


1 Livro
Famitia Longleya anotada p/
Camilo
Lx 200$
Li. 5/5/924



Relido em 1875

UMA FAMILIA INGLEZA

Como romance, este livro, se não tivesse os Cap. XXIX e XXX, seria perfeito. Como linguagem é mui bem feito. No entanto, Jorge Coelho foi um notabilissimo romancista, e transluziu nos livros o adoravel espirito que tão cedo se foi a melhor vida.

C Castl Br

Por vezes arriscára capitaes a inaugurar companhias, a plantar novos ramos de commercio, a auxiliar industrias nascentes, aventurando assim proveitosos exemplos, para serem seguidos depois, já com melhores garantias de lucro, por seus collegas, caracteres em geral cautelosos e positivos e sempre desconfiados a respeito de innovações.

Apesar d'isso, as crises, essas derruidoras tempestades tão frequentes na vida do commercio, tinham passado por cima da casa Whitestone, respeitando-a. Através das nuvens negras, que tantas vezes assombram o mundo monetario, vira-se sempre brilhar a firma do honrado Mr. Richard, com o esplendor tradicional; emquanto que não sorriram fados tão propicios ás de muitos meticulosos e precatados, não obstante egoistas abstenções.

Era o caso de mais uma vez repetir o *Audaces fortuna*... de já estafada memoria.

Esta immunidade, em parte devida á lucida intelligencia, com a qual Mr. Richard sabia superintender nos variados negocios do seu tracto, em parte a não sei que benigno espirito, ou acaso feliz, a que muitas vezes parece andar subordinada a fortuna, valera-lhe uma illimitada confiança entre todos, com quem o negocio o ligava, confiança da qual, nem em circumstancias frivolas, se mostrou nunca indigno depositario.

O quotidiano apparecimento do negociante estrangeiro na Praça—nome que entre nós se dá ainda á rua dos Inglezes, principal centro de transacções do alto commercio portuense—festejavam no benevolentes sorrisos, rasgadas e pressurosas reverencias, phrases de insinuante amabilidade e affectuosos *shake-hands*, segundo o mais ou menos adiantado grau de familiaridade, que cada qual mantinha com elle.

Ninguem se dispensava de qualquer d'estas demonstrações d'estima, ou as impozesse o prestigio dos avultados capitaes e da social liberalidade do commerciante britannico, ou —como de preferencia opinarão os que melhor conceito formam dos homens—um longo passado sem mancha, uma rectidão e cavalheirismo, aquilatados todos os dias.

Mr. Whitestone não se deixava porém desvanecer com estas homenagens dos seus confrades, aliás merecidas.

Decididamente não era a vaidade o seu defeito dominante. Aspirando essa especie de incenso moral, que tão bem formadas cabeças atordôa, não sentia, no intimo, turbar-se a limpidez, verdadeiramente cristalina, da razão, n'elle pouco sujeita a esvaimentos.

Deveria dizer audentis. Virgilio assim escreveu, e não audaces. É expressão q não se encontra em verso de Virgilio.

Os gelos d'aquelle coração, formado e desenvolvido a 51 graus de latitude septemtrional, não se fundiam com tão pouco.

Lôas, hymnos encomiasticos, capazes, ainda que em prosa, de atemorisar as modestias menos esquivas, protestos hyperbolicos de veneração a todo o transe, tudo isso escutava friamente e sem nem sequer experimentar certa agradavel e

Pg. 6

Audaces ..

Deveria dizer audentis. Virgilio assim escreveu e não audaces. É expressão que não se encontra em verso de Virgilio.

C. C. B.

Dava-se effectivamente em Manoel Quentino uma illusão singular.

A força de lidar com a penna, á força de tão indissoluvelmente a vêr associada ao seu destino, o velho guarda-livros acabára por julgal-a quasi dotada de certa inteiligencia e fallava-lhe, animando-a, reprehendendo a, sopeando-lhe os impetos, como a caprichoso corcel que se pretende guiar.

—Anda, anda—dizia elle;—que ronceira 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! Isso não esperava eu de ti!... Adeus! Agora mais este cabello!... E sujas-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... Continúa, mas com tento... Então! Não querem vêr que páras outra vez? Ora isto é demais!... Deixa estar que... Oh!

Era um borrão, que lhe cahia no meio da pagina e lhe inutilisava a correspondencia quasi no seu termo.

«Trai la rai, la rai, larai lai
Trai, larai, larai, larão, lão
Trai larai lai, larai larai lai,
Trai lari, lari, lari, larão lão.
Trai lari, lari, lari, larão lão.»

Isto era a trautear o hymno da Carta, coisa que elle fazia sempre n'estas occasiões criticas. E sem mais alguma observação, pôz a folha suja de lado, preparou outra e encetou nova correspondencia, não sem primeiro substituir a penna, dizendo-lhe ao deixal-a:

—Descansa. Hoje não estás nos teus dias. Vem cá tu—dizia para outra.—Vê lá como te portas!

E, olhando fixo para ella:

—Umh! Não tens lá muito boa cara! não... Ora vamos a vêr... Vá, despacha-te que tenho mais que fazer!... Abre os bicos... abre... Assim... bem! Sim, senhora!... Bravo!... Ninguem havia de dizer que tu... Caspite!...

E com estas palavras de animação ia applaudindo o bom serviço da penna e quasi lhe parecia vêl-a trabalhar com mais ardor, assim estimulada.

Foi n'este momento que um valente encontrão abriu a porta do escriptorio e o *terra-nova*, precedendo Carlos White-

stone, invadiu o até alli silencioso e tranquillo recinto, principiando logo por entornar a infusa com agua, collocada a um dos cantos da sala.

Manoel Quentino, que estremecera com a subita appari-

Pag. 86

– Anda, anda

Folha immensa!

C. C. 1/2.

Carlos, em vez de citar o nome do correspondente, pôz-se portanto a examinar a carta.

—Falle-lhe n'aquelle negocio da aguardente—disse Manoel Quentino quasi ao ouvido de Carlos, antes de se retirar outra vez para a banca onde escrevia.

Mr. Richard pozera-se a passear na sala, esfregando as mãos, e de quando em quando, parava junto da vidraça, onde tocava um ligeiro rufo. Não estava ainda de todo restabelecido da má impressão que lhe causára o haver encontrado o filho tão pouco sciente do nome dos correspondentes da casa.

Carlos ficou a olhar para a carta commercial, mas julgo que nem a lia. Estava pensando como havia de aproveitar o conselho, pouco explicito, de Manoel Quentino e fallar ao pae no tal problematico negocio da aguaardente, para elle inteiramente mysterioso.

Temia, referindo-se-lhe aventuradamente, aggravar as difficuldades da sua posição, longe de diminuil-as.

Manoel Quentino continuava a escrever, lançando para Carlos, ao molhar da penna, um sorriso malicioso.

Este pousou a carta.

O pae olhava-o obliquamente, como a esperar alguma reflexão.

Carlos fitou ainda Manoel Quentino, o qual lhe fez um imperceptivel signal.

Carlos aventurou-se:

—Emquanto ao negocio da aguardente...—disse elle com certa hesitação—nada...

O effeito foi maravilhoso!

Mr. Whitestone voltou-se com viveza e, sem disfarçar a intima satisfação, que lhe causava vêr o filho tão bem informado, exclamou:

—Ah! tambem reparaste? Foi o que logo me deu que entender. Cuidei que nem estavas ao facto!

Carlos, animado com o resultado, proseguiu com mais coragem:

—Como era negocio de vulto...

Manoel Quentino fez porém uma careta, que o levou a corrigir.

—Isto é... de vulto não digo... mas...

—Mas que podia bem vir a sêl-o para o futuro... é assim —atalhou Mr. Richard

—Exactamente—concordou o filho.

Manoel Quentino sorria.

—Mas já estive a pensar—proseguiu Mr. Richard—tal-

vez influissem n'isto as condições do mercado em Londres. Subiria o genero a ponto de exceder o maximo indicado nas nossas cartas.

Póde ser, mas —dizia Carlos, olhando para Manoel

Pag. 94

... estavas ao facto

Não se ~~[illegible]~~ dizer em portuguez.

C. C. B.

—E o sobescripto diz...

—O quê?... o quê?... perguntaram todos, acercando-se d'elle com ardente curiosidade.

—É indiscrição de mais!—exclamou Carlos, levantando-se para lhe arrancar a carta das mãos.

Os outros detiveram-n'o.

—Que é isso? D'onde te surgiram, á ultima hora, esses escrupulos de donzella ingenua?

—Prohibo-lhes que...—dizia Carlos, esforçando-se por se lhes livrar dos braços.

—Ora deixa-te de pieguices—respondiam elles, rindo e continuando a segural-o.—Lê d'ahi tu depressa, antes que o leão se solte. Olha que está furioso! Não imaginas.

—«Excellentissima senhora»—lia vagarosamente o da carta, como para prolongar mais a scena que o divertia.

—Ah... Ex... cel... len... tis... si... ma!—repetiam os outros, accentuando cada syllaba.

—Cecilia de...—continuava o que lia.

—Ce... ci... lia! O nome musical!

—Philarmonica invocação!

—Sancta patrona da harmonia!

—Inspiradora da harpa!

Por um movimento mais energico e imprevisto, Carlos conseguiu afastar o grupo, que lhe estorvava a passagem, e correndo á mesa, tirou finalmente a carta das mãos do que a havia descoberto.

—Ha certas familiaridades, para que não authorisO ninguem—disse elle, pallido e agitado de indignação e de raiva.

Depois tocou a campainha com violencia.

Acudiu ao chamamento o seu criado particular.

—Carlos entregou-lhe a carta, dizendo:

—Leva ao seu destino.

Ia o criado a retirar-se, quando elle o reteve para lhe dizer ainda a meia voz:

—Se te perguntarem... dize que é do mando de... *miss* Jenny.

O criado, mostrando ter comprehendido, sahiu.

Todos haviam guardado silencio até então, seguindo com pasmo os movimentos de Carlos.

Depois do criado se retirar, ainda este silencio se manteve por algum tempo; a final uma voz disse!

—Bonito final d'acto! O criado sahe, Carlos senta-se sorumbatico e os outros actores contemplam-n'o attonitos e... aparvalhados—*Tableau*.

A estas palavras, todos se entre-olharam e, como se se achassem uns aos outros ridiculos, soltaram unisona gargalhada.

Pg. 284

Procuria.

O autor descreve a sociedade dos rapazes bem educados. Estas e as seguintes tolices nunca se praticaram na sociedade ~~de~~ alta nem na média. É ensinar recorrer á última.

C. C. B.

«Vimos dar também o nosso juízo acerca de um bom livro português cuja publicação acaba de honrar neste momento as letras pátrias. Vacilamos antes de fazê-lo, corridos da humildade do nosso posto nestes lidados certames da imprensa; mas revigorizou-nos para o dever aquela augusta fraternidade literária que nos impõe, a todos quantos professamos nesta escarnecida e maltratada ordem das nossas letras, o glorioso ofício de apontar e corrigir, de exaltar e engrandecer tudo que mereça uma coisa ou outra à luz de uma crítica justa e verdadeira.

Se ao voltar a última página do livro do sr. Vieira de Castro nos perguntassem a nossa opinião sobre o seu merecimento, diríamos francamente e sem rebuço: «É um belo livro; são duzentas páginas invejáveis para todo o que sonhou uma vez com altas glórias de escritor; e resume em si duas provas grandiosas, a de um brilhante e felicíssimo talento, a de uma nobre e generosíssima alma».

Isto julgando o livro no complexo de todas as suas apreciações. Abrindo-o, relendo-o, e demorando a crítica nalguns pontos dele, certo não lhe condenaríamos nunca falta de luz no seu esplendente discorrer, mas porventura poderíamos chamar à reflexão o espírito arrojado do biógrafo que é atrevido e audaz, sobretudo quando castiga e corta na sociedade o que a ele parece absurdo, iníquo ou desumano. Mal vai aos que tentam reagir, e tão fero-



José Cardoso Vieira de Castro

mente, contra a onda de uma plebe onde é caudilho obedecido o sr. Guerra Leal com a sua pena de rama em punho!

Abra-se o livro. Há aqui páginas admiráveis! Glorie-se o sr. Vieira de Castro desta verdade que não podem triunfantemente contestar-lhe alguns pseudo-críticos que por aí abundam à falta de lazareto para tanto enfermo que impunemente vem empestar as letras com o seu contágio. Permita-se-nos já uma liberdade, e consideremos, juntando-as, na primeira e última página deste livro. Pode dizer-se que o sr. Vieira de Castro o abriu e fechou como Bocage abria e fechava os seus sonetos. No princípio é uma apóstrofe soberba! O sr. Vieira de Castro põe diante de si o retrato do grande romancista, e devassando-lhe uma por uma as sombras que as lágrimas esculpiram lá, acusa-se de vir juntar um livro supérfluo àquela fisionomia melancólica que por si conta e mostra o quadro da sua vida inteira. A introdução fechou com seis períodos admiráveis, onde o sr. Vieira de Castro em frase sublime nos diz o que é neste mundo *ser poeta*. O final do livro é mais sublime ainda. É uma das mais grandiosas imagens que conhecemos em língua portuguesa. O sr. Camilo Castelo Branco, *já cego, apegando-se ao bordão de... Homero, encostado como Ossian ao ombro da sua Malvina, e antes de pedir uma esmola como Milton, convidando os filhos da sua pátria para que o vejam no fundo do seu cárcere, e ali, postos os seus livros todos na travesseira do seu leito de ferro, ele no meio das suas relíquias, exorando a Deus que o chame, e morrendo como o sol, a agonizar entre os raios da sua formosura...* Divina e esplêndida imagem!

A moldura do livro é, pois, bela, e tanto que o claro-escuro, se existe lá a afeiar-lhe o quadro, é tal que se desvanece na luz das primeiras tintas. Tínhamos exemplos de sobra. Paremos nalguns. Aqui estamos a páginas 37; o autor escreveu dez páginas para nos falar da *glória*, que ele define por fim: *fumum et opus*. Nesse ponto do livro invidou o sr. Vieira de Castro todas as suas forças. Pesou-as de erudição, e opulentou-as de estilo. São das melhores que o livro tem.

Quando nos fala do premeditado suicídio de Camilo Castelo Branco, do seu refugiar-se nas escolas teológicas do Paço, dos seus contínuos sobressaltos, dos desalentos e esperanças que então lutavam no seu espírito, continua a admirar-se a pompa de estilo com que o sr. Vieira de Castro soube historiar. Cabe aqui dizer que o capítulo V é talvez o mais poético de todo o livro. Aquele diálogo romântico entre Camilo Castelo Branco e *Fanny Owen* é uma deliciosíssima harmonia.

O leitor sente-se transportado às várzeas poéticas de Vilar do Paraíso, e ouve lá com Vieira de Castro a orquestra divina daquela natureza magnífica.

O TRIPEIRO — ANO XI

Saltando umas poucas de páginas, encontramos o nome daquela *Augusta da rua dos Arménios,* que o leitor conheceu nos livros: *Onde está a felicidade?* e o *Homem de brios.* Aqui o sr. Vieira de Castro escreveu como poeta. Aquelas linhas parecem gravadas com lágrimas.

Logo em seguida fala o sr. Vieira de Castro de uma filha que o sr. Camilo tem aqui no Porto, num convento desta cidade, e parece que dobrou o valor da sua tinta. Há lá um período que diz assim:

«O anjo tem o mesmo juízo, a mesma soberania de espírito, a mesma grandeza de coração, e sobretudo a mesma fatalidade das lágrimas.

«Era o dote que o pai podia dar-lhe; franqueou-lho todo. Amélia recolheu-se ao convento com as joias da esposa de Cristo: *Pobreza, Obediência* e *Castidade.*

«Aqui tens, filha, aqui estão as lágrimas que eu pude furtar ao famélico apetite dos maus. Se um dia tiveres sede, bebe-as, e abençoa o nome de teu pai que reservou os retalhos do seu coração esmagado, para as horas de prova em que o teu oscilará à míngua de água.—A gente pensa que ele devia dizer-lhe isto, quando vê e contempla a fisionomia melancólica daquela menina».



Camilo Castelo Branco

É oriental o retrato que o sr. Vieira de Castro faz daquele anjo: «tem uns olhos, negros como as trevas do paraíso perdido; os cabelos, da cor dos olhos; o rosto, alvo como o símbolo da fé; o corpo soberbo e flexível como a haste de um terebinto novo».

Há inegàvelmente neste livro soberbos trechos, que valeriam, cada um de per si, para consolidar o nome literário do autor. Vejámo-lo aqui a pág. 116. Vieira de Castro figura o espírito redivivo de Torquato Tasso a falar ao *poeta de Ana Augusta,* como ele diz. Isto só foi uma audácia, e grande! Para falar na boca do Tasso, era preciso pensar religiosamente em não ofender a memória de um dos primeiros poetas do mundo. O sr. Vieira de Castro, conseguiu-o, e elevou-se muito. Como nobre vingança de um poeta ultrajado, eu não sei de nada mais formoso, mais ideal, mais sublimemente poético, do que aquelas palavras que o sr. Vieira de Castro põe na boca do encarcerado de Ferrara, ao lamentar-se dos ferinos tratos de Leonor. Dizem assim...

.....

«E eu era mais contente que os miseráveis da terra, quando ao rasgar de cada ferida *me vingava*... beijando o rosto *dela* nos brilhantes do seu punhal... adorando Deus no *Orion* da sua face... e vendo brincar-lhe nas meninas dos olhos a gota das minhas chagas...».

Como é formoso sobretudo o complemento desta imagem! Ousamos asseverar que o próprio Tasso se não envergonharia de havê-lo escrito.

Faríamos uma traição ao editor do livro, se prosseguíssemos a trasladar para aqui a bela produção de Vieira de Castro.

Não tocamos de propósito na última parte do livro.

O sr. Vieira de Castro descreve aí a última quadra da vida do romancista, e se aquelas páginas não podem ler-se com alma desafogada, como escrever delas? Ali nos conta o sr. Vieira de Castro de uma visita feita na cadeia à ex.ma sr.a D. Ana Augusta Plácido. Que período aquele! Não resisto ao empenho de trasladar aqui uma imagem que me fascinou:

«Era um corredor imenso, escuro, com a água a rever nas pedras do muramento...

.....

«Tinha ao fim, de um lado um piano levantado, defronte uma mesa de pinho com muitos livros, muitos manuscritos incompletos, e uma Bíblia aberta.

«A infeliz senhora, sentada ali perto da mesa, com as suas mimosas faces levemente arrugadas na esteira fugace de agonias precoces, que parecia empenharem-se para a fazerem mais linda, e o filhinho do colo, rindo e brincando sempre com as mãozinhas irrequietas sobre as páginas do livro santo, — dir-se-ia ao fundo da nave de um templo escuro a antiga e veneranda imagem de uma santa alumiada ao trémulo e crepitante clarão de um círio novo. Sublime quadro e insondável!».

Sublime na verdade!

Temos a fazer também um reparo: Há na biografia episódios picarescos, como aquele duelo entre Camilo e Passos Pimentel, a descrição dos presuntos daquele frade do vapor, etc. O sr. Vieira de Castro fez-nos rir e muito, mas não nos parecem naquela altura em que a sua pena se apresenta quando quer comover. Gostamos mais do sr. Vieira de Castro quando chora do que quando ri. E diremos isto como elogio à sua bela índole; eis o reparo.

Agora duas palavras sobre as notas. Parecem-nos tão curiosas como o texto da obra, e aconselhamos o autor a que mude para ali algumas na segunda edição do seu livro. As notas L e V devem estar lá. Pedimos-lhe que corte a nota I. A nota B B foi escrita num momento de felicíssima graça. A nota H H são três páginas por que eu o felicito sinceramente. Deve ser muito melancólica a alma que escreveu aquilo. Há de mais a mais uma triste poesia naquela espontaneidade com que o sr. Vieira de Castro só ali rematou, datando com a sua *quinta do Ermo.*

Páro aqui. O livro precisa ser lido para se ver depois quão pouco eu disse dele.

Júlio Dinis».

Pag. 101

Apertando . . .

Inverso-

símil

C. C. VB.

Bem lucida e forte era a razão de Jenny e comtudo, no mundo interior, nutria a crença illusoria—pelo menos illusoria me parece, a mim que de fóra a examino—de que aquelle retrato de sua mãe não tinha uma expressão invariavel.

Eu queria dizer que isto era sentido, e não pensado, pela bondosa menina; mas não sei se o rigor philosophico me permittirá a linguagem; e comtudo não vejo como d'outra sorte dar conta d'este frequente phenomeno psychologico—o da persistencia de certas crenças irracionaes, nos espiritos mais vigorosos e logicos.

Dias havia, em que nos traços e delineamentos d'aquella miniatura, Jenny julgava descobrir um ar de alegria, que logo se lhe insinuava no coração; outros em que, pelo contrario, ganhavam vulto a seus olhos não sei que sombras de tristeza, que a faziam estremecer, como se fossem presagio de mal.

Seriam reflexos de presentimentos proprios, que então a illudiam? Talvez; e ficar-se-ha comprehendendo melhor o mysterio, interpretando-o assim?

Presentimentos! Que espirito philosophico ha ahi, que os admitta?

Jenny era ainda uma creança quando perdeu a mãe; no meio dos jogos e dos brinquedos infantis veio um dia surprehendel-a este profundo golpe no coração; ao seu lado, crescera o mal ameaçador e terrivel, mas, no descuido de tão tenros annos, só dera por elle, quando a victima lhe cahia prostrada nos braços. Feliz idade, a d'estas imprevidencias! N'um momento a vida inteira se lhe afeiçoou muito diversa, do como até então a antevira. Cedo, muito cedo, aquella creança, franzina e debil, recebeu a solemne investidura da sacrosancta missão de mulher; transmittiu-lh'a a mãe, já moribunda; legou-lhe, nos derradeiros instantes, a tarefa abençoada, que até o fim cumprira, sem um só dia de desalento.

Apertando nas mãos já frias as da filha lacrimosa que só então vira a morte, que, tanto havia, a ameaçava nos seus mais queridos affectos, incumbiu áquelles poucos annos o pesado encargo da familia; e com a voz tremula e os olhos turvados pelas sombras do adormecer final, disse-lhe que a essas mãos ia deixar entregue a paz da vida interior, a felicidade dos seus; que a ellas confiava os thesouros e balsamos de affeições e de carinhos, com que, no lar domestico, se sanam tantas dôres e desillusões, colhidas lá fóra, nas luctas da sociedade; depois, cingindo ao peito a filha, como em extrema recommendação, para a qual as palavras lhe faltavam já, morreu beijando-a; ungiu-a de suas ultimas lagrimas e

Pg. 113

..em si, Jenny...

Não se escreve

C. e. M.

A final porém, com visivel esforço sobre si mesma, Cecilia respondeu d'uma maneira que em vão procurou tornar natural:

—Não, Jenny, não foi a trabalhar.

Jenny presentiu um segredo n'aquelle enleio e hesitação, mas não tentou descobril-o; disfarçando as suas suspeitas, disse-lhe:

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

Cecilia mostrou-lh'o, sem dizer nada.

E o silencio manteve-se algum tempo entre as duas, silencio de as constranger a ambas; até que emfim Cecilia, n'uma d'essas subitas resoluções tão frequentes n'ella, e pelas quaes parecia querer apressar-se a realisar um bom pensamento, antes que ulteriores reflexões viessem suffocal-o, pôz de lado, com certa impaciencia, toda a obra que tinha estendida no regaço, e tomando as mãos de Jenny, fitou os olhos, negros e cheios de vida nos olhos azues e suavemente melancólicos, com que esta a seguia admirada.

Cecilia conservou-se ainda alguns momentos silenciosa e indecisa; mas por fim, córando mais e possuida de sobresalto, que não conseguiu disfarçar sob sorrisos:

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

—Seja o que fôr que tem para me dizer, se o que a faz hesitar é a dúvida da minha amizade, posso assegurar-lhe, Cecilia, que...

—Não, não é, não podia ser—acudiu Cecila e por um movimento rapido, impensado, irresistivel, levou aos labios as mãos delgadas de Jenny, que não lhe pôde fugir a tempo.

—Que está a fazer?!—disse Jenny, rindo.

—Deixe-me; sabe como eu lhe quero, sabe a confiança que tenho em si, Jenny, pois não sabe? Mas é que... ha certas coisas que sempre custam a dizer.

Jenny sorriu com expressão particular; previa uma confidencia amorosa no embaraço de Cecilia.

Cecilia comprehendeu a significação d'aquelle sorriso, porque se apressou a dizer:

—Não, não é o que julga, Jenny. Não teria a menor hesitação em lh'o dizer, se fosse isso. Póde crêl-o.

Apesar da segurança, com que Cecilia o affirmava, duvido de que, tão sem custo, se resolvesse a fazer uma confidencia, que, sendo a primeira d'esse genero, faz titubear os mais ar-

—Ao que parece, v. s.ª deve ter vindo enganado.

—Não, minha senhora, não vim. É v. exc.ª mesma que eu procuro.

Cecilia parou estupefacta. A voz, que assim lhe respondia, era-lhe conhecida; a pessoa não o era menos.

Ella reconheceu Carlos Whitestone.

O sobresalto e a confusão, que se apoderaram da filha de Manoel Quentino, n'esse momento, são indescriptiveis, mas faceis de conceber por quem tenha escutado, com Jenny, a dupla confidencia, de que atraz fizemos menção.

Cecilia teve de apoiar-se ao encosto da cadeira proxima, para disfarçar a sua turbação, as faces córaram intensamente e a custo pôde dizer, em voz tremula e sumida:

—O snr. Carlos!... V. s.ª aqui!...

—Venho cumprir um dever, minha senhora.

—Queira sentar-se—disse Cecilia, quasi constrangida ella propria a fazel-o para não cahir.

—Tem dúvida, minha senhora, em me escutar a sós?—perguntou Carlos, designando Antonia, com o olhar.

Cecilia, ainda mal senhora sua, fez signal á criada, que, collocada no limiar da porta, mostrava poucas disposições de abandonar o posto, e por isso fingiu não perceber a ordem, apesar de ter entendido bem até as palavras de Carlos.

O genio de Cecilia precisava de reagir contra o enleio, que a tomara; encontrou auxiliar na impaciencia, com que repetiu a ordem, accrescentando com certo desabrimento:

—Saia.

Antonia não resistiu. Subiu as escadas, de mau humor, resmungando:

—Olhem agora o peralvilho! Ora já viram! Louvado seja Deus! Sempre ha gente n'este mundo! Que não vá eu descobrir o grande segredo! Melhores barbas do que as d'elle teem confiado na filha de meu pae. O snr. doutor Raposo, um letrado de mão cheia... pois não punha nenhuma aquella em fallar diante de mim dos seus autos e demandas. Servi tres annos o doutor Dyonisio, e, depois de jantar, contava-me tudo o que via e ouvia por casa das familias, onde tractava de medico. E, graças a Deus! nunca tiveram de se arrepender d'isso. Está para nascer o primeiro que tenha razão de queixa da minha lingua... Olha agora... O lerma, o magricellas, o dous de paus...

E procurando parodiar burlescamente os modos de Carlos·

—«Tem dúvida, minha senhora, em me escutar a sós?!»...

Tem dúvida, tem sim, senhor; e então que acha?... Ou, se não tem, devia ter... Então escuta-se assim nas...

Pg. 176

— Olhem - - -

Isto é mal cuidado, porque atenua a gravidade da scena.

C. C. B.

do—Não fiz bem? Não era esse o meu dever? Eu esperava até que me applaudisses a acção e tu...

A estas palavras Jenny não pôde reprimir um movimento de impaciencia; arredou a costura em que trabalhava, tomou as mãos de Carlos e fitando nos d'elle os olhos limpidos e serenos, como céo de primavera, perguntou-lhe com um meio sorriso:

—Falla-me a verdade, Charles. A verdade só, entendes? Para que procuraste tu, Cecilia?

—Que pergunta? Pois não te disse já? Não era do meu dever?...

—Não, não era. Melhor seria fingires sempre que ignoravas tudo, do que dares áquella pobre menina motivo para córar na tua presença. Esse acto, que dizes eu devia applaudir, não partiu do teu coração, que é muito bom e muito generoso, partiu mas foi d'esta cabeça—e pousava-lhe a mão na fronte;—d'esta cabeça, que é uma estouvada.

—Es injusta d'esta vez, Jenny.

—Não sou. Quero acreditar que te illudisses a ti proprio; mas, se pensares melhor, verás que tenho razão. Hontem, ao sahires do theatro, estavas triste. Bem o senti. E porque estavas triste? Eram remorsos pela má opinião, que tinhas formado de quem te merecia sómente respeitos, que não tiveste?

—Eram.

—Não eram, Charles, não eram. Para que procuras tu enganar-me? Não eram. Tu sómente lamentavas o fim de uma aventura, á qual tinhas imaginado mais longa duração. O caracter da pessoa, de que se tractava, mostrava-te, depois que a conheceste, que eram sem fundamento as tuas esperanças, e tu então...

—Jenny!

—Para que o queres negar? Olha que eu tenho a vaidade, e o orgulho tambem, de saber lêr nos teu pensamentos. Ha muito o aprendi e tu mesmo me auxiliaste.

Carlos baixou os olhos e principiou a torcer machinalmente a corrente do relogio.

Desde este momento a victoria era de Jenny. Ella comprehendeu-o e proseguiu:

—Depois a imaginação, essa travêssa imaginão, que nós ambos conhecemos, pôz-se a trabalhar. Ella não podia resignar-se a vêr terminar tão depressa o romance, que phantasiára tão longo, e lidou, e lidou, e apesar de te recolheres hontem mais cedo, não durou a tua vigilia menos do que a d'aquella celebre noite do Carnaval; não é verdade? Confessa.

Pg. 184

— Depois a imaginação...

l'abus de mais, serve tão inventé a inglesinha educada.

C. C. B.

—Mas de que maneira imaginas tu esse sacrificio?—interrogou Carlos, levantando os olhos para a irmã.

—De que maneira? Pois dize-me: se Cecilia, que podia esquecer aquella scena do baile e todas as suas consequencias, principiasse, depois da tua visita, a pensar mais n'ella? se, sabendo-te senhor d'um segredo seu, principiasse a... a pensar mais em ti? se, córando na tua presença de acanhamento ao principio, pouco a pouco... quem sabe lá?... viesse a córar... de commoção... de... amor?...

E, ao pronunciar esta palavra, as faces de Jenny tingiam-se de desmaiado carmim.

Carlos sorriu, vendo-o.

—Tu ris, Charles? É porque estranhas em mim estas palavras ou por suppôres infundados os meus receios? Em qualquer dos casos não tens razão. O que não conheço por mim, ha muito aprendi a conhecer por os outros, e por ti, Charles, principalmente por ti. Eu sei como essas coisas se passam; como o capricho se transforma em ideia fixa, como a ideia arrasta apoz de si a paixão. Eu sei, Charles; que o tenho visto em ti e sei que Cecilia tem imaginação, como a tua, que a póde conduzir a esses extremos; com a differença de que em ti a paixão transforma-se ainda em esquecimento, e n'ella... Se te viesse a amar...

—Que grande mal! Amal-a-ia eu tambem, Jenny.

Jenny desviou a cabeça, procurando exprimir enfado, e tornou-lhe:

—Eu a fallar-te ao coração, Charles, e tu a responderes-me com a phantasia! Creança de vinte annos! quando se te poderá fallar sério? Pois bem; ás creanças permitte-se-lhes brincar, menos com os objectos, com que não sabem lidar ainda. Tu ainda não aprendeste a lidar com os affectos e com o coração dos outros, sem perigo para elles. Por isso eu te peço que não continues. Não imaginas o que poderia resultar d'ahi, em que luctas te verias envolvido, se um dia...

—Eu tenho coragem para luctar—disse Carlos, um pouco estouvadamente.

—Guarda-a para quando a lucta fôr inevitavel; mas não provoques tu mesmo a experiencia, que é sempre dolorosa.

—Não te comprehendo.

—Eu só te peço, Charles, que deixes de uma vez esse capricho, que te senhoreia ainda, bem o vejo. Pára, Charles, pára, se queres evitar no futuro o arrependimento tardío; pára, se te queres poupar a remorsos. É a tua irmã, que te pede isto e tu... dizias estimar-me...

Pag. 186

[illegible] ao pronunciar [illegible]

ora.

C. C. B.

damos á opinião alheia! Andamos muito tempo a hesitar sobre o nome de certos sentimentos, que nos inspira uma mulher, e apesar de continuo reflectir, não ousamos chamar-lhe amor; um dia, porém, encontramos o primeiro estouvado, que se lembra impensadamente de o classificar como tal, e logo a nossa opinião a curvar-se perante tão ponderosa authoridade. Ha exemplos até de alguem quasi se chegar a convencer de que ama uma mulher, só á força de lh'o repetirem.

Mais desculpa tinha comtudo Carlos; porque não era Jenny sujeita a formar juizos levianos, nem a exprimir suspeitas e receios, que não tivessem fundamento.

Por isso tudo, sahiu elle do quarto da irmã, muito peior do que viera.—E perdoem-me as leitoras, se chamo peiorar ao progredir no caminho do amor; não lhe chamaria por certo assim, se não fosse o cortejo de contrariedades, que de ordinario acompanha esta paixão.

O resto do dia passou-o Carlos no quarto, em completa ociosidade.

Ociosidade! E poderá dar-se tal nome a esses longos intervallos de repouso apparente, em que descansam os musculos, mas em que o cerebro executa por ventura os seus mais violentos e fadigosos exercicios?—Se o leitor tem a infelicidade de não possuir um d'estes espiritos frios, que sem cessar absorvidos pelo cumprimento dos deveres da vida positiva, não sentem a necessidade de sacudir, de quando em quando, o jugo, para correrem por dominios mais propriamente seus, dirá se era ociosidade aquillo.

Desde esse dia, a vida de Carlos ia entrar em uma daquellas phases, que ao romancista, não resolvido a illuminar os seus quadros d'outra luz, que não seja a da realidade, levantam sérios embaraços.

Quando uma paixão sincera domina o coração do homem, exalta-se, sublima-se n'elle o que é a vida subjectiva; mas a vida exterior, a apparente, a que só avulta para quem não possue olhos que vejam, e coração que entenda o coração d'este homem, essa, baixa ao nivel das puerilidades.

Quando a dignidade varonil, o empertigamento masculino se conservam irreprehensiveis e intactos no auge d'uma paixão, é de receiar sempre pela sinceridade d'ella.

Tudo quanto é convencional esquece então.

Ora, no homem mais grave e sisudo, ha sempre escondida a crença d'outros tempos. O elemento pueril não morre nunca de todo em ninguem. A arte social applica-se com afan a occultar das vistas alheias esse legado da infancia; os

Pg. 190

... baixa ao nivel ...

desce

C. C. B

—É um bello relogio!—dizia o ourives— Valioso por todos os respeitos.

Mr. Richard fez um signal affirmativo com a cabeça, e

p. 249

... desapercebido ...

desapercebido

C. C. U.

—A que horas sahiu hoje o snr. Carlos?—perguntou Mr. Richard, em tom de voz sêcco e aspero.

—Ás... ás dez horas—respondeu, já sobresaltado, o criado.

—Só?

O rapaz teve vontade de dizer que sim, mas Mr. Richard fitava-o com um olhar, que lhe desvaneceu toda a impassibilidade precisa para isso.

—Só?—repetiu o inglez, com mais força.

—Não... não senhor...—respondeu o criado.

—Então?

—Com... com...

—Com quem?—perguntou Mr. Richard, cada vez mais imperioso.

—Com uma senhora, que... que veio procural-o... mas... era já de idade—accrescentou o homem, como correctivo.

Porém Mr. Richard já lhe havia voltado as costas, entrando para casa. Jenny estranhou-o. Habil na leitura d'aquella physionomia, nem uma só ruga, que accidentalmente a carregasse, podia passar-lhe desapercebida e sem lhe excitar desejos de decifral-a.

Mr. Richard respondeu benignamente, mas em poucas palavras, ás perguntas de Jenny, e quiz saber se Carlos já tinha vindo para casa.

Recebendo resposta affirmativa, accrescentou que, antes de jantar, desejava ir ao quarto d'elle.

Era esta resolução tão extraordinaria, que Jenny, ao ouvil-a, olhou fixamente para o pae.

Conheceu que alguma coisa tinha occorrido, capaz de trazer apoz si uma d'essas scenas violentas, que ella tanto fazia por afastar.

Pretendeu conjural-a.

—Pois vamos—disse a sorrir, e dispondo-se a acompanhar o pae.

—Não, não—respondeu Mr. Richard, afastando-a com doce violencia.—Eu pretendo... preciso de fallar-lhe a sós.

Jenny soltou-lhe o braço, a que já se apoiára, desanimada com a frieza, mal occulta, d'aquellas palavras.

Mr. Richard tentou abrandar a impressão do primeiro movimento, dizendo:

—É de negocios que se tracta... Até já!... No entretanto, pódes mandar servir o jantar.

Jenny viu-o partir sobresaltada e procurando em vão adivinhar a razão d'aquella entrevista.

—Não é coisa de cuidado, graças a Deus—proseguiu esta;—mas, em todo o caso, não a deixará tão cedo receber visitas... de ceremonia. E ha de dar-me licença, que tenho a minha vida.

E, acto continuo, ouviu-se o bater da cancella, que se fechava.

—Antonia—disse Cecilia á criada, assim que esta chegou ao patamar, trazendo nos labios um sorriso de victoria—a fallar verdade, você foi de uma grosseria!

—Ora deixe lá, menina. Tudo é preciso com certa gente.

Carlos, ao sahir do portal, pensava:

—Despeitos! Será por eu não ter vindo hontem? Deus o queira; tudo se explicará em meu abono e depois o direito a uma compensação será optimo advogado na minha causa. A indifferença era peior.

D'alli foi Carlos para o escriptorio, onde deu a Manoel Quentino os parabens, pelo seu restabelecimento.

—Sinto—accrescentou—não ter podido hontem festejar, como tencionava, o seu ultimo dia de doença, mas o que houve lá em casa... Já sabe?

—Já sei—respondeu Manoel Quentino, que se mostrava algum tanto embaraçado.

—Esta manhã ia com tenção de saber de si—continuou Carlos.—Vendo todas as janellas fechadas, receei que se tivesse sentido peior. Soube porém que era sua filha que se achava incommodada.

—Cecilia?!—exclamou Manoel Quentino, já assustado.

—Socegue—respondeu Carlos, sorrindo, porque o espanto de Manoel Quentino acabava de confirmar as suspeitas, que tivera—pela maneira porque me fallou a criada, imagino que não é de gravidade o incommodo. Nem tempo tive de averiguar d'isso, tal foi a pressa com que ella me fechou a porta. A boa mulher parecia ter medo de mim. Fallou-me com um arreganho!

Manoel Quentino fez que sorria; mas era evidente que alguma coisa lhe pesava no coração.

Depois de curta hesitação, aproximou-se de Carlos, e ainda com modo constrangido, disse-lhe, chamando-o de parte:

—Snr. Carlos, eu tenho-o por um homem de bem; por isso prefiro fallar-lhe com franqueza a andar com jogo encoberto, que nem é para o meu genio, nem para o seu.

Carlos ficou surprehendido com aquellas palavras, tão inesperadas como mysteriosas.

—Então que temos, Manoel Quentino? Falle. Parecem

communicações graves as que tem para me fazer [illegible]

Pag. 272

— Esta manhã ia com tenção de saber de si

N

C. C. B.

—Não é coisa de cuidado, graças a Deus—proseguiu esta;—mas, em todo o caso, não a deixará tão cedo receber

Pg. 273

... é a si' ...

C. e. 13

communicações graves as que tem para me fazer—dizia elle, olhando-o interrogadoramente.

—Escute. Eu sei os favores que lhe devo e sei a fé que se póde depositar no seu caracter, que será tudo quanto quizerem, menos capaz de uma infamia.

Carlos escutava-o cada vez mais admirado.

Manoel Quentino proseguiu, augmentando-se-lhe o embaraço, com que principiou:

—Mas... no mundo, em que vivemos, ha a verdade e ha as apparencias e... não basta sómente attender á primeira, é preciso tambem salvar as outras...

—Mas a que vem tudo isso?—perguntava Carlos.

—A proposito de uma... de uma loucura, mas que, apesar de saber que o é, eu tenho obrigação de attender. Esta manhã veio ter ao escriptorio pela posta interna uma carta anonyma. Queira lêl-a e depois dirá o que devo fazer.

A carta, cuja letra era visivelmente disfarçada, dizia:

«Alguem, que toma a peito a reputação dos seus ami-«gos, avisa-o de que as visitas do snr. Carlos a sua casa, es-«tão já dando que fallar á visinhança. Lembre-se de que, pela «sua reputação, esse rapaz é uma visita pouco propria em «qualquer casa, onde existe uma menina de dezoito annos.»

Assignado: «Um amigo desinteressado.»

Carlos, acabando de lêr esta carta, passou-a para Manoel Quentino, dizendo-lhe com profundo desprêso:

—Estas são ferroadas de insectos, que se esmagam com o pé.

—Não julgue que me deixo levar por esses protestos de amizade desinteressada—disse Manoel Quentino;—mas, tanto peior se, como suspeito, ha antes malevolencia n'isto. A bôca, d'onde sahiram estes conselhos, espalhará a calumnia; e, se tenho coragem para me rir d'ella, quando se refira a mim só, estalar-me-ia o coração, se de minha filha se dissesse uma só palavra que a affligisse, que lhe causasse uma lagrima.

—Tem razão—respondeu Carlos, curvando a cabeça, pensativo.

—Agora diga; que me aconselha que faça? Confio no seu cavalheirismo e por isso é a si e a mais ninguem que peço conselho.

—Obrigado, Manoel Quentino—respondeu Carlos, apertando-lhe a mão.—É preciso que se me fechem as portas da sua casa.

Dominado por este pensamento, do qual rirá sómente o leitor, que tenha já passado os quarenta annos, Carlos estendeu a mão trémula para a pobre rapariga que, mais trémula

Pag. 289

– Abre a porta...

Nova e muito curta
Lotrica.

C. C. 13.

Passados momentos, escutavam-se-lhes as vozes de fóra.

—Abre a porta, abre a porta; agora é inutil a dissimulação, Carlos. Seguimol-a, tivemos um presentimento; vimol-a entrar. Ha de ser ella. É ella. Não o negues. Abre!

Cecilia, ao escutar estas palavras, sentia-se desfallecer.

—Oh! meu Deus!—exclamou, erguendo assustada as mãos para o céo.

Carlos parecia fulminado.

—Então, Carlos, então? Abre, que maneiras novas são essas? Tu não eras assim.

—Isso fica-te mal.

—Só queremos vêl-a e retiramo-nos.

—Vêl-a e apresentar-lhe os nossos respeitos.

—Então, então?

Carlos teve um momento de desespêro. Sem bem attender no que fazia, sem calcular consequencias, deu um passo em direcção da porta, com o olhar inflammado e os labios tremulos de cólera.

Impediu-lhe porém a passagem Cecilia, que quasi lhe cahiu de joelhos aos pés.

—Quer-me perder, snr. Carlos?!—dizia ella com a voz tomada de afflicção—Quer-me perder?!

Carlos parou, e tentando erguel-a disse, não menos commovido:

—Cecilia; juro-lhe pelo que ha de mais sagrado que...

N'este momento uma das vozes dizia:

—Então, avarento, não nos queres mostrar essa tua Cecilia?...

Estas palavras fizeram estremecer a filha de Manoel Quentino.

Ao ouvir assim o seu nome pronunciado, e d'aquella maneira, por labios estranhos, ergueu-se com um movimento energico, cheio de orgulho e de dignidade revoltada e, cobrindo-se-lhe as faces do rubor da indignação, disse, voltando para Carlos o olhar cheio de amargura:

—Em que lhe tinha merecido eu isto, senhor?

—Cecilia!...—balbuciou Carlos, empallidecendo.

Foi ella a que d'esta vez, afastando-o com soberana altivez, caminhou para a porta em passo firme e seguro.

Carlos collocou-se diante d'ella.

—Que vai fazer?—exclamou com voz supplicante.

—Deixe-me! Menos de receiar para mim é, alli fóra, a presença d'essa gente, do que aqui a sua protecção *generosa*.

A porta a fechar-se sobre o ultimo, e Carlos a correr á bibliotheca para ajoelhar aos pés da irmã.

—Jenny! Jenny! O amor que eu te tinha é pouco para o que te devo. É preciso adorar-te, minha irmã.

Jenny ergueu-o e, olhando-o com expressão triste e meiga, disse:

—Deixa esse excesso de affeição para alguem, que já agora tem mais direito a ella do que eu.

E apontou para Cecilia, que, chorando, escondia o rosto no seio da amiga.

Carlos dirigiu-se a ella commovido:

—Cecilia, Cecilia, quererá perdoar-me?

Cecilia estendeu-lhe a mão, sem responder, nem levantar o rosto.

Carlos curvou-se para beijal-a.

Uma lagrima assomou aos olhos de Jenny.

Erguendo-os ao céo, murmurou, dirigindo-se talvez á imagem da mãe, presente á sua imaginação:

—Obrigada! obrigada!

Que lhe agradeceria Jenny? A inspiração que d'ella lhe viera, de certo.

XXXI

O que se passava em casa de Manoel Quentino

Voltando ao principio da manhã d'este dia, vejamos o que se passára em casa de Manoel Quentino, que assim é indispensavel á intelligencia dos ulteriores successos que temos de narrar.

Ao acordar n'aquella manhã, Cecilia não tinha ainda resolvido se aceitaria o convite de Jenny. Prolongára-se até então a lucta de resoluções, entre as quaes vacillava.

Era dia sancto, como já dissemos. Manoel Quentino não tivera portanto de sahir cedo para o escriptorio. Depois de proceder a uma *toilette*, mais escrupulosa do que a dos dias de trabalho, envolveu-se no classico capote de cabeção, traste rico em memorias da vida passada, e desceu ao quintal, a fazer horas para a missa. Ahi passeiando por baixo das ramadas, que de todos os lados o orlavam, e que já n'aquella

época do anno se revestiam de folhas viçosas, aproveitava Manoel Quentino os raios de um desanuviado sol de primave-

Pag. 214

Final do Cap. XXX:

Todo o cap. XXX é per-
feito e desaira todo o li-
vro, apesar de excelentes
capitulos que tem.

C. C. VB.

diz; e se já se calou vergonhosamente diante da primeira accusação, não é muito que escute a segunda com a mesma... humildade.

E acabando de dizer isto, pôz-se a passeiar no quarto, como costumava quando assim exaltado, e continuou:

—É falso orgulho esse que... todo se alvoroça ao ouvir uma palavra e com tanta facilidade se conforma, ao que é bem peior, á feia acção que ella exprime. É orgulho de theatro... Não comprehendo devéras.

Carlos respondeu:

—Eu posso estranhar que a accusação me venha de quem me devia conhecer melhor, e de quem não está dominado, como o primeiro que me accusou, por um excesso de paixão violenta, mas desculpavel. Estranho e lamento que, no curto periodo de alguns dias, tenha já ouvido duas vezes de meu pae a accusação de... infame.

Mr. Richard que, emquanto o filho fallára, ia augmentando a velocidade dos passos, com que media a sala, parou repentinamente n'este ponto e fitou Carlos com um olhar cheio de fogo.

—Estranha, porquê? Faz favor de me dizer? Não me apontará algum nome mais exacto para dar ás suas acções?... Devéras que não sei?... Julgo que não quererá arguir-me de demasiado severo?... Repito o que já lhe disse no outro dia. Tenho sido em excesso benevolente comsigo, tenho fechado de proposito os olhos a muitos desvarios seus, desculpando-lh'os com o verdor dos annos. Mas acções ha, que nem a creanças se desculpam... E, sempre que nos actos de um homem existe o caracter de... baixeza...

Carlos não pôde suspender um movimento instinctivo de reacção, ao ouvir esta palavra.

Mr. Richard, percebendo-o, repetiu com mais força, e olhando fixamente para o filho:

—De baixeza... e de vilania!... Em taes casos, é criminosa a indulgencia; e nunca é demais toda a severidade de opinião contra esse homem. Escusa de protestar com esses movimentos e gestos. Mais severamente do que eu, o accusava ha pouco a sua propria consciencia, obrigando-o a calar-se e a abaixar a cabeça diante das arguições d'aquelle homem... que... que... que tentára deshonrar.

—Eu já lhe disse, senhor—acudiu Carlos, com vehemencia desusada para com o pae—que tudo quanto escrevi n'essa carta é verdadeiro. Seria imprudente, fui de certo; d'isso

me accuso eu; mas diz-me a consciencia que estou sendo severamente julgado e por isso...

—Era bom que a sua consciencia tivesse acordado mais

Pg. 328

— Estranha porquê! ....
Tenho sido em excesso benevolente comsigo! ...

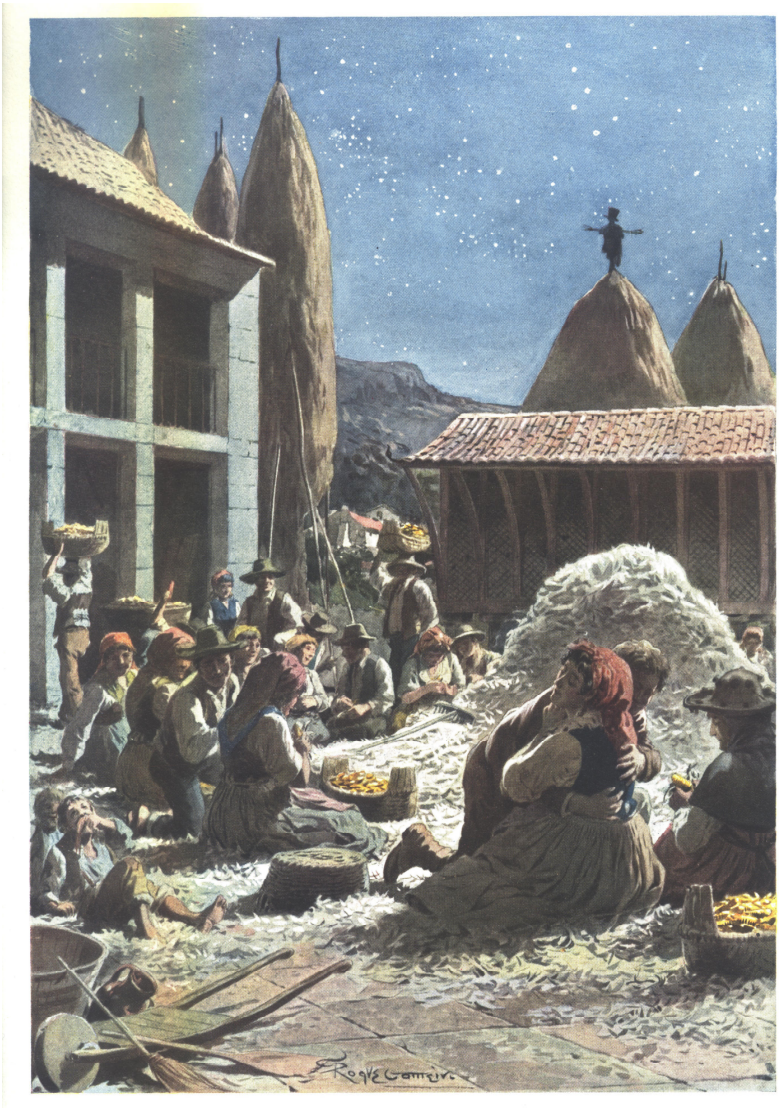
N

C. C. B.






Raqui Gomiro








מנא מנא
תקל ופרסין



To a Friend in Love. 20

[1]
Accept, dear youth, a sympathizing lay,
The only tribute pitying love can pay.
Though vain the hope thine anguish to assuage,
Charm down desire, or calm fierce passion's rage;
Yet still permit me in thy griefs to grieve,
Relief to offer, if I can't relieve;
Near thy sick couch with fond concern t' attend,
And reach out cordials to my dying friend.

[2]
Poor hapless youth! What words can ease thy pain,
When reason pleads, and wisdom cries in vain!
Can feeble verse impetuous nature guide,
Or stem the force of blind affection's tide?
If reason checks, or duty disallows,
"Reason, you cry, and duty are my foes:
Religion's dictates ineffectual prove,
And God himself's impertinence in love."

[3]
What art thou, love? Thou strange mysterious ill,
Whom none aright can know, though all can feel.
From careless sloth thy dull existence flows,
And feeds the fountain whence itself arose:
Silent its waves with baleful influence roll,
Damp the young mind, and sink th' aspiring soul
Poison its virtues, all its pow'rs restrain,
And blast the promise of the future man.
To thee, curst fiend, the captive wretch consigned,
"His passions rampant, and his reason blind,"
Reason, heav'n's great vicegerent, dares disown,
And place a foolish idol in its throne:
Or wildly raise his frantic raptures higher,
And pour out blasphemies at thy desire.
At thy desire he bids a creature shine,
He decks a worm with attributes divine;
Hers to angelic beauties dares prefer,
"Angels are painted fair to look like her!"
Before her shrine the lowly suppliant laid,
Adores the idol that himself has made:
From her almighty breath **21** his doom receives,
Dies by her frown, as by her smile he lives.
Supreme she reigns in all-sufficient state,

To her he bows, from her expects his fate,
"Heav'n in her love, damnation in her hate."
He rears unhallowed altars to her name,
Where lust lights up a black, polluted flame;
Where sighs impure, as impious incense rise,
Himself the priest, his heart the sacrifice:
And thus God's sacred word his horrid pray'r supplies.

[4]
"Center of all perfection, source of bliss,
In whom thy creature lives and moves and is,
Save, or I perish! Hear my humble pray'r,
Spare thy poor servant—O in mercy spare.
Thou art my joy, on thee depends my trust, **22**
Hide not thy face, nor frown me into dust.
Send forth thy breath, and raised again I see
My joy, my life, my final bliss in thee.
For thee I am: for thee I all resign,
Be thou my one thing needful, ever mine!"

[5]
But O forbear, presumptuous muse forbear,
Nor wound with rant profane the Christian ear:
A just abhorrence in my friend I see,
He starts from love, when love's idolatry.
"Give me thy heart," if the Creator cries,
"'Tis giv'n the creature," what bold wretch replies?
Not so my friend—he wakes, he breathes again,
And "Reason takes once more the slackened rein."
In vain rebellious nature claims a part,
When heav'n requires, he gives up all his heart:
("For love divine no partnership allows,
And heav'n averse rejects divided vows")
Fixed though she be, he rends the idol thence,
Nor lets her pow'r exceed omnipotence.
Commands his God, "Cut off th' offending hand?"
He hears, obedient to his God's command:
"Pluck out thine eye," let the Redeemer say;
He tears, and casts the bleeding orb away.
Victorious now to nobler joys aspires,
His bosom, touched with more than earthly fires:
He leaves rough passion for calm virtue's road,
Gives earth for heav'n, and quits a worm for God.

20 Source: Rev. John Gambold (1711–71), manuscript; cf. *The Works of t* 20 *he late Rev. John Gambold* (Bath: S. Hazard, 1789), 258–60.
21"Breath" misprinted as "breadth" in 3rd edn. (1739).
22Changed to "on t 22 hee alone I trust" in 4th edn. (1743) and 5th edn. (1756).

"Era efectivamente uma complicada máquina aquele presepe, e seria prova de profunda indiferença artística passar por ele sem um exame, embora fugaz.

Este traste antiquíssimo na família gozava de nomeada num círculo de léguas em redor. Havia empenhos para o ver no tempo do Natal, e se algum viajante estacionava dois dias na aldeia, encontrava sempre quem lhe recomendasse o visitar o presépio, como coisa digna de ver-se.

Consistia ele numa espécie de santuário de pau-preto, no meio do qual havia uma pequena gruta toda cravejada de caramujos e rosas de papel com estames de fio de prata. Dentro dessa gruta estava deitado o menino Deus, não sobre umas palhas, como a tradição refere, mas graças aos impulsos do compadecido coração de D. Vitória, que, ainda que tarde, parecia tentear um lenitivo aos antigos rigores da humanidade, em uma bonita cama de lençóis de renda com cercadura doirada, colcha de cetim bordado, e colchão e travesseiros da mais macia penugem de aves americanas. Ao lado, Nossa Senhora e S. José, de proporções quase iguais às do menino; mais longe a vaca e a mula tradicionais. Os episódios porém eram inquestionavelmente o mais interessante da obra. Vários grupos de pastores, soldados e fidalgos de todos os tamanhos, feitios e vestuários ornavam a cena. Ali um cego tocador de sanfona; um grupo de galegos dançando, ao som da gaita de fole; uma pastora com ovos mais adiante; ao lado, um grupo celebrando um *pic-nic*, perfeita actualidade, tudo em mangas de camisa, com gravata, e botas de cano; outros fumando e bebendo cerveja. Uma amazona inglesa, com o seu *jockey*, galopava pelas cercanias de Belém; um vareiro e uma vareira caminhavam a par com ofertas para o menino. Ao longe, nos visos da serra, apareciam os três Reis Magos, que deviam levar dez dias a chegar a baixo.

Não esqueceu ao inspirado autor daquele monumento escultural os muros de Jerusalém. Eles lá estavam coroados de ameias e de milicianos fardados à inglesa e armados de lanças e arcabuz. Eram gigantes aqueles guerreiros, pois, não obstante estar a muralha no plano do fundo do quadro, qualquer deles era duas vezes maior do que as figuras do plano da frente. No alto da muralha arvorava-se a bandeira portuguesa. Havia vários santos espalhados pelas agruras daquelas montanhas, e, entre os aditamentos feitos pela devoção de D. Vitória ao presepe, contava-se o de um Santo António de Lisboa, que, apesar de taumaturgo, parecia muito admirado de se ver naquele tempo e lugar. Um galo colossal soltava do telhado do presepe o grito anunciador; anjos e querubins espreitavam do Céu por entre nuvens de algodão e estrelas de ouropel. Era um prodígio!".

A Morgadinha dos Canaviais: 217-18

"É costume entre nós, quando se quer exaltar, no conceito dos leitores, a beleza de uma mulher, classificá-la entre as espanholas, entre as italianas, entre as alemãs, e entre as inglesas, mas nunca entre as nossas compatriotas, que sofrem, há muitos anos, com sublime resignação de mártires, esta velha e flagrante injustiça.

Parece que o tipo nacional é indigno de referência, e que só quando dele aberra e, por um capricho da natureza, reveste a feição estrangeira, é que uma figura de mulher merece as fórmulas, mais ou menos sonoras e hiperbólicas, da nossa admiração.

É vulgar ouvir-se dizer: - «Como é bela! Há naquele todo vaporoso certo ar germânico!» - «Que mulher! Tem o *salero* de uma espanhola» - «Que majestade! que *morbideza*! É uma perfeita *madonna* italiana!» - «Que poética gravidade! Dir-se-ia uma cândida lady.» O que porém se não ouve, pelo menos o que eu ainda não ouvi, é - «Que simpática rapariga! É uma portuguesa perfeita!»

A causa disto é o sermos nós uma nação pequena e pouco á moda, acanhada e bisonha nesta grande e luzida sociedade europeia, onde por obséquio somos admitidos, dando-nos já por muito lisonjeados, quando os estrangeiros se deixam, benevolamente, admirar por nós.

Falta-nos certo uso de sociedade, que ensina cada qual a ocupar o seu lugar. Quando não encarecemos exageradamente as cosas pátrias, á maneira daquele sujeito que vimos num dos grupos da Praça, caímos no excesso oposto e nem sequer falamos delas, como se nos corressem da origem.

Bem que pese á vaidade nacional, é forçoso o fazer aqui, em família, uma confissão: - Nós temos o defeito daqueles provincianos que, nos círculos da capital, sufocam envergonhados, como coisa de mau gosto, uns restos de amor da terra, que ainda os punge, e deitam-se a exaltar, com afectação altamente cómica, os prazeres e comoções da vida das grandes cidades, que ainda mal gozaram e ainda mal saborearam; - falam dos teatros, dos bailes, da cantora da moda, do escândalo do dia, sem se atreverem a dizer uma palavra pelo menos das árvores, das paisagens, das tradições, dos costumes locais, do conchego doméstico da sua província, o que porventura os outros lhe escutariam com mais vontade; e no fim de tudo ficam mais ridiculamente provincianos do que nunca.

Assim também os Portugueses, acanhados nos círculos da Europa, não ousam conferir diplomas de excelência a coisa que lhes pertença; envergonham-se de falar nas riquezas pátrias, enquanto abrem a boca, por convenção, a tanta insignificância que, em todos os géneros, a vaidade estrangeira apregoa como primores; levam o excesso da modéstia, se é só modéstia isso, até recearem que as vistas dos estranhos averiguem do que lhes vai por casa, e agradecem, com efusões de sensibilidade, uma ou outra frase de louvor, que, em momentos raros, eles lhes concedem.

Se ousamos falar de Camões, ao mesmo tempo que de Tasso, de Dante e de Milton; se ousamos apregoar o vinho do Porto, junto com o de *Xerez*, *Chateau-Laffite* e *Tokay*, é porque lhes deram lá fora o diploma de fidalguia; que por nós... continuaríamos, calados, a ler um e a beber o outro, sem bem conhecermos a preciosidade que líamos e que bebíamos, ou pelo menos correndo-nos de uma nos parecer sublime, e a outra deliciosa.

Ainda que se taxe um dos símiles de menos delicado, é certo que o mesmo sucede com as belezas femininas; costumámo-nos às exclamações à moda: - «Ah! as espanholas!» – «Oh! as italianas!» - «Ai, as alemãs!» e julgaríamos de mau gosto dizer em público: - «As portuguesas!» até sem interjeição prévia a encarecer-lhes a valia.

E isto fazem-no até muitos, que nunca transpuseram as barreiras desta cidade, onde não abundam os tipos dessas várias belezas exóticas.

Eu, porém, atrever-me-hei a arvorar a bandeira puritana nesta campanha gloriosa.

Decerto não serão os leitores que mo levarão a mal.

Deus me defenda de querer, por forma alguma, ferir a fama tradicional de todas as já estudadas e classificadas belezas, admitidas e exaltadas, como tais, no mundo inteiro; a minha tolerância abrange todas; queria somente que se abrisse também lugar para as nossas patrícias, que bem merecem essa distinção.

As portuguesas não formam tipo específico, dir-me-ão talvez; são uma variedade apenas de espécie mais vasta. Sempre desejava que conhecessem Cecília, para que depois me dissessem a qual dos tipos femininos, consentidos e sancionados, pertencia a amiga de Jenny.

Uma Família Inglesa: 132-5.

"O jantar não desdizia do puritanismo daquela sociedade.

Era um jantar à portuguesa e digno de portugueses, que não querem: *nostrum regnum ire fore de Portucalensibus.*

A Casa Mourisca, bem explorada, ainda deu para ostentar um esplendor, que se nada era em comparação com o dos magníficos festins, que em tempos passados a animaram, não envergonhava o seu brasão perante os fidalgos presentes que, pela maior parte, o tinham tanto ou mais deteriorado.

Os fidalgos supriram com diligência o número, de modo que o serviço correu regular.

Enquanto se servia a sopa e não se havia encetado as libações, reinou na sala aquele silêncio momentâneo, próprio da ocasião.

Só se ouve o tocar das colheres nos pratos e o sorvo mais ruidoso de alguns convivas, que se não constrangem. O apetite satisfaz-se, dão-se tréguas às conversas. Depois retiram-se os primeiros pratos, enchem-se os copos, repousam os comensais, e de vizinho para vizinho trava-se a meia voz um diálogo cortado, sobre assuntos insignificantes. Depois o tinir das louças e dos cristais, o vapor oloroso das iguarias, os efeitos excitantes dos vinhos animam o espírito; o tom das conversas eleva-se, o vizinho fronteiro intervém, cresce a confusão, os risos misturam-se com as palavras, a timidez dissipa-se, cada qual sente-se com um arrojo que desconhece, vencem-se reservas e resistências que pareciam insuperáveis, reina a vida na sala do banquete.

Por estas diversas e sucessivas fases passou o jantar em casa de D. Luis."

Os Fidalgos da Casa Mourisca: 214-5.

Nós, os Portugueses, que mais de que uma vez alcunhamos de sorumbáticos e melancólicos os nossos aliados bretões, somos talvez na Europa o povo mais sisudo e grave dos tempos modernos.

Eu creio que nem a filosofia e o *landwehr* da Alemanha; nem o *knout* e a sombria política da Rússia; nem os fuzilamentos e o militarismo da Espanha; nem os *meetings* e os *fenians* da Inglaterra; nem o sufrágio universal e a febre napoleónica da França, têm conseguido tornar as respectivas nações mais avessas ao canto, do que a nossa. Com o nosso céu, com a nossa vegetação, com os nossos vinhos e com a nossa língua e com tão pouca disposição para nos ocuparmos de coisas sérias - e nesse particular nenhum povo nos leva a palma – esta quase aversão que temos ao canto, denota uma índole essencialmente sisuda e pouco de gente do meio-dia.

Em qualquer jantar nacional, qual seria o conviva que teria coragem para imitar Mr. Brains, satisfazendo ao pedido do seu anfitrião e dispondo-se a cantar?

E, se algum houvesse, com que olhos de escandalizados o não encarariam os outros?

Ninguém há mais pusilânime diante do ridículo do que o português; ninguém que mais corajosamente o encare de face, do que o cidadão britânico. Ora o ridículo imita os costumes insidiosos de certos cães, que mordem as pessoas que lhes fogem, e recuam diante de quem os espera a pé firme.

O que é verdade é que Mr. Brains, vergando-se sobre as costas da cadeira, com as pernas estendidas, os olhos meios fechados, a mão pousada sobre o corpo, principiou a cantar com voz de impossível classificação, em timbre nasal e em musica inglesamente monótona, uma canção de Sharpe feita para ocasiões como esta.

Uma Família Inglesa: 401-2.

"As combinações extravagantes das cozinhas estrangeiras – os galicismos culinários, por exemplo – repugnavam-lhe tanto ao estômago, como aos ouvidos, mais pechosamente sensíveis, dos nossos severos puritanos a outra qualidade de galicismos.

Queria-se ele com a carne de porco bem assada e o arroz de forno açafroado – esses dois importantes elementos de gozo para os paladares portugueses; queria-se com o prato clássico da orelheira de porco, e até com aquele outro prato tão castiço como qualquer período de Fr. Luís de Sousa – prato, que valeu aos Portuenses um epíteto gloriosamente burlesco; queria-se com todas estas iguarias, quase desterradas das mesas modernas, de preferência aos manjares exóticos, cuja nomenclatura tem a propriedade de fazer ignorar ao conviva o que lhe dão a comer.

Por isso João Semana, nas raras vezes que vinha ao Porto, era freguês certo nas mesas do Rainha, as únicas que mantêm, sem mescla de estrangeirices, as velhas tradições nacionais.

Em Portugal, terra de lhaneza um pouco rude, mas não afectada, o dono da casa não costumava dantes experimentar a imaginação dos seus convidados com enigmas culinários.

Não havia cá a usança de se dar a qualquer pastel ou empada o nome de um general do exército; a qualquer açorda o de um ministro célebre; a qualquer doce balofo e insípido o de um poeta da moda.

Este costume, graças ao qual parece que os modernos Vatéis misturam às vezes aos ingredientes dos seus tachos e caçarolas um pouco de sal da sátira, era desconhecido entre nós.

Menos espirituosa, porém mais filosófica do que a nomenclatura culinária da moda, a nossa, a tradicional, realizava o *desideratum* a que todas as nomenclaturas aspiram – o de valerem por definições.

Se um conviva tinha a curiosidade de perguntar ao seu anfitrião o que continha este ou aquele prato, uma só resposta o satisfazia: era um frango guisado, um peru recheado, uma língua de vaca afogada... coisas que toda a gente entendia logo. Hoje, a primeira resposta é um nome francês, bárbaro, absurdo, que, contra as promessas da gramática, não dá a conhecer a coisa, nem as suas propriedades; por isso uma segunda pergunta é inevitável; a não querer cada qual resignar-se a comer o que não sabe o que é – tormento insuportável.

Hoje, época de programas, inventaram-se os programas dos jantares, à imitação dos dos concertos, dos deputados e dos ministros. Com oito dias de antecipação publica-se o elenco de um banquete, para que cada qual procure decifrar o que vai comer e estude a maneira como se come.

João Semana é que nisto, como em tudo o mais, não queria saber de modas.

E se não vejam-no desta vez esgotar a tigela avolumada de substancial caldo de abóbora, aviar a formidável posta de carne cozida, com presunto, acompanhando-a com o indispensável arroz, salada de alface e azeitonas; atacar, com igual denodo, urna porção de *roast-beef*, não revendo sangue sob a faca, à moda inglesa, mas portuguesmente assado, e como estou convencido assavam os seus carneiros aqueles heróis da *Ilíada;* tudo isto acompanhado de excelente vinho palhete, o qual ele ingeria aos copos de meio quartilho; em seguida uma carregação de peras de amorim, sem conta, peso, nem medida...".

As Pupilas do Senhor Reitor, p. 142-3.

" - Meus senhores! - disse um dos estudantes, a quem no ano anterior um perdão de acto, poderoso *Deus ex-machina,* arrebatara milagrosamente dos nevoeiros da matemática, onde se vira perdido, e que esperava que um outro o ajudasse a livrá-lo da botânica, mau grado do Sr. Costa Paiva, que não conseguira ensinar-lhe a classificar nem a *Digitalis purpúrea.* - Meus senhores, nem todo o tempo gastemos a rir. A divina arte do canto está em decadência entre nós. De todas as nações do mundo a portuguesa é a que menos canta! Vergonha! Eu, indigno e degenerado representante daquela antiga e característica classe de estudantes que corria as estradas e estacionava nas praças de capa traçada, espada ao lado e guitarra em punho, coro ao repeti-lo! O estudante de Salamanca, cantando *seguidillas* debaixo da *ventana* da *senhorita* de tez morena e olhos travessos, um pobre diabo sem dinheiro, mas cantando, cantando a escalar janelas, no meio das rixas, cantando na cara dos guardas civis e dançando, ao som da *pandereta,* o fandango e o *bolero* - eis o tipo ideal, que se perde, que degenera desde que a filosofia o estragou. O estudante hoje é folhetinista, é político, é erudito, é sisudo e, mais que tudo, é sensaborão! Dá-lhe mais canseira a salvação da república, do que o penteado da sua amante! Que tremenda responsabilidade nos cabe, meus amigos! Nós, indignos depositários de um grande legado, que deixamos esbanjar! Reajamos quanto nos seja possível, e reajamos cantando. A cantar se têm feito revoluções. Dêem-me o poder das canções, e eu revolverei o mundo. Cantemos!".

Justiça de Sua Majestade: 316-7.

Tentamos apurar por quem teria sido pintado o retrato de Júlio Dinis que estamos a inserir nesta Tese, e que pela primeira vez se torna público. Encontramos as seguintes inscrições na obra:

- No canto inferior esquerdo da tela lê-se "Pinto pint.[ou?]" (fig. 1), e no canto inferior direito "1860" (fig. 2).

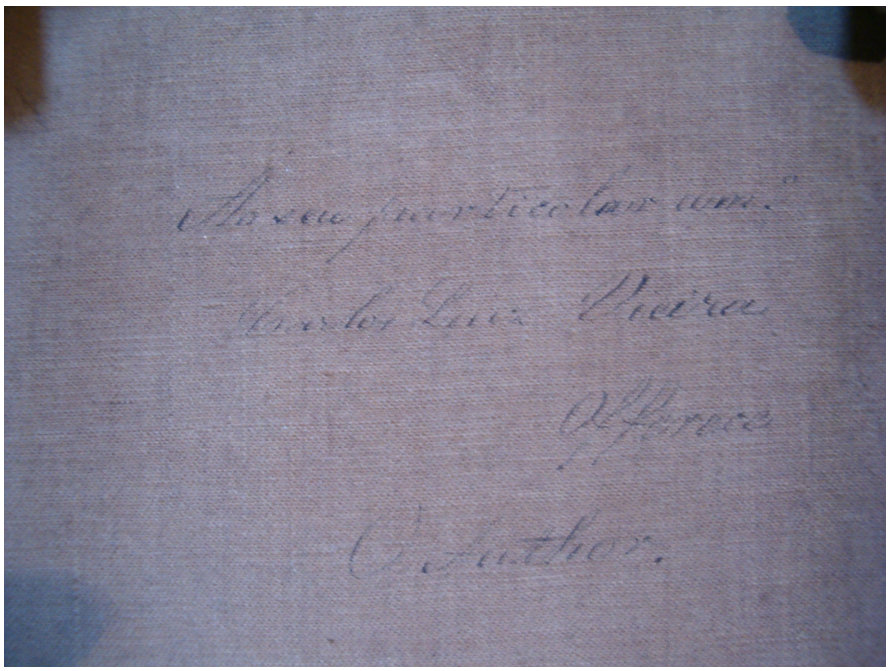


1



2

- No verso da tela (fig. 3), lê-se: "Ao seu particolar com.
Carlos Luiz Vieira
Offerece
O Author."



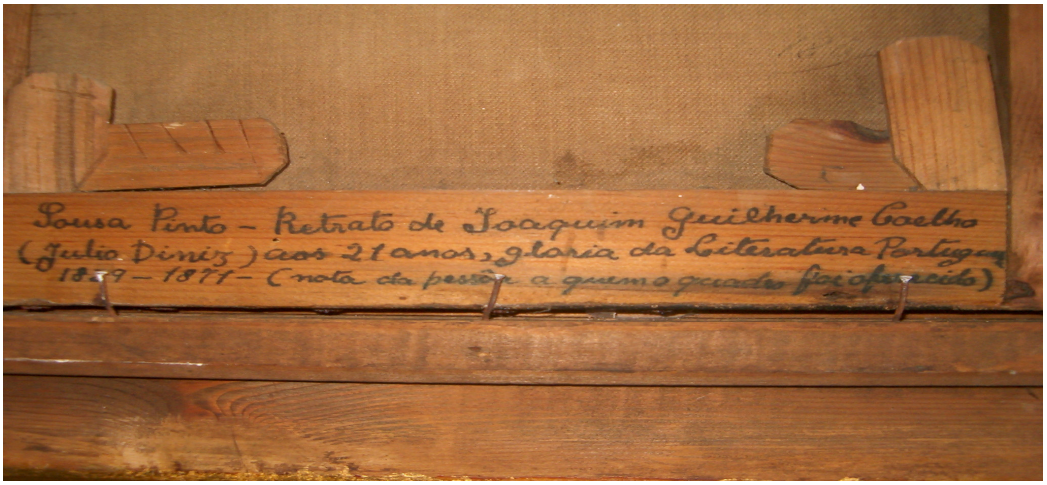
3

- Na frente da moldura e na parte inferior do retrato (fig. 4), centrada, acha-se uma placa metálica na qual se lê: "PINTO – RETRATO DE JULIO DENIS // AOS 21 ANOS".



4

- No verso da moldura e na barra inferior (fig. 5), existe a seguinte inscrição manuscrita: "Sousa Pinto – Retrato de Joaquim Guilherme Coelho (Júlio Diniz) aos 21 anos, glória da Literatura Portugueza, 1839-1871 – (nota da pessôa a quem o quadro foi oferecido)".



5

- Ainda no verso da moldura, mas na barra horizontal esquerda (fig. 6), lê-se: "Não deve ser de Sousa Pinto, mas de um pintor Pinto que desconheço. Egas Moniz".



6

Somadas estas seis peças do puzzle, fica-se sem saber se sempre foi, ou não, o referido Pinto quem pintou o retrato, mas sobretudo de que pintor se trata, afinal. Tentamos a investigação na Biblioteca do Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto. Tendo em atenção que Júlio Dinis tinha 21 anos de idade em 1860, percorremos os catálogos de pintores a partir dessa data, obviamente que orientados pelo apelido Pinto, mas ainda sensíveis a outros possíveis nomes da praça portuense da época.

Do *Dicionário de Pintores e Escultoras Portuenses*, – Fernando de Pamplona (org.), vol. IV, 2ª ed., Porto, Civilização, 1988 (----) –, extraímos os seguintes registos:

- Pinto, Amândio Marques, foi pintor-decorador do séc. XIX, com destaque para as decorações de murais na Capela dos Pestanas e no Palácio da Bolsa, no Porto.

- Pinto, Augusto Marques, 1847-1857, retratista. O quadro é pintado três anos após a morte deste artista.

- Pinto, Leonor Augusta Gonçalves, nasce em 1849. Sendo que em 1860 esta pintora tinha 11 anos de idade, não se crê que possa ser a autora do retrato em questão.

Do catálogo *Pintura Portuguesa: 1850-1950*, – Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, 2ª edição, s/ local, 2001 (----) –, recolhemos alguns nomes, dos quais destacamos:

- Pinto, José Júlio de Sousa, 1856-1939, pág. 126. Sendo que este é o nome sugerido na inscrição que se encontra no quadro, tal hipótese será definitivamente afastada, na medida em que este pintor nasce seis anos após o quadro ter sido executado.

- Porto, António Carvalho da Silva, 1850-1893, pág. 72. Pelas mesmas razões da data de nascimento, não teria sido, decididamente, o pintor procurado.

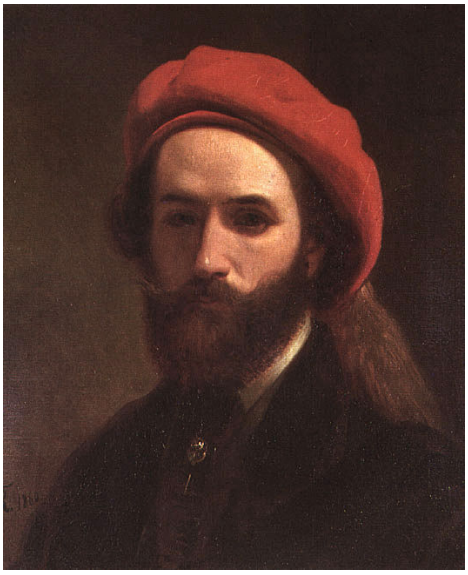
- Resende, Francisco José, 1825-1893, pág. 46, onde se lê que no seu percurso artístico partiu para Paris em 1854, regressando a Portugal cinco anos mais tarde, ou seja, em 1859 – relembramos que no quadro está inscrita a data de 1860.

Quanto a este último pintor, parámos para reflectir, e percebemos que se poderá admitir que Júlio Dinis se refere a este artista em *Inéditos e Esparsos*, pois embora não lhe mencione o nome completo, refere-se a um pintor chamado Resende. Vejamos como, numa carta escrita e assinada com o pseudónimo Diana de Aveleda, se lê acerca deste artista-pintor:

> "Dos nossos pintores ainda encontrei às vezes por aqueles lugares o Resende, sobraçando a sua pasta de esboços ou parado diante de uma paisagem surpreendente.
> Basta vê-lo em verdadeiro êxtase diante de um efeito qualquer de luz, para se lhe reconhecer as pronunciadas tendências artísticas que possui.
> A projecção da sombra de uma nuvem, numa parte do horizonte, o colorido do ocidente no crepúsculo, o efeito da atmosfera nas tintas sob que se apresentam desenhadas as montanhas distantes... é o bastante para o arrebatar.
> E é contagioso aquele entusiasmo. Tenho-o sentido."
>
> (*Inéditos e Esparsos*, 1992: 200)

A partir da leitura deste excerto poder-se-á conjecturar que Júlio Dinis conhecia o pintor Francisco Resende. Admitindo-se esta hipótese, e segundo informação contida no quadro, conforme se leu, na data em que o retrato de Júlio Dinis foi efectuado o escritor contava 21 anos de idade e o artista pintor teria 35anos, donde se admite que pudesse até existir algum convívio de amizade entre eles, dada a pouco significativa diferença de idades entre eles. Mas junte-se a este dado outro de valência talvez mais curiosa. Observando-se o auto-retrato de Francisco José Resende (Museu Nacional Soares dos Reis) é-se tentado a reco-

nhecer que, de facto, possa ter sido o pintor Resende a ter executado o retrato de Júlio Dinis. Senão, observemos as semelhanças entre as duas telas:





1 2

1 - Denominação/título: Auto-retrato de Francisco José Rezende.
Autor/produção: Rezende, Francisco José de (Porto 1825 - 1893)
Datação: 1860 d.C.
http://www1.ci.uc.pt/artes/6spp/imagens/resende_auto-retrato-1.jpg em 29.08.2010, às 16:58h.

2 – Retrato de Júlio Dinis

Repare-se que Júlio Dinis vestiu as roupagens do pintor – a boina e a capa – e a pose não é diferente da de Francisco José Resende. Terá sido o tal "Resende, sobraçando a sua pasta de esboços ou parado diante de uma paisagem surpreendente" a quem Diana de Aveleda se refere numa carta à amiga Cecília, que também pintou este retrato de Júlio Dinis? É possível.

É evidente que este investimento se trata de uma ligeira extravagância investigativa, mas que não conseguimos desprezar.

Júlio Dinis

Representações romanescas do corpo psicológico e social: influência e interferência da literatura inglesa

Nota Prévia

Resumo / Abstract / Résumé

Pág.

Definição de objecto e método 3

INTRODUÇÃO 9

PARTE I – ESPECIFICIDADES ACERCA DO AUTOR E DA SUA ESCRITA

Cap. 1 – Na tradição teórica e histórico-literária portuguesa de meados do séc. XIX

1 - Ansiedades e questionações do escritor
- I-1.1.1 Acerca de Júlio Dinis e do espaço portuense que o acolheu 27
- I-1.1.2 O escritor, o homem e o universo época 33
- I-1.1.3 As inquietações de um escritor-médico 46
- I-1.1.4 Porquê o heterónimo Diana de Aveleda 49
- I-1.1.5 Um alargado mundo de inquietações 59

2 – Acerca do tipo de escrita dinisiana
- I-1.2.1 Uma escrita emancipada 71
- I-1.2.2 Na perseguição da verdade 81
- I-1.2.3 A presença de subgéneros romanescos 86
  - a) o pastoril 87
  - b) os contos do maravilhoso e do fantástico 91
  - c) o romance histórico 95
- I-1.2.4 As raízes positivistas 100

Cap. 2 – Em torno da narrativa dinisana

1 – Especificidades narrativas, também no comprometimento com os géneros
- I-2.1.1 A dinâmica narrativa 111
- I-2.1.2 Acerca das personagens 114
- I-2.1.3 O tratamento do feminino 123
- I-2.1.4 Do mundo dos afectos 128
- I-2.1.5 Descrição, natureza, e arte 131

2 – Outros apontamentos acerca da narrativa
I-2.2.1 Considerações genéricas: o momento de leitura 147
I-2.2.2 A presença do leitor no texto 150
I-2.2.3 O tipo de narrador 165
I-2.2.4 Serpenteados estéticos na narrativa: que estética, afinal? 173

PARTE II – AFINIDADES LITERÁRIAS

Cap. 1 – No quadro da literatura portuguesa

Ligações dinisianas à literatura portuguesa; alguns reflexos críticos
II-1.1 Acerca das fontes portuguesas 189
II-1.2 Dois apontamentos acerca de dois escritores: 205
a) Das relações com Camilo Castelo Branco 206
b) O que Eça de Queirós afinal escreveu... 219

Cap. 2 – No quadro da literatura inglesa

Acerca do universo de referências inglesas em Júlio Dinis 227
II-2.1 Henry Fielding 231
II-2.2 Jane Austen 246
II-2.3 Laurence Sterne 253
II-2.4 Oliver Goldsmith 262
II-2.5 Charles Dickens 267

PARTE III – NA MOLDURA SOCIAL

Cap. 1 – Entre a verosimilhança romanesca e a perspicácia realista

III-1.1 – O mundo às avessas e a reconciliação dos opostos 285
III-1.2 – "Este mundo é um grande teatro." – o axiomático palco da vida 299
a) o Teatro na Vida 300
b) a Vida no Teatro 310
c) o Teatro na narrativa 320
III-1.3 – Entre o ser e o parecer: processos psicológicos de distanciamento e artifício 331
III-1.4 – O sublime na tradição de sensibilidade romântica 347

Cap. 2 – No panorama geral da sociedade

III-2.1 – Vida, natureza e arte: elementos entronizados num eixo pictórico comum 361
a) descrições narrativas *vs*. pintura 362
b) a beleza: também a perfeição moral 371

c) acerca do propósito da arte 388
III-2.2 – Estereótipos da sociedade epocal 395
a) a aristocracia e burguesia emergente 398
b) o clero 405
c) o povo 412
III-2.3 – Da precisão cirúrgica nas convivências sociais 423
III-2.4 – Juiz, arguido e sentença no tribunal quotidiano da Vida 449

PARTE IV – NO QUADRO DAS PERSONAGENS

Cap. 1 – No micro-espaço social da família

IV-1.1 – Os arquétipos familiares no microcosmo das inter-relações humanas 485
IV-1.2 – O feminino na trama. A caracterização andrógina 505
IV-1.3 – Uma harmonia povoada de inquietações? Os desenlaces narrativos 529
IV-1.3 – Das relações entre corpo e espaço doméstico 543

Cap. 2 – Representações da identidade

IV-2.1 – Preconceitos e orgulho: defesa e triunfo da honra num pacto exegético 567
IV-2.2 – Fenómenos de metamorfose 583
IV-2.3 – Acerca dos papéis de heróis e heroínas 615
IV-2.4 – Progresso e identidade: Júlio Dinis, Charles Dickens e Oliver Goldsmith 637

CONSIDERAÇÕES GERAIS 667

Bibliografia 673

Anexos 721

Anexo 1…… *i*
Anexo 2…… *iii*
Anexo 3…… *v*
Anexo 4…… *vii*
Anexo 5…… *ix*
Anexo 6…… *xi*
Anexo 7…… *xiii*
Anexo 8…… *xv*
Anexo 9…… *xvii*
Anexo 10…… *xix*
Anexo 11…… *xxi*
Anexo 12…… *xxiii*
Anexo 13…… *xxv*
Anexo 14…… *xxxvii*
Anexo 15…… *xxxix*
Anexo 16…… *xli*

Anexo 17…….. *xliii*
Anexo 18…….. *xlv*
Anexo 19…….. *xlvii*
Anexo 20…….. *xlix*
Anexo 21…….. *li*
Anexo 22…….. *liii*
Anexo 23…….. *lv*
Anexo 24…….. *lxi*